

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**TÜRK ROMANINDA SAFDERUN ALAFRANGA,
AHLAKSIZ ZÜPPE, KÖTÜCÜL ENTELEKTÜEL**

DOKTORA TEZİ

Berna USLU KAYA

Balıkesir, 2017

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**TÜRK ROMANINDA SAFDERUN ALAFRANGA,
AHLAKSIZ ZÜPPE, KÖTÜCÜL ENTELEKTÜEL**

DOKTORA TEZİ

Berna USLU KAYA

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Mehmet NARLI

Balıkesir, 2017

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda 201212512002 numaralı Berna USLU KAYA'nın hazırladığı "TÜRK ROMANINDA SAFDERUN ALAFRANGA, AHLAKSIZ ZÜPPE, KÖTÜCÜL ENTELEKTÜEL" konulu DOKTORA tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 25.05/2017 tarihinde yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ/~~OY ÇOKLUĞU~~ ile karar verilmiştir.

Prof. Dr. Faal Gökçek

Başkan

Üye (Danışman)

Prof. Dr. Mehmet NARLI

Üye

Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU

Üye

Prof. Dr. Ertan ÖRGEN

Üye

Prof. Dr. Alibattin KARACA

Üye

Üye

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylım.

25.05/2017

Enstitü Müdürü

(Unvanı, Adı, Soyadı)

İbrahim Sahin
Doç. Dr. H. İbrahim SAHİN

ÖN SÖZ

Türk romanı üzerinde, özellikle tarihsel bir seyir izleyerek yapılan her araştırma, inceleme ve çözümlene Türk toplumunun ve bireylerinin özellikle Tanzimat döneminden bugünlere kadar yaşadığı sosyo-kültürel ve siyasal değişmeyi, yenileşmeyi veya yozlaşmayı kavramsal ve pratik düzeyde izleme, anlama ve yorumlama imkânı verir.

Hiç kuşkusuz roman on sekizinci yüzyılda başlayan modern burjuva toplumlarının ürettiği ve tahkim ettiği bir türdür. Modern şehir insanı, artık efsaneden, masaldan ziyade kendi hayatına benzer bir hayatın hikâyesini izlemekte; gerçekte karşılaştığı problemleri konu edinmektedir. Osmanlı yazarının romanı tanıması, onu diline çevirmesi, Batılı örneklerini taklit etmesi ve nihayet telif roman yazması da on dokuzuncu yüzyılda tanımaya başladığı bu Avrupalı sürecin etkisiyledir. Fakat bu arada önemli bir farkı işaret etmek gerekir: Avrupa'da roman sanayileşen, modernleşen bir hayatın doğal sonucu gibi gelişirken; Osmanlı aydını önce bu yeni hayat tarzıyla tanışır, sonra da, romanla bu yeni hayat ve düşünce tarzını anlamak ve anlatmak ister. Türk romanında batılılaşmanın etkisi ile görülen ilk safderun alafrangalık izleri Tanzimat romanlarında karşımıza çıkar. Burada hem alafrangalığa karşı safiyane hayranlık duyguları; hem de yeni medeniyet karşısındaki şaşkınlık ön plandadır. Safderun alafranga tiplerde görülen körü körüne taklit, gelenek ve kültür dairesinde olan değerlerin bilinçsizce reddedilmesi, kurgulanan tipin gülünç, budala ve saf yanını işaret eder. Ahlaksız züppe tipler ise safderun alafranga tiplerin uzantısı biçiminde romana dâhil olur ve pek çok defa da aynı bakış açısı ile adlandırılır. Oysa bu iki tipoloji arasında çok temel bazı farklılıklar izlenmektedir. Bunlardan ilki ahlaksız züppe tiplerin kurgunun merkezinde oluşturdukları çatışma kaynaklarıdır. İkincisi ise ahlaksız züppe tipin içini dolduran yozlaşmış karakter örüntüsüdür. Safderun alafrangalar gülünç, kendinden başkasına zararı olmayan, duygu ve his anlamında öldürülmemiş tiplerdir. Ahlaksız züppe tipler ise kaynağını safderunlardan alsa da, hain, duygusuz ve kötü oluşları ile onlardan ayrılırlar. Batılılaşmanın ilerlemesi ile aydın/yazar üzerindeki kimlik çatışmaları artar. Mekâna ve zamana tutunamama hastalığı, bunalım ve buhran nöbetleri, intihar ve yok oluş özelemleri gibi duygular karşımıza çıkar. Kötücül entelektüeller, modernizmin ölçüleri ile kendi sınırları arasında kalmış; geleneksel yapı ile intibak edilen yeni evren arasında sıkışmış tiplerdir. Çalışmamızın bu bölümünde ele alınan romanlarda, kötücüllük entelektüel algılarda farklılık gösterse de temelde aynı buhranın içinde karşılıklı ses bulurlar. Kalabalık hayatların sonsuz yalnızları olan kötücül

entelektüeller, iç seslerine bile kimi zaman düşman olan tipleri ortaya çıkarır. Böylece de sonsuz bir kaçıışı ve görünmez sınırların hayalini kurarak kendilerini ötekileştirirler. Çalışmamızda irdelenen ve ana sorunsala yön veren ise kötücül algıların beslenme kaynaklarıdır. Başlangıçta safderun yol alan alafrangalıktan, ahlaksız züppe tipe evirilen kurgusal yapı, siyasi, sosyal ve kültürel sebeplerle entelektüelini de başka bir forma sokar. Tanzimat devrinde yalnız komik olan yanları gösteren yazar/aydın dünyası, alafrangalığın toplumdaki yıkıcı yüzü ile kaygılarını da ortaya koyar. Ahlaksız züppeliğin romanlarda bu denli yer edişinde yazar/aydın ruhundaki kaygıları da takip etmek mümkündür. Ahlaksızlığın her daim kötü bir kadere bağlanması, uyandırılmak istenen bir nesle çağrı hükmünde de olabilir. Bununla birlikte yazarın kurgunun çatışmasından beklediği temel duygu da kendini hissettirir. Ahlaksız züppe tipolojisi neredeyse tüm romanlarda edilgen ve sansürsüzdür. Etiğe değer veren aydın/yazar bakış açısına göre ahlaksızlığı bu kadar somutlaştırmak belki de aydındaki kötücül travmaların hazırlığı da sayılır. Zira kötücül entelektüel tipolojinin ilk izlerini takip ettiğimiz romanlarda ahlaksız züppe tiplere karşı beslenen kin duygusu kendini hemen gösterir. İlk içe çekiliş ve ayrışılma hamlesi bu tiplere karşı sergilenemeyen dik duruşun acısı ile de anlamlandırılabilir. Ahlaksız züppe tipolojisine bahşedilen, başkasına göstermesi olağan arsız tabiat, kötücül entelektüelin iç dünyası içindeki çatışmalarda kullanılır. Züppenin, arsızlığı ve hainliği ötekine; entelektüelin arsız tabiatı ve hainliği varlığına, evrene karşıdır. Bu iki tip arasındaki bir diğer örüntü kurgunun çatışma odağında yön değiştirir. Züppe ahlaksızlığı ile ötekini etkiler; entelektüel ise kötücüllüğünü çevresinden alıp kendine döndürür ya da tam tersi olarak, kötücüllüğünü zihninde ve ruhunda besleyip, buhranını kendi içine sıkıştırır.

Kötücül entelektüelleri birden fazla zıtlık ile yüzleştiren yazarlar, onları okumuş ama parasız; parasız ama aşık; babasına rağmen babasız; uzanan dost eline rağmen yalnız; uyumun içinde uyumsuz; otoriteye kayıtsız; mazinin içinde yaralı; ideolojiler yumağı içinde zihnen ve ruhen darbe almış; kendini gerçekleştiremediği için en çok kendine kızgın; kimi zaman kadınlığın iç sesinde kendine yabancı; kimi zaman da cinsel duygularına kindar, aldatılmış duyguları ile öfkeli, kısaca modernizmin entelektüel korkuları içinde tedirgin ve bunalım eşiğindedirler.

Çalışmamızın giriş bölümünde, araştırmamızın problemi, önemi, amacı, varsayımları, sınırlılıkları hakkında bilgi verilmiştir.

İlgili Alan Yazın bölümünde ise tezimizin kuramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Burada Osmanlı İmparatorluğu döneminde başlayan batılılaşmanın kaynakları

incelenerek değişen dünya algısı içinde Türk insanın ve aydınının sorunsalına tarihsel düzlemde bir bakış açısı sunulmuştur. Ardından, çalışmamızın başlığı olan safderun alafranga, ahlaksız züppe ve kötücül entelektüel bağlamında siyasi, sosyal ve kültürel değerlendirmeler yapılmış, söz konusu üç tipolojinin birbirleri ile olan bağlantısı ortaya konulmuştur. Yöntem bölümünde, araştırmamızın modeli ortaya konulmuş, bilgi toplama kaynakları belirtilmiştir.

Bulgular ve yorumlar bölümü ise tezimizin başlığını taşıyan safderun alafranga, ahlaksız züppe ve kötücül entelektüel tipler kırk dokuz roman üzerinden incelenmiştir. Bu bölüm söz konusu tipolojilerin ışığında üç bölümde tasnif edilmiş ve romanlar yayımlanma yıllarına göre sıralanmıştır. Her bölümün başında, ele alınan romanlarda görülen tipolojilere bütüncül bir değerlendirme yapılmıştır. Çalışmamızın birinci bölümünde, Türk romanındaki safderun alafrangalar ele alınarak, Recaizade Mahmut Ekrem'in Araba Sevdası; Ahmet Mithat Efendi'nin Felatun Bey ile Rakım Efendi romanı, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Şık ve Şıpsıvdi romanları incelenmiştir.

İkinci bölümde, ahlaksız züppe tipler başlığı altında çalışılan romanlar ise şunlardır: Halit Ziya Uşaklıgil, Aşk-ı Memnu; Ahmet Mithat, Jön Türk; Refik Halit Karay, İstanbul'un Bir Yüzü; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Kiralık Konak; Peyami Safa, Sözde Kızlar; Reşat Nuri Güntekin, Yaprak Dökümü; Peyami Safa, Fatih-Harbiye; Mithat Cemal Kuntay, Üç İstanbul.

Türk romanında kötücül entelektüel başlığını taşıyan bölümde ise şu romanlar ele alınmıştır: Halit Ziya Uşaklıgil, Mai ve Siyah ve Nesli-i Ahir; Safveti Ziya, Salon Köşelerinde; Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ben Deli Miyim? Utanmaz Adam ve Deli Filozof; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Sodom ve Gomore ve Yaban; Sabahattin Ali, İçimizdeki Şeytan; Peyami Safa'nın, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu ve Yalnızız; Ahmet Hamdi Tanpınar Huzur ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü; Atilla İlhan, Sokaktaki Adam; Yusuf Atılgan, Aylak Adam; Oğuz Atay, Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar, Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar Üçlemesi olan, Ölmeye Yatmak, Bir Düşün Gecesi ve Hayır; Sevgi Soysal, Yenişehir'de Bir Öğle Vakti; Vedat Türkalı, Bir Gün Tek Başına; Ferit Edgü, Hakkâri'de Bir Mevsim/O; Ayla Kutlu, Kaçış; Selim İleri, Bir Akşam Alacası; Mehmet Eroğlu, Issızlığın Ortasında; Tezer Özlü, Yaşamın Ucuna Yolculuk; Leyla Erbil, Karanlığın Günü; Bilge Karasu, Gece; Latife Tekin, Gece Dersleri; Alev Alatlı, Viva La Muerte! Yaşasın Ölüm; Oya Baydar, Hiçbir Yer'e Dönüş; Orhan Pamuk, Kar; Tahsin Yücel, Yalan romanları incelenmiştir.

Sonuç ve Öneriler bölümünde ise incelemelerimiz neticesinde ortaya çıkan sonuçları bir bütün halinde değerlendirdik ve çalışmamız süresince karşılaştığımız problemlerin halledilebilmesi için neler yapılabileceğini kısaca belirttik.

Yararlandığımız kaynakların ve incelediğimiz romanların künyeleri çalışmamızın sonundaki kaynakçada gösterilmiştir.

Lisans döneminden itibaren her zaman yanımda olan, anlattığı tüm derslerin notlarını kıymetli bir hazine gibi sakladığım, yüksek lisans döneminde de doktora sürecinde de değerli fikirleri ile yolumu aydınlatan, öğrencisi olmaktan onur duyduğum kıymetli hocam Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU'na; yüksek lisans döneminde yolumun kesiştiği, derin bilgi ve tecrübesinden öğrencilerini cömertçe faydalandıran, doktora sürecinde fikirleri ile bana kapılar açan saygıdeğer hocam Prof. Dr. Ertan ÖRGEN'e çok teşekkür ediyorum. Emeklerini ve bendeki sevgileri hiçbir zaman anlatmayı beceremeyeceğim, varlıklarına şükrettiğim, annem Elmas Uslu ve babam Sadi Uslu'ya; ellerimi hiç bırakmayan, her daim desteği ve sevgisi ile yanımda olan, yol arkadaşım İsmail Kaya'ya çok teşekkür ederim. Doktoraya bir yaşında annesi ile başlayan, çalışma odamda oyuncakları ile büyüyen, gözündeki yıldızlarla bana yönümü bulduran kızım Hüma'ma da anlayışı ve sabrı için çok teşekkür ederim.

Bendeki anlamlarını ayrı ayrı yazacağım, lisans ikinci sınıfta Mısır'dan dönüşünü; geldikten sonra da gözüne girmeyi beklediğim hocama çok teşekkür etmek istiyorum. Ayrıca bana akademik dünyanın kapılarını aralamadan evvel, şiir evrenin bereketini ruhuma cömertçe sunan, şiirlerime kıymet vererek bana edebî hayatın lezzetini tattıran şair Mehmet hocama da çok teşekkür ederim. Lisans döneminin ardından yüksek lisansımı dizinin dibinde yapma onurunu bana yaşatan, yazıları ve çalışmaları ile yoluma ışık olan yazar Mehmet Narlı'ya da teşekkür etmek isterim. Ankara'ya döndükten sonra hasretine dayanamadığım, yolu, engelleri ve bahaneleri umursamandan yanında doktora başladığım, her şartta elimi sınımsız tutan, bana akademik etiğin en güzel örneğini sunan ve güzel işler yapmamda her daim vesile olan danışmanım Prof. Dr. Mehmet Narlı'ya da çok teşekkür ederim. Son olarak, romanlarıma konu olan, ruhundaki bereket ve ilham aldığım kahramanıma, her zaman hasretle andığım, son nefesime kadar öğrencisi olmanın şerefini ruhumda taşıyacağım Hoca Mehmet'e, babama da sonsuz teşekkürlerimi sunuyor ve ruhumdaki anlamlarının huzuru ile tezimi kendilerine ithaf ediyorum.

Berna USLU KAYA

Balıkesir, 2017

ÖZET

TÜRK ROMANINDA SAFDERUN ALAFRANGA, AHLAKSIZ ZÜPPE, KÖTÜCÜL ENTELEKTÜEL

USLU KAYA, Berna

Doktora, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet NARLI

2017, 516 Sayfa

Türk romanında safderun alafanga, ahlaksız züppe, kötücül entelektüel adlı bu çalışma, Türk romanındaki üç tipolojiyi ve bu tipolojilerin birbirleri ile bağlantılarını ortaya koymaktadır. Tanzimat Edebiyatı ile başlayan alafangalığın bize yansıma biçimlerinden hareketle irdelediğimiz safderun alafangalar, ahlaksız züppe tipleri ve kötücül entelektüeller çalışmamızın ana tasnifidir. Tezimizin temel problemi ise, bu tipolojiler arasında genetik, sosyolojik ve psikolojik olarak ilişkilerin var olup olmadığıdır. Tezimizde Batılılaşmak/modernleşmek olarak adlandırılan problemin ortaya çıkışı, biçim ve içerik değiştirmesi söz konusu tasnifler üzerinden değerlendirilir. Batılılaşmanın etkisi ile taklit ve saf duygularla beslenen hayranlık safderun alafanga tipleri; alafanga hayata duyulan hayranlığın etkisi ile sosyal hayattaki yozlaşma ahlaksız züppe tipleri ve Batıyla yakınlaşma arttıkça, batılılaşmanın bir kimlik problemi olarak yazar/aydın bakış açısına göre, kendisi ve öteki arasındaki derin çelişki, farklılık ve benzerlik, kötücül entelektüel tipleri ortaya çıkarır. Buna göre, safderun alafanga, ahlaksız züppe ve kötücül entelektüel düzlemlerinde incelenen romanlar, bu üç tipolojinin süreçsel olarak nasıl oluştuğunu ve birbirleriyle olan bağlarını ortaya koyar.

Anahtar Kelimeler: Safderun alafanga, ahlaksız züppe, kötücül entelektüel, batılılaşma, modernizm, yabancılaşma

ABSTRACT

GULL EUROPEAN, IMMORAL SNOB, MALICIOUS INTELLECTUAL IN TURKISH NOVEL

USLU KAYA, Berna

Ph.D., Department of Turkish Language and Literature

Thesis Supervisor: Prof. Dr. Mehmet NARLI

2017, 516 Page

This study, titled "Gull European, immoral snob, malicious intellectual in Turkish novel", reveals the three typologies in Turkish novel and their connections with each other. Starting from the reflection aspects of the Europeanism beginning with Tanzimat Literature; gull Europeans, immoral snob types and malicious intellectuals are the main class of our study. The main problem in our thesis is whether or not there are genetic, sociological and psychological relations among these typologies. In our thesis, the emergence of the problem, called westernization/modernization, and the change in the form and content have been evaluated on the basis of these classes. According to the author/intellectual viewpoint, as an identity problem of westernization; the deep contradiction, difference and similarity between himself/herself and other reveal the malicious intellectual types, as the gull European types who imitate and admire of the West with pure emotions, and the degenerated immoral snob types in social life, and the approaching to the West increase under the influence of westernization. Accordingly, the novels analyzed under the gull European, immoral snob, malicious intellectual planes reveal how these three typologies have been progressively formed, and their connections to each other.

Keywords: Gull European, immoral snob, malicious intellectual, westernization, modernism, alienation

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	ix
ÇİZELGELER LİSTESİ	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xiv
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç	1
1.3. Önem.....	3
1.4. Varsayımlar	4
1.5. Sınırlılıklar	4
1.6. Tanımlar	7
2. İLGİLİ ALAN YAZIN	12
2.1. Kuramsal Çerçeve	12
2.2. İlgili Araştırmalar	31
3. YÖNTEM	37
3.1. Araştırmanın Modeli.....	37
3.2. Bilgi Toplam Kaynakları	37
4. BULGULAR VE YORUMLAR	38
4.1. Safderun Alafranga	38
4.1.1. Bir Araba Gölgesinde, Alafranga Sevdalar: Bihruz Bey.....	41
4.1.2. Biz Bedenin İçinden Kopanlar: Felatun Bey	48
4.1.3. Alafranga Mezatın Kukla Şıkları: Şatırzade Şöhret Bey	55
4.1.4. Düşkün Aşkların Rüyasını, Fransızca Tercüme Edenler: Meftun.....	62
4.2. Ahlaksız Züppe	76
4.2.1. Sinsi ve Edilgen Bir Kaçak: Behlül	79
4.2.2. Geleneğin İpini Ruhunda Koparan, Bilinçli Kötü: Ceylan	86
4.2.3. İstanbul'un Bin Bir Yüzünde İki Gölge: İsmet ve Kani.....	93
4.2.4. Dünya'nın Savaş Dekorunda Hafızasını Kaybeden Nesil: Behiç, Siyret, Nevin	98
4.2.5. Konağın Duvarlarını Köklerinden Sarsan Nesil: Seniha ve Faik	106
4.2.6. Koca Çınarların Yapraklarını Döken Nesil: Ferhunde, Necla, Leyla	117
4.2.7. Harbiye'nin Ölçülü Züppesi: Macit.....	121
4.2.8. Kiralık Evlerde Ahlaktan Mahrum Kalan Nesil: Üffet, Semiha, Salim Bey	127
4.2.9. İstanbul'un İçinde İstanbul'dan Mahrum Nesil: Adnanların Dünyası	133
4.3. Kötücül Entelektüel	139
4.3.1. Mai ve Siyah Evrenin İlk Kaçağı: Ahmet Cemil.....	140
4.3.2. Ahir Neslin Kaderine Gözyaşı İle Bakan: Süleyman Nüzhet	149
4.3.3. Salon Köşeleri'nin Karanlık Odalarında Huzursuz Bir Adam: Şekip.....	158

4.3.4. Sosyal Hayatın Cinnetli Kaçakları: Şadan ve Deli Hikmetullah Filozof Efendi	164
4.3.5. İstanbul'da Sodom ve Gomore'nin Düşkünüğünü Gören Nesil: Necdet.....	178
4.3.6. Yabancılar İçinde Bir Yaban-cı: Ahmet Celal	186
4.3.7. İstanbul'un "En Ahlâksız" Utanmaz Adamı: Avnussalahlar.....	201
4.3.8. İçimizdeki Karanlığın Şeytansı Yüzünde Boğulan Nesil: Ömer	207
4.3.9. İçimizdeki Mananın İpine; Simeranya'nın Düşüne Tutunan Nesil: Ferit ve Samim	216
4.3.10. Bitenlerin Korkusu İle Çelik Gagasında Fecri Taşıyan Mavi Kartal: Huzur'dakiler	230
4.3.11. Sokaktaki Yabancı'nın Düşüş Şarkısı: Hasan ve İkincisi/Antonia	246
4.3.12. Tutamak Sorununun Aylak Sesi	255
4.3.13. Son Devir Zaman Tekâmülü: Ayarı Zamanın Peşinden Sürükleyenler ..	262
4.3.14. Tutunamayanların Tehlikeli Oyunlarında İçimizdeki İkincinin Bunaltısı ..	276
4.3.15. Dar Zamanların Ben'e Düş/üşleri	316
4.3.16. Yenişehir'de Kavak Ağacının Dallarına Asılan Nesil	339
4.3.17. Yolun Sonunda Tek Başına Kalanlar: Kenan.....	347
4.3.18. Hakkârî'de Bir Yaban/cının Kayığı: O'nun Tufanı	359
4.3.19. Kent Soylu Aydın Popülizminin Sürgünleri: Kaçıştakiler	371
4.3.20. Memleketin Bir Akşam Alacasında Aydın Haritaları.....	381
4.3.21. Geç Kalmış Ölünün İssızlığın Ortasındaki Sesi: Ayhan	397
4.3.22. Svevo, Pavese ve Kafka'nın Bunaltısına Yolculuk.....	410
4.3.23. Siyahın Paramparça Romanı: Karanlığın Gününde Kalanlar	416
4.3.24. Dört Parçaya Bölünen Aynanın Gösterdikleri: Gece'nin Dili.....	424
4.3.25. Gülfidan'ın Gecede Kaybolan "Sekreter Rüzgâr" Düşleri	434
4.3.26. Oradaki Kimselere Büyük Yalanın Gösterdikleri	440
4.3.27. Duvarları Üzerine Yıkılanlar: Hiçbiryerdekiler	454
4.3.28. Ötekine Dönüşümün Yunus'tan Yusuf'a Düşen Gölgesi: Yalan Gerçeği	463
4.3.29. Kars'ta Bir Yaban/cının Simetrisi: Ben'/Ka'	469
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	478
KAYNAKÇA.....	502

ÇİZELGELER LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 1	Safderun Alafranga ve Ahlaksız Züppe Tipolojisi Dönüşümü.....	16
Çizelge 2	Türk Aydınında Batılılaşma Problemlerinin Romanda Safderun Alafranga Tiplere Yansımaları	39
Çizelge 3	Roman Karakterleri ve Ahlaksız Züppe Tipolojisi.....	77
Çizelge 4	Behlül'ün Aşk Nazariyesi ve Aşık Tipolojisi	81
Çizelge 5	Kanarya ve Atmaca Sembolü	89
Çizelge 6	Yeni Devir Sımaları ve Eski Devir Sımaları: Fikri Paşa ve Kani.....	95
Çizelge 7	Ahlaksız Züppelerin Çerçevesi	106
Çizelge 8	İstanbul'da İki Devir	113
Çizelge 9	Ahmet Cemil'de Kötücüllüğün Kaynakları	146
Çizelge 10	Deli Filozofun Tanrı İle Konuşmaları	170
Çizelge 11	Tipoloji ve Mekân	171
Çizelge 12	Deliler ve Akıllılar	175
Çizelge 13	İçimizdeki Karanlık Konuşuyor: 7 Buhran.....	210
Çizelge 14	Hasan'ın Kendini Kaybediş Öyküsü	252
Çizelge 15	Türk Aydınının Sorunsalı ve Dramı	351
Çizelge 16	Bir Akşam Alacası Romanında Aydın Tipolojisi 1	388
Çizelge 17	Bir Akşam Alacası Romanında Aydın Tipolojisi 2.	389
Çizelge 18	Bir Akşam Alacası Romanında Aydın Tipolojisi 3.	390
Çizelge 19	Viva La Muerte Romanında "Büyük Yalan" İçindeki Aydın Tipolojisi	443
Çizelge 20	Kar: Zaman Zaman/1932-1977-2002	471

ŞEKİLLER LİSTESİ

		Sayfa
Şekil 1	Sözde Kızlar'da Çatışmanın Kaynakları	99
Şekil 2	Neriman: İki Kültür Arasında Kalış	122
Şekil 3	Adnan	136
Şekil 4	Ahmet Cemil'in Sürüklenişi	144
Şekil 5	Halit Ziya'nın Zihnindeki İstanbul	156
Şekil 6	Şekip	160
Şekil 7	İki İstanbul Arasında: Necdet	179
Şekil 8	Kötücül Entelektüel: Necdet	180
Şekil 9	Kime ve Neye Göre Yabancı?	192
Şekil 10	Beşeriyet Terazisinde Kadın ve Erkeğin Denge Problemi	205
Şekil 11	Ferit'in Zihninden Bedenine Bedeninden Ruhuna Kendini Buluş Süreci	222
Şekil 12	Çelik Gagasında Fecri Taşıyan Mavi Kartal: Mümtaz	235
Şekil 13	İhsan ve Suat'ı Taşıyan Beden: Mümtaz	236
Şekil 14	Hasan'ın İkincisi Antonia	250
Şekil 15	Zamanın Abese Dâhil Oluşu; Abesin Zaman Müdahil Tavrı	265
Şekil 16	Son Devir Zaman Tekâmülü	268
Şekil 17	İkinci Ses: Olric ve Albay	280
Şekil 18	Tutunamayanların Ortak Kader Algısındaki Hayat Döngüsü	283
Şekil 19	Tehlikeli Oyunlar Dairesi	285
Şekil 20	Tutunamayanların Hayat Döngüsünün Ruha Yansıması	312
Şekil 21	Dar Zaman Aralığı	316
Şekil 22	Yenişehir'de Bir Kavak Ağacı	341
Şekil 23	Türkiye'de Dil Sorunsalı	352
Şekil 24	Hakkâri'de Bir Mevsim: Kaos-Tufan-Kosmos	364

Şekil 25	Kent Soylu Aydın Popülizmi: Biz Kimiz?	378
Şekil 26	Kent Soylu Aydın Popülizmi: Kaçış Piramidi	380
Şekil 27	Bir Akşam Alacasında Gece İzdüşümü	385
Şekil 28	Bir Akşam Alacası Romanında Kötücüllüğün Kaynakları	395
Şekil 29	İssızlığın Ortasında Romanında Ayhan'ın Paradoksu	401
Şekil 30	Avrupa-Amerika Merkezli Dayatmaların Kökeni: Türkiye'nin Büyük Resminde Aydın Dramı	450
Şekil 31	Kötücül Entelektüelin Son Durağı: Hiçbir Yer	455
Şekil 32	Yunus'un Yusuf'ta Belirenleri/Göstergeleri	465

KISALTMALAR

C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Ed.	: Editörler
Haz.	: Hazırlayan
ss.	: Sayfalar
S.	: Sayı
TDK	: Türk Dil Kurumu

1. GİRİŞ

1.1. Problem

Çalışmamızın problemi, Türk romanında başlangıcından bugüne tema ve tipolojik açıdan belirgin bir şekilde görülen safderun alafrangaların, ahlaksız züppelerin ve kötücül entelektüellerin genetik, sosyolojik ve psikolojik olarak birbirleriyle ilişkilerinin var olup olmadığını aramaktır. Osmanlı toplumunun Batı ile karşılaşması sürecinde sosyal, kültürel, siyasal hayatta yenilenmelerin, değişmelerin, dönüşmelerin, taklitlerin görüldüğü; bunlara bağlı olarak farklı yaşama biçimlerinin ve yaşama alanlarının olduğu çok sayıda bilimsel çalışmayla ortaya konulmuştur. Çok sayıda roman da bu problemler merkezinde veya çevresinde kurulmuş; yazarlar, siyasal ve sosyal hayatta yaşanan bütün farklılaşmayı edebi yapılarla taşıyarak aynı zamanda entelektüel, kültürel ve siyasal kimliklerle de tebarüz etmişlerdir. Edebiyat tarihi ve incelemesi, -zaman zaman eksik veya yanlış da olsa- romanlardaki bu tematik nitelikleri “yanlış batılılaşma” “taklit”, “züppe tipi” “aydın” gibi adlarla değerlendirmiştir. Ancak bu temaların ve tipolojilerin birbiriyle ilişkisinin nitelikleri ve boyutları hâlâ bir problem olarak ortada durmaktadır.

1.2. Amaç

Çalışmanın temel amacı, Türk romanının kuruluşundan itibaren hem romanın hem de sosyokültürel hayatın temel çatışma alanlarından biri olan ve kısaca batılılaşmak/modernleşmek olarak adlandırılan problemin ortaya çıkışını, biçim ve içerik değiştirmesini, safderun alafranga, ahlaksız züppe ve kötücül entelektüel düzlemlerinde tartışarak bu üç tipolojinin süreçsel olarak nasıl oluştuğunu ve birbirleriyle olan bağlarını ortaya koymaktır. Bu amaca ulaşmak için şu sorulara cevap aranacaktır:

1. Genel anlamda ötekiyle özel anlamda Batı ile karşılaşma süreci ne zaman başlamıştır? Bu sürecin aydınlar üzerindeki ilk etkileri nedir?
2. Batılılaşma kavramı genel olarak kültür ve düşünce dünyamızda özel olarak da edebi metinlerde ne zaman görülmeye başlanmış ve bu konudaki ilk belirlemelerde nelere dikkat edilmiştir?
3. Söz konusu kavramın sosyal hayata girmesi ile safderun alafrangalar ve ahlaksız züppe tipler arasında ilişkiler kurulmuş mudur? Hayatta görülen bu tiplerin, edebiyata yansıma şekilleri nelerdir?
4. Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemi ve bu dönemler arasında yaşanan süreçler, yazar/aydın/entelektüel üzerinde, problemleri algılama ve düşünme biçimleri ile belirleyici ve değiştirici etkilere sahip midir?
5. Safderun alafranganın toplumsal hayatta ve romanlarda görünme biçimleri nasıldır; toplumsal yapı ve romandaki diğer kişiler ve yazar, bu tipi nasıl dışlamış ve karikatürize etmiştir?
6. Romanlardaki ahlaksız züppelerin sosyokültürel hayattaki züppeleşme kavramıyla ilişkisi nedir?
7. Safderun alafranga ve ahlaksız züppe hangi dönemden sonra aynı edebi metinler içinde görülmeye başlanmıştır? Yazarı buna iten olgular nelerdir?
8. Türkiye'nin düşünsel tarihinde aydın/entelektüel kavramı ve tipolojisinin ortaya çıkış süreci ne zaman ve nasıl başlamıştır?
9. Entelektüel tipolojisinin kötücül tavrının kaynakları nelerdir; bu kaynakların yerli ve Batılı etkenleri nelerdir?
10. Türk romanında Batılılaşmanın alafranga ve züppe tipolojinden geçerek daha derin düşünen, problemi bir kimlik arayışı olarak yaşayan, kendisiyle ve toplumu ile çatışan, umutsuz entelektüel bireye dönüştüğü söylenebilir mi?
11. Entelektüel düzlemde çatışma, kötücül zihni nasıl doğurmuştur?
12. Ekonomik durum, siyasal yapılar, Türk aydınının muhayyilesindeki roman kahramanlarını nasıl etkilemiştir?
13. Yukarıdaki soruların neticesinde, Türk romanı "safderun" "ahlaksız züppe" ve "kötücül entelektüel" üçgeninde nasıl konumlanmıştır? Bu yazınsal bir yanılsama mıdır? Yoksa gerçekte Türk aydınının yaşadığı, roman kahramanlarının yaşadıklarına paralel izler mi taşımaktadır?

1.3. Önem

Edebi metinlerin varlığı, toplumsal ve edebi yapılardan bağımsız bir üretim olarak görülmemektedir. Örneğin sosyolojik açıdan metinlere bakanlar, edebi metinlerin esasen toplumsal yapıdan beslendiklerini, bu yapıya benzeştiklerini hatta yazarın metninin, içinde yaşadığı toplumla birlikte ürettiğini varsayarlar. Siyasal açıdan bakanlar, edebi metinlerin, bir dönemin ideolojik ve kültürel yapılarını problem ve semboller düzeyinde yansıttığını düşünürler. Biyografik açıdan bakanlar, bir metnin yazarla ilişkilerini öne çıkarırlar. Psikanalitik açıdan bakanlar, metnin dünyası ile yazarın iç dünyası arasında yoğun ilişkiler kurarlar. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın sonuçta edebi metinlerin, modern toplumun ve bireyin kendisini ve insanlığı anlama, anlamlandırma çabasında önemli işlevler üstlendikleri, zihinsel ve dilsel imkânlar sundukları ortadadır. Edebi metinler içinde, sözü edilen ilişkileri, etkileşimleri ve görünüşleri temsil edebilecek veya yansıtabilecek en etkili türün roman olduğu da edebiyat araştırmalarının ortak kanaatidir.

Tanzimat Edebiyatı'nın ilk dönemlerinde ortaya konan ürünler, Türk aydınının Batı'yı algılama biçimini doğrudan yansıtmaktadır. Toplumda görülen ve sosyal hayatın önemli bir tartışma konusu olan *alafrangalılışmayı* kabaca *safderunca* ve *züppece* diye ayırmak mümkündür. Ötekini sadece taklit ve tekrar eden ve aslında ne yaptığının da farkında olmayan *safderun alafranga* tipler ve belirli bir ekonomik güce sahip olan, artık alafrangalılığı cezbeden bir yaşama biçimine ve tipe dönüştüren *züppe* tipler, romanlarda görünmeye başlarlar. Kendilerini aynı zamanda sosyal yapının aldığı veya alması gereken biçim hakkında sorumlu gören aydınlar olarak da konumlandırılan yazarlar, adeta sosyal hayatın izlenebileceği, tartışılabilirliği ve örneklenebileceği birer sosyal roman ortaya koyarlar.

Batıyla yakınlaşma arttıkça, batılılaşma bir kimlik problemi olarak görülmeye başladıkça yazar/aydın, kendisi ve öteki arasındaki derin çelişkiyi, farklılığı ve benzerliği görmeye başlar. Bu süreç, bir taraftan ideolojilerin, siyasal kavramların düşünce hayatına girmesine sebep olurken bir taraftan da cemaat yapısının, cemiyet yapısına doğru evrilmesini de beraberinde getirir. Bu gelişmeleri tanımaya, anlamaya uğraşan yeni entelektüel, umutlarını, acılarını, zaferlerini ve kayıplarını daha bireysel düzeyde yaşamaya başlar; kendi varlık süreçleri ile ilgili de çelişkileri artar: *Bir otoriteye bağlanamama, kabul görememe, diğerleri ve ben algısı, Tanrı ve şüphe dehlizleri, kadınlardan kopma, dost ve arkadaş ilişkilerinde zayıflık entelektüel kimliği yeteri kadar yaşayamama algısı, farklılık duygusu, yalnızlık, kaçışvs.* Türk

romanında özellikle 1950'lerden sonraki romanda kötücül entelektüel tipleri incelemek, yaşanan bu toplumsal ve bireysel problemin romanda nasıl kurulduğunu araştırmak oldukça önemli sonuçlar doğuracaktır. Çalışmamızın özellikle safderun algı ile züppelik, her ikisi ile kötücül entelektüellik arasında var olabilecek bir ilişkiye yönelmesi Türk romanının tarihsel yapısına ve problem alanına farklı bir bakış açısı kazandıracaktır.

1.4. Varsayımlar

Problemin belirlenmesine, problemle ilgili temel malzemenin toplanmasına ve belli başlı kaynakların taranmasına, aynı veya benzer problemler etrafında yapılan çalışmaların gözden geçirilmesine, problemin çözümü ile ilgili yöntemlerin belirlenmesine bağlı olarak, *Safderun Alafranga*, *Ahlaksız Züppe* ve *Kötücül Entelektüel Tipolojisi* şeklinde isimlendirdiğimiz çalışmamız ile ilgili şu varsayımları ortaya koyabiliriz:

1. Çalışmamızın temel varsayımı, Türk romanındaki *Safderun Alafranga*, *Ahlaksız Züppe* ve *Kötücül Entelektüel* arasında bir ilişkinin var olduğudur.
2. Söz konusu tipolojilerin sosyolojik ve genetik kaynakları arasında yakınlık kurulabilir.
3. Kurulacak ilişkide Batılılaşma olgusu etkilidir.
4. Türk romanı Batı romanından yola çıkılarak kurulurken o romanlardaki problemleri de almıştır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmanın kapsamı genel anlamıyla Türk romanıdır; dolayısıyla ilk yayımlanan romandan çalışmamızın başladığı güne kadar yayımlanan bütün romanlar (1872-2014) çalışma alanımızın içindedir. Ancak belirli ölçütler bağlamında çalışmamızın örnekleme şu kırk dokuz romandır.

1. Ahmet Mithat, Felatun Bey'le Rakım Efendi, İstanbul 1875
2. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Şık, 1889
3. Rezaizade Mahmut Ekrem, Araba Sevdası İstanbul 1898
4. Halit Ziya Uşaklıgil, Mai ve Siyah, İstanbul 1897
5. Halit Ziya Uşaklıgil, Aşk-ı Memnu, İstanbul 1900
6. Ahmet Mithat, Jön Türk, İstanbul 1908
7. Halit Ziya Uşaklıgil, Nesl-i Ahir, İstanbul, 1908
8. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Şıp Sevdı, İstanbul, 1911
9. Safveti Ziya, Salon Köşelerinde, İstanbul 1912
10. Refik Halit Karay, İstanbul'un Bir Yüzü, İstanbul 1920
11. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Kiralık Konak, İstanbul 1922
12. Refik Halit Karay, İstanbul'un Bir Yüzü, İstanbul 1920
13. Peyami Safa, Sözde Kızlar, İstanbul, 1923
14. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ben Deli Miyim?, İstanbul 1925
15. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Sodom ve Gomore, İstanbul 1928
16. Reşat Nuri Güntekin, Yaprak Dökümü, İstanbul 1930
17. Peyami Safa, Fatih-Harbiye, İstanbul, 1931
18. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Yaban, İstanbul 1932
19. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Utanmaz Adam, İstanbul, 1934
20. Mithat Cemal Kuntay, Üç İstanbul, İstanbul 1938
21. Sabahattin Ali, İçimizdeki Şeytan, İstanbul 1940
22. Peyami Safa, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, İstanbul 1949
23. Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur, İstanbul 1949
24. Peyami Safa, Yalnızız, İstanbul 1951

25. Atilla İlhan, Sokaktaki Adam, İstanbul 1953
26. Yusuf Atılgan, Aylak Adam, İstanbul 1959
27. Ahmet Hamdi Tanpınar, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, İstanbul 1962
28. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Deli Filozof, İstanbul, 1964
29. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Kaderin Cilvesi (Başımıza Gelenler), İstanbul, 1964
30. Oğuz Atay, Tutunamayanlar, İstanbul 1972
31. Oğuz Atay, Tehlikeli Oyunlar, İstanbul 1973
32. Adalet Ağaoğlu, Ölmeye Yatmak, İstanbul, 1973
33. Sevgi Soysal, Yenişehir'de Bir Öğle Vakti, Ankara 1973
34. Vedat Türkali, Bir Gün Tek Başına, İstanbul, 1974
35. Adalet Ağaoğlu, Bir Düğün Gecesi, İstanbul, 1976
36. Ferit Edgü, O, İstanbul 1977
37. Ayla Kutlu, Kaçış, İstanbul, 1979
38. Selim İleri, Bir Akşam Alacası, İstanbul, 1980
39. Mehmet Eroğlu, Issızlığın Ortasında, İstanbul 1984
40. Tezer Özlü, Yaşamın Ucuna Yolculuk, İstanbul 1984
41. Leyla Erbil, Karanlığın Günü, İstanbul 1985
42. Bilge Karasu, Gece, İstanbul 1985
43. Latife Tekin, Gece Dersleri, İstanbul 1986
44. Adalet Ağaoğlu, Hayır, İstanbul 1987
45. Alev Alatlı, Viva La Muerte! Yaşasın Ölüm, İstanbul 1992
46. Oya Baydar, Hiçbir Yer'e Dönüş, İstanbul 1998
47. Orhan Pamuk, Kar, İstanbul, 2002

1.6. Tanımlar

Çalışmamızda, safderun alafranga, ahlaksız züppe, kötücül entelektüel kavramlarının Türk romanına yansıma biçimleri ele alınmıştır. Ayrıca söz konusu çalışmayı irdelerken; batıcılık, batılılaşma, modernleşme, modernizm, yabancılaşma, kültür gibi kavramlar da ön plana çıkmıştır.

Safderun kelimesinin, *TDK Türkçe Sözlük*'te "*Kolayca aldatılan saf*" (TDK, 1998, 1881) insan olarak tanımlanır. Ferit Develioğlu ise safderunu "*bön, kalbi temiz, içi saf olanlar*" (Develioğlu, 1970, 1090) şeklinde tanımlar. *Safderun* kelimesinin çalışmamızdaki karşılığı da bu çerçevede yorumlanmıştır.

TDK Türkçe Sözlük'te *alafranga* kelimesi şöyle tanımlanır: "1. *Frenklerin töre, âdet ve hayatına uygun, Frenklerle ilgili, alaturka karşıtı.* 2. *Avrupa uygarlığını benimsemişi, Avrupa eğitimiyle yetişmiş kimse*" (TDK, 1998, 71). *Alafrangalığın* Frenklerle ilgili oluşu, aynı kavramı çalışmamın çeşitli bölümlerinde, *Batıcılık* olarak da karşımıza çıkarmaktadır. Şerif Mardin'e göre *Batıcılık*, "*Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayıp Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa'nın toplumsal ve fikrîsel bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşım*" (Mardin, 2015a, 9) olarak değerlendirilir. Niyazi Berkes'e göre ise,

"Batıcılık geri kalmış toplumların aydınlarının, kendi toplumlarının kalkınamaması gerçeğinin karşısında, ilerlemiş toplumları görmekten gelen aşağılık duygusunu hafifletmek için yapıştıkları bir hayal, bir toplumsal sakatlığın aydınlar arasında nükseden bir görüntüsüdür. (...) Batıcılık hiçbir yerde gerçekleşmemiş, sadece gericiliğe yarayan bir bireyci aydın ütopyasıdır" (Berkes, 1997, 222).

Ahmet Cevizci ise, *Batılılaşma'yı Felsefe Sözlüğü'nde* teorik çerçevede tanımlar:

"Batı'ya özgü kurum ve yapıların, Batı'yı belirleyen değerlerin alınması, benimsenmesi veya ithal edilmesi. (...) Batılılaşma, büyük ölçüde modernleşmeye tekabül eden ve bilinçli bir tutum ya da uygulamayı temsil eden anlamı, onun tek yegâne anlamı değildir" (Cevizci, 2015, 61).

Alafrangalık kelimesi ile *Batılılaşmayı*; *Batılılaşma* kavramıyla ise *modernlik/modernleşme/modernite* gibi terimler çalışmamıza dâhil edilmiştir. Şerif

Mardin'e göre modernleşme, *"Batı Avrupa'da feodalizmin çöküşü ile başlayan bu süreç, burjuvazinin gelişmesi, sanayileşme ve siyasi hakların nüfusun daha büyük kesimlerine yayılması gibi unsurları kapsar"* (Mardin, 2015a, 25). Emre Kongar ise toplumsal değişme ile modernleşme arasında bir ilişki kurar. Buna göre, modernleşme değişiminin özel bir hâlidir:

"Modernleşme, tekrarlanacak olursa, insanoğlunun genel evrim çizgisi bakımından geri kalmış toplumların, zamanımızda bu çizginin son noktasına gelmiş olan toplumlara yetişmesi demektir. Yani insanoğlunun gelişmesi yönünden modernleşme bir ilerleme değil bir eşitleme demektir." (Kongar, 1985, 304).

Ömer Demir ve Mustafa Acar *Sosyal Bilimler Sözlüğü*'nde modernite (modernlik) ve modernizm kavramlarını şöyle tanımlamışlardır:

"Modernite genel olarak bir uygarlığın kendi gelişim çizgisi içinde görece en son dönemde geliştirdiği, özel olarak da Batı uygarlığının Rönesans ve aydınlanma dönüşümünden sonra kazandığı kültürel değer ve sosyal ilişkilerin özümsemesi ile ortaya çıkan yaşam tarzı, (modernizm ise) aydınlanma çağı ile gelen zihinsel dönüşümün ortaya çıkardığı ideoloji ve yaşam biçimi" (Demir ve Acar, 2015, 251).

Hilmi Yavuz, *Alafrangalığın Tarihi* adlı kitabında modernlik kavramını şöyle anlatır: *"Gerçekten de modernlik, geleneksel toplumların, başta erdem kavramı olmak üzere sahip oldukları ahlaki temellendirmekten mahrum olmakla malûdür"* (Yavuz, 2010, 74). Küresel çağda modernliği irdeleyen John Tomlinson, *Küreselleşme ve Kültür* kitabında modernliği Martin Alblow'un bakış açısına göre tanımlar: *"Modernlik kavramının daima yeni olma niteliğini kendine mal eden tanım olduğu ve bu nedenle de tarihsel olarak aşamayacağı gerçeğine dayanır"* (Tomlinson, 2013, 70). Anthony Giddens'a göre modernitenin tanımı şöyledir:

"Modernite terimini çok genel anlamla, ilk kez feodalizm sonrası Avrupa'da ortaya çıkan, ancak 20. Yüzyılda giderek dünya çapında tarihsel etkiye sahip olan kurumlar ve davranış biçimlerini ifade etmek için kullanıyorum. Sanayileşmenin tek kurumsal boyutu olmadığı kabul edilse de, modernite kabaca sanayileşmiş dünyaya karşılık gelen bir dönem olarak anlaşılabilir." (Giddens, 2014, 28-29).

Buradan da anlaşıldığı gibi alafrangalık, frenklere özgü algısı ile Batı'yı işaret etmektedir. Batıcılık ise, Türk toplumu için modernleşme, değişme, dönüşme anlamına gelmektedir. Bu noktada çalışmamızda karşımıza çıkan bir diğer kelime taklittir. Mustafa Nihat Özön'ün *Osmanlıca Türkçe Sözlük*'ünde taklit kelimesi, *"1. Takma, asma, kuşanma. 2. Benzemeye veya benzetmeye çalışma. 3. Kalıbını yapma. 4. Başka birinin davranışını tekrarlayarak alay etme."* (Özön, 1997, 810) şeklinde tanımlanır.

Modernleşmenin ekonomik ve sosyal etkileri, bireysel yaşama dönüşü, içe kapanışı, kopuşu, kişisel bir çekilişi de beraberinde getirir. Bu noktada karşımıza çıkan yabancılaşma kelimesini, Anthony Giddens, çalışmasının *Güçsüzlük/Elde- Etme İkilemi* bölümünde, “Bireyin kendi hayatını biçimlendiren birçok farklı etkinin kontrolü altında olduğu, geleneksel dünyanın aksine, modern toplumlarda kontrolün dışsal birimlere geçtiği varsayılır”(Giddens, 2014, 241) şeklinde tanımlar. Bireyin kendi yaşamını biçimlendiren etkiler ile kontrolün el değiştirmesi de yabancılaşmanın başka bir boyutudur.

Bireyin yabancılaşması, sosyal hayatın düzeninden ve dünya algısında kopuşu anlamına gelir. Bununla birlikte yabancılaşmanın kültürel dokuya karşı yansıtılması da söz konusudur. Alafrangalığın, Batılılaşmanın ve modernliğin etkileri ile yabancılaşan bireyler karşılaştırılırken, en çok da kültür kelimesinin anlamını ihtiva eden sözcüklerle çarpışmaktadır. Şerif Mardin’e göre, “*Toplumların eğitim, teknoloji, siyaset, hukuk, iktisat, sanat veya dine ilişkin sorunlarını çözdükleri kendilerine özgü yola, o toplumun kültürü denir*” (Mardin, 2015a, 21). Yeniliğin toplumu etkileme şekillerini kültürel yayılma ve kültürleşme olarak değerlendiren Emre Kongar’a göre ise,

“Kültürel yayılma anlayışını geliştirenlere göre kültür öğeleri ve sistemleri, zorunlu olmamakla beraber, genellikle yavaş yavaş yayılırlar. Bu yayılma ile bir yerdeki icat ya da yeni bir kurum, komşu olanlara da geçer ve bazı hallerde bu yayılma devam ederek, bütün dünyayı kapsar” (Kongar, 1985, 301).

Yazara göre kültürleşme ise: “*Kültürleşme, iki kültür teması geldiği zaman bazı kültürel öğelerin mevcut kültür yapısı içinde erimesi yerine birbiriyle temasta olan kültürlerin yapısal farklılaşmaya gitmesi demektir*” (Kongar, 1985, 301-302).

Kültürel yapının anlatımı ve aktarımında Tanzimat romanlarından başlayarak en çok karşımıza çıkan kelime ahlâktır. Ahlâklı ve ahlâksız biçiminde kurgulanan tiyolojilerde olumlu ve olumsuz yanlar ahlakın süzgecinden geçirilerek anlatılmıştır. Ahlâk kelimesi; “*huy, yaratılıştan gelen özellik, karakter, yapı, mizaç, kişilik anlamına gelen hulk kelimesinin çoğuludur*” (Murtçalı, 1995, 245). Ahlak, “*Almanca’da moral, Fransızca’da morale, İngilizce’ de morals, Yunanca’ da etik*”(Erdem, 1999, 17)şeklinde adlandırılır. Ahlak ve etik kavramları ise Ahmet Cevizci’nin *Felsefe Sözlüğü*’nde şöyle tanımlanır: “*Ahlak, etikten farklılık gösterir. Ahlak, bir toplumun töreleşmiş, gelenekselleşmiş yaşama biçimidir. Bu pratiğin teorisine etik adı verilir. Etik, doğru ve yanlış davranışın teorisidir; ahlak ise bu teorinin uygulaması veya pratiğidir*” (Cevizci, 2015, 16). Etiği felsefi bilginin bir parçası olarak gören Alain

Badiou'ya göre, "Etik, Yunanca, iyi bir varoluş tarzı, bilgece bir eylem yolu arayışına karşılık gelir" (Badio, 2016, 17). İyi bir varoluş tarzının karşısında duran kavram ise ahlaksızlıktır. *Ahlâksız* kelimesi *TDK Felsefe Terimleri Sözlüğü*'nde; "Ahlak yasalarına aykırı olan, ahlak bakımından kötü olan" (TDK, 1975, 15) şeklinde tanımlanmıştır

Çalışmamızın ikinci bölümünde ele alınan *Züppe* kelimesinin *TDK Türkçe Sözlük*'teki tanımı ise şöyledir: "Giyinişte, söz söyleyişte, düşünüşte toplumun gülünç ve aykırı saydığı yapmacıklara ve aşırılıklara kaçan, *snop*" (TDK, 1998, 2522). *Kötücül* kelimesinin *TDK Türkçe Sözlük*'teki karşılığı ise şöyledir: "1. Kötülük isteyen (kimse) 2. Kötülük eden, zarar veren. 3. (hastalık ve ruh için) tehlikesi olan, *habis*" (TDK, 1975, 1388).

Entelektüel kelimesinin *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*'ndeki tanımı şöyledir: "Akla zekaya değgin, fikir işlerine eğilimli ve meraklı kimse. Varlıklara, olaylara anlam verirken, insan aklına, bilime tek kılavuz gözüyle bakan aydın insan." (Karaalioğlu, 1983, 232). Cemil Meriç, *Mağaradakiler* kitabında entelektüeli çeşitli yönleri ile tarif eder: "(...) entelektüel, yazı ve söz aracılığı ile toplumun şuurulanmasına yardım eden kişi olur. Yol gösteren, aydınlatan, itham eden kişi" (Meriç, 2007, 16). Cemil Meriç aynı eserinde, Valery'nin entelektüel tanımına da yer verir ve ona göre tanımı çok zor olan bu kelimeyi en iyi tarif edenlerden biri Valery'dir.

"Entelektüellerin işi, her nesneyi remzine yani kelimeye ve sembole bakarak irdelemek, gerçek eylemlerle tartmamak. Sözleri, bunun için şaşırtıcı, politikaları tehlikeli, zevkleri sathi. Sosyal birer uyarıcıdır entelektüeller. Ve her uyarıcı gibi hem yararlıdır, hem zararlıdır" (Meriç, 2007, 17).

Edward Said, *Entelektüel* adlı kitabında modern entelektüelin tanımını şöyle yapar:

"Her toplumda... kutsal olana yönelik sıra dışı bir duyarlığa sahip, içinde buldukları evrenin doğası ve toplumlarını yönlendiren kurallar hakkında birçok insandan daha fazla düşünen bazı kişiler vardır. Her toplumda, aynı toplumu paylaştığı, çoğunluğu oluşturan sıradan insanlardan daha sorgulayıcı; gündelik hayatın dolayimsız, somut durumlarından daha genel bir nitelik taşıyan ve zamanla mekândaki göndermeleri daha uzak olan simgelerle ilişki içinde olmayı daha sık arzulayan bir azınlık vardır. Bu azınlıkta, arayışlarını sözlü ve yazılı söylem, şiirsel ya da plastik ifade, tarih yazımı, törenler ve tapınma edimleri yoluyla dışsallaştırma ihtiyacı hissedilir. Bütün toplumlarda entelektüellerin varoluşuna, dolayimsız somut deneyim perdesinin ötesine nüfuz etme yolundaki bu içsel ihtiyaç damgasını vurur." (Said, 2015, 48-49).

Entelektüel anlamında yapılan açıklamalara göre, Türk sosyal hayatında bu kelimeyi anlatan başka sözcükler de vardır. Aydın ve münevver kelimeleri okumuş, kültürlü, ileri görüşlü kimseleri tarif ederken kullanılan diğer ifadelerdir. Entelektüel, aydın ve münevver kelimeleri bazı farklılıklarla birbirlerinden ayrılırlar da, hepsi için *okumuş ve kültürlü* ifadeleri kullanılır.

2. İLGİLİ ALANYAZIN

2.1. Kuramsal Çerçeve

Safderun, alafranga, züppe, entelektüel kavramları hem Osmanlı ve Türkiye batılılaşmasının/modernleşmesinin hem de bu sürecin içinde ortaya çıkan romanın önemli kavramlarından. Dolayısıyla bir alanda yapılacak araştırma, inceleme ve çözümlenmelerin diğeriyle ilgili olacağı, diğeri içereceği veya diğeriyle temas kuracağı açıktır. Hatta her iki alanda yapılacak bu tür çalışmaların yöntemlerinin de veri, bakış açısı, örnekleme bakımlarından birbirine destek olması kaçınılmazdır. Elbette tarihsel, sosyolojik ve siyasal araştırmaların verileri ve çözümlenmeleri romaninkinden farklıdır ama bu konularda yayınlar yapan önemli araştırmacıların dönemin romanlarına rahatlıkla atıf yaptıkları da görülmektedir. Romanlarda özellikle tema araştırmaları yapan edebiyatçılar da az önce sözünü ettiğimiz veri ve analizlere sürekli atıf yapmaktadırlar. Konusu alafranga, züppe ve entelektüel tipoloji ve bu tipoloji üzerinden yansıyan problemler olan bir çalışmada sosyolojik, tarihsel ve siyasal veri ve yöntemlerle temas kurulması gerektiği ortadadır.

Alafrangalılılaşma, Doğu-Batı çatışması, züppelik olarak adlandırılan problem Türk romanının doğuşuyla birlikte kendini göstermiştir. İlerleyen süreçte modernleşme ve şehirleşme, yazarların söz konusu problemi ele alış biçimini de değiştirmiştir. Değişen sosyal ve kültürel sürecin ardından, yazarların, alafranga ya da züppe problemini daha derin ve daha bireysel yaşaması algıları da değiştirmiştir. Başlangıçta yeni bir kimlik arayışı olan bu süreç, Cumhuriyet ile birlikte yeni bir çatışmalı entelektüel kimliği inşa etmiştir. Rezaizade Mahmut Ekrem, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında görülen saf ve cahil alafranga tipler, zamanla ahlaksız züppelere dönüşmüşlerdir. Yakup Kadri'nin, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Peyami Safa'nın, Oğuz Atay'ın romanlarında seyrettiğimiz entelektüeller ise temelini Tanzimat romanlarından alan bu sürecin devamlılığı şeklindedir. Bu nedenle de

çalışmamız taklit döneminden, dönüşüm sancularına ve tenkit döneminden buhrana uzanan kötücüllerin tipolojisini ortaya koyacaktır.

Çalışmada safderun alafranga tipi yaptığıının farkında olmayan, aşağılanmış, dışlanmış duyguları ekseninde değerlendirilecektir. Söz konusu değerlendirmeyi besleyecek temel bakış açıları ise şöyle olacaktır: Kültürel karşılaşma, hayranlık ve şok, otorite kaybı ve başıboşluk (aile olarak baba, devlet olarak baba-cemaat yapısının dağılmaya başlaması)

Züppeliğe geçiş süreci sosyal ve kültürel nedenler ışında ele alınacaktır. Ahlaksız, ama çekici, çeldirici ve hain alafranga züppeler, benzer yanlarıyla değerlendirilecektir. Bu değerlendirme yapılırken, başlıca şu özellikleri çalışmamıza ışık tutacaktır: Mirasyedi oluşları, varlıklı bir aileden gelmeleri, ötekinin yaşama biçimine görsel ve davranışsal olarak uyum sağlamaları, konuşmaları, giyim ve kuşamları ile bilinçli bir cazibe oluşturmaları, amaçlarını gerçekleştirmek için ahlaksız her yola başvuracak yapıda olmaları. Başlangıçta saf bir öykünme, bir kimlik inşası olan problem, zamanla bir ahlak sorununa kaynaklık ederken, çalışmamızın yeni problemine yani kötücül entelektüellere de ışık tutacaktır

Çalışmamızda, entelektüel tipolojinin kötücülleşmesi, zamanın ve mekânın imgelerinden hareketle yorumlanacaktır. Kötücül dünya algısı, benin kötücülleşmesi başlangıçtaki problemi bize bir kez daha hatırlatacaktır. Garplılaştırma meselesinin, tarihi zeminde yeniden inşası, taklittin ve öykünmenin kimlik bunalımını tetikleyecektir. Çalışmamız bu noktada, doğu batı arasında kalan, ben ve öteki arasında çatışan bireyleri kapsayacaktır. Bu anlamda kötücül entelektüellerinde genel tipolojisi de oraya konacaktır.

Osmanlı Devleti, Duraklama Dönemi'nden sonra yenilik anlamında Batı kaynaklı pek çok icraat yapmıştı, ama yapılan hiçbir yenilik hasta adam Osmanlı'yı çöküşten kurtaracak nitelikte değildi. Lale Devri (1718-1730) Avrupa ile temasın çiçekli yollarını işaret ediyordu, Mehmet Çelebi'nin Sefaretnamesinde de Fransa'nın bu yüzü yansiyordu. Buna rağmen, Mehmet Çelebi'nin raporu Batı karşısındaki hâlimizi de açıkça ortaya koymaktaydı. Çöküşün kaynağını *kaybedilen savaşlar* içinde arayan devlet adamları ve padişah, yaptıkları ya da yapacakları ıslahatları bu noktayı merkez alarak oluşturdular. Robert Finn'in de ifade ettiği gibi;

“On dokuzuncu yüzyılda, Avrupa kökenli ekonomik ve siyasal akımlar Osmanlı toplumunun dokusuna ciddi bir etki göstermeye başladığında, Osmanlılarda Avrupa'nın kültürel birimlerine öykünme isteği de belirdi, kısa sürede. Osmanlı gençleri öğrenim görmek üzere dış ülkelere gönderildiler.

Giyimde, eşya seçiminde, davranışlarda ve konuşmada Avrupa göreneği, Osmanlı devletinin bazı geleneksel ilkelerinin yerini almaya başladı” (Finn, 1984, 9).

Batı karşısında mağlubiyet, savaş anlamında kabul edilebilirdi. Bunun için de pek çok ıslahat yapılması mazurdu. Ancak mesele sadece orduda yapılacak düzenlemeleri aşılıyor ve ülke medeniyet değişimi sürecine sürükleniyordu. *“İmparatorluğun gelişmeye başlamasıyla, niçin gerilediği sorusu, önce devlet yönetiminin bozulduğu ileri sürülerek, daha sonra belki de yüzeyeleşen bir tutumla Batı'nın askeri üstünlüğü gösterilerek cevaplandırılmıştır”*(Mardin, 2015a,10-11). İşte tam da bu noktada yaşanacak kıyametin önünde duruyordu Osmanlı. Ya kökten bir yenilik anlayışı ile bir kaç yüzyıl öncesine filmi saracaktı ya da gördüğü Batı'yı taklit ederek yoluna devam edecekti. Hiç şüphe yok ki, birincisini yapacak güçlü bir merkezi otorite yoktu. Toprak kayıpları başlamıştı. Ekonomik anlamda da bütçe sıkıntıları yaşanıyor. Üstelik Osmanlı benliği, bunu hala görmezden gelecek kadar büyüktü.

Bu nedenle de Batılılaşma öykümüz, yenilik düşüncesinin köktenci değil, suni bir yanından değerlendirilmesine, halka, halklara nüfuz edememesine neden oldu. Açılan okullar, yapılan çalışma ve ıslahatlar, Avrupa'nın gelişmişlik düzeyini yakalamaya yetmedi.

“İmparatorluk silahını yenilemekte o kadar gecikmişti ki, şimdi bu yeni silahı kullanabilmesi, ona intibak edebilmesi için, eskiyi en küçük zerresine kadar feda etmesi, atması lazımdı. Hâlbuki eski, -yürüyen hayat karşısında son sözünü söylemesine rağmen- cemiyetin içinde, ruhlarda bütün unsurlarıyla çok derin surette hâkimdi. Canlı bir terkip olmayı çoktan bırakmış, fakat dağınık eczâsı, ayak bağları şeklinde her adıma engel oluyordu.” (Tanpınar, 2003, 71).

Yenilik olgusu, kaynağını halktan alan ve mutlaka *sosyal bir ihtiyaçtan* kaynaklandığında kökten bir dönüşüme neden olur. Halkın aydınlık seviyesi artar, kültürel olgunluğa ulaşılır ve halk kendini, evreni sorgular. Fakat Osmanlı devleti ve Türkiye Cumhuriyeti dönemlerinde de yenilenmenin, modernleşmenin halkın ihtiyaç ve taleplerine göre tebarüz ettiğini ve şekil aldığını söylemek oldukça zordur.

Tanzimat sürecinde ve sonrasında devletin siyasal yapısını değiştirmekte kararlı olan, bunun kültürel ve edebi yenilenme olmadan başaramayacağını düşüne aydınların çoğu aynı zamanda şiir, roman, tiyatro metni yazan edebiyat adamlarıydı. Bu yüzden yanlış eğitilmiş gençler, safderun alafrangalar, insanlık dışı bir uygulama olan cariyelik, vatan sevgisi yüksek kahramanlar hep yazarların eserlerinde görüldü. Çalışmamızın birinci bölümünü oluşturan safderun alafranga, tam da bu tarihsel

süreçte hayat bulur ve hem dönemin romanı içinde hem de bu neslin ikinci döneminin romanlarında arz-ı endam eder. Fakat romanlardaki bu safderunların yeterince incelendiğini söylemek zordur. Örneğin romanlarda aşağılanan, küçük görülen, cahil bulunan bu tiplerin sosyal hayattaki varlıkları nasıl algılanıyordu veya romancılar, eğer hayatın içinde çok da kıymet arz etmeyen bir problem idiyse romancılar neden bunun üzerinde durdu? Ancak bir nesil sonra sosyal ve kültürel tabandaki ahlak çöküntüsü, öteki olana benzeme gayreti kendi olamayan, taklitsel bir gölgenin altında yeni bir zümreyi doğurdu. Türk sosyal yapısı, safderunları alafrangalardan başka bir yöne doğru hızla kayıyordu. Türk edebiyatı sayfaları, bundan sonra ahlaksız züppe tiplerle çatışmaya devam edecekti. Ahlaksız züppelerin, safderunlardan en önemli farkı ise, içinde taşıdıkları kötü ve hain damardı. Her türlü ihanete hazır, arkadan vurmaya meyyal, kendinden ve kültüründen bıkkın ahlaksız züppe tiplere muhalif sesler de gecikmedi. Kötücül entelektüeller, bu resmin üç boyutlu yapısını görenlerin sancıları ile kavrulurken, Cumhuriyet Devri'nin çalkantıları içinde tutamadıkları evrende, kendi kötücül yazgılarını beklediler. Zira onlara göre, geçen zamanın akrebi, özümseyerek dönüşümün değil, hızlı değişimin üzerinde yükselmekteydi.

Yukarıda bahsedilen safderun alafranga tipler ile ahlaksız züppe tipler arasında yaşanan dönüşüm, temelde aynı problemler ekseninde, romana şöyle yansımıştır:

Çizelge 1. Safderun Alafranga ve Ahlaksız Züppe Tipolojisi Dönüşümü

Safderun Alafranga	Problemler	Ahlaksız Züppe
Fransızca konuşma noktasında büyük bir özentilik hali baş gösterir. Fransızca'yı anadil seviyesine yükseltmek isterler, ancak bu tavırları onları komik duruma düşürür. Fransızcaya karşı bütüncül bir hâkimiyet de yoktur. Dil seviyesi olarak henüz taklit aşamasındalardır.	Dil Problemi Fransızca Konuşma Merakı	Safderun alafranga tiplere göre Fransızcaya daha hâkimdirler. Fransızca konuşma noktasında özentilik hali devam eder, ancak burada kullanılan kelimeler, konuşma tarzında bir komiklik yoktur. Dile hâkimiyet noktasında safderun alafranga tiplere göre daha ileri seviyededirler.
Babanın alafranga hayata düşkünlüğü çerçevesinde, eğitim almış, okumuş tiplerdir. Batılı kaynaklar, edebi gelenek noktasında kültürel seviyeleri henüz sığdır. Kültürel ve edebi anlamda gelenekten gelen her şeyi reddederler. Batıya karşı bilinçli bir temayül yoktur. Bu sebeple de eğitim seviyeleri olgunluk derecesinde değildir. Edindikleri malumat ve bilgiler genelde kulaktan duyma ve eksiktir.	Eğitim Seviyeleri	Pek çoğu iyi bir eğitim almıştır. Fransızca kitap okuyabilecek seviyede dil becerileri vardır. Safderun alafranga tiplere göre Batılı kaynaklar noktasında daha donanımlıdır. Buna rağmen onlarda da geleneksel alanı reddeden taraf ağır basar.
Safderun alafranga tipler şıklık merakı ön plandadır. Alafrangalığın ölçüsü dış görünüşte aranır. Giyimleri kişisel zevkin ürünü değil, dergi kapaklarından kopyanın temsilidir. Alafranga giyim henüz özümsemediğinden, dış görünüşte abartılı, tutarız ve komiğe kaçan bir ölçüsüzlük vardır.	Dış Görünüş Problemi -Kılık kıyafet noktasında alafranga görünme merakı -Şıklık yarışı -Moda marka düşkünlüğü	Ahlaksız züppe tiplerde de şıklık merakı devam eder. Burada da alafrangalığın ölçüsü dış görünüştür. Ancak ahlakız züppe tiplerin giyim tarzında daha estetik ve bireysel zevk ön plandadır. Artık giyim taklitten çok, alafranga bir hayatın temsili biçiminde karşımıza çıkar. Dış görünüşte komiklik, ölçüsüzlük sona ermiştir. Bunun yerine bilinçli bir giyim üslubu, kanıksanmış tavır dikkati çeker.

<p>Safderun alafraŋga tiplere ahlaki yozlaşma henüz tehlikeli bir seviyede değildir. Sevilen kadın ve erkeğe karşı geleneksel ölçülerin yıkımı baş gösterir. Serbest evlilik düşüncesi yaygın değildir. İlişkilerde hala aşkın ve sevginin izleri vardır. Sadece cinsel bir ahlaksızlık duygusu gelişmemiştir. Çevrelerine karşı zarar vermeden yapılan, bireysel ahlak düşkünlüğü, budalalık, aldanma, yanılama seviyesindedir. Alafraŋga davetler henüz başlamamıştır ve safderun tiplerde hala utanma, mahcubiyet göze çarpabilmektedir.</p>	<p style="text-align: center;">Ahlak Problemi</p> <p>-Serbest evlilik modeli</p> <p>-Alafraŋga usulde yapılan davetler</p> <p>-Utanma ölçüsü: Mahcubiyet</p> <p>-Ahlaksızlığın bireysel ve çevresel yanı</p>	<p>Ahlaksız züppe tiplerde ahlaki terazi çoktan kırılmıştır. Toplumun her kesiminde karşımıza çıkabilecek bir ahlaksızlık panoraması içinde varlık kazanan tiplerdir. Safderunluk bu noktada erimiş, yerini hainliğe ve züppeliğe bırakmıştır. Artık bireysel zararlar değil, ailevi yıkımlar başlamıştır. Sevgi, aşk gibi manevi değerler duvarı yıkılmıştır. Utanma, mahcubiyet yoktur. Serbest evlilik algısı alafraŋga olmanın ölçüsü konumuna gelmiştir. Alafraŋga usullerde verilen davetler önem taşır. Bu toplantılarda kadın ve erkeğin ölçüsüzlüğü alafraŋgalıęın yaşama biçimi olarak karşılanmaktadır.</p>
---	---	--

Safderun alafraŋga tipolojisi ile ahlaksız züppe tipler arasında dört ortak problem vardır. Bunlardan ilki *dil problemi* biçiminde karşımıza çıkar. Safderun alafraŋgalar, Fransızca konuşmayı büyük bir prestij sayar. Bunun en önemli nedeni, safderunca bir farklılaşma arzusudur. Geleneksel olanın bilinçsizce reddi, Türkçe'nin kaba ve yetersiz olduğuna inanma gibi sebepler de bu farklılaşma arzusunu etkiler. Fransızcanın, Fransız edebiyat ve kültürünün Tanzimat aydını ve sonrasındaki nesil için işaret ettikleri çok açıktır. Fransızca konuşmak, o dilden beslenmek, dili çeviri yoluyla okumak Türk entelektüeli için bir ölçü niteliği taşımıştır. Batılılaşma yolunda belki de en önemli adım olan Fransızca, safderun alafraŋgalar için de alafraŋgalıęı gösterme biçimi sayılır. Fransızca konuşma noktasında büyük bir özentilik hâli de böylece hâsil olur. Fransızca 'ya karşı bütüncül bir hâkimiyetleri de olmayan safderunların komik duruma düşürülmesi, hatta bu yolda gösterdikleri abartılı tavırlar da romanların ana motifi oluverir. Taklit aşamasındaki dil seviyeleri, ahlaksız züppe tiplerin oluşumunda dönüşüm yaşar. Ahlaksız züppe tipolojisinin safderun alafraŋga damarı ile beslenmiş olduğunun en sarik kanıtı da burasıdır. Züppelik de tıpkı safderunluk gibi ötekilerden farklı bir duruşu temsil eder. Her iki tipoloji de hayata bakış açısını bu farklılık algısına göre şekillendirir. Alaturka olmayı, ilk aşamada farklı bir dili anadil seviyesine yükseltmek ile reddeden tipler, Fransızca'yı bir medeniyetin muhatabı gibi görürler. Dili reddetmek, temelde o kültürü de yok saymanın farklı bir anlatımı sayılır. Ötekileşen safderunlar, daha öteki olmuş

züppeleri böylece aynı ekseninde besler. Ahlaksız züppe tiplerde Fransızca konuşmak artık komedi seviyesinde değildir. Dile karşı taklitsel geliştirilen tutum devam etmekle birlikte, Fransızca'ya olan hâkimiyet de artmıştır. Bu durum iki önemli noktanın işareti de sayılır. Birincisi, ahlaksız züppe tipler menşei itibarıyla safderuna bağlansalar da, aralarında büyük farklılık vardır. Safderun alafranganın dilinde komiğe çalan Fransızca; ahlaksız züppenin ağzına yakışmakta, hatta yadırganmamaktadır. İkincisi ise, Fransızca'nın kanıksanmış hali artık bir problem gibi görünmez. Alafranga olmak ve ötekileşmek için o dili kullanmak doğal bir sonuç olarak karşımıza çıkar. Buna göre, anadilin baskılanması ve bir probleme dönüşmesi romandaki sosyal yapıyı nasıl etkileyecektir? Yabancı bir dile karşı sağlanan bu intibak, züppe tipin ne yolda dönüştürür? Şüphesiz bu soruların cevabı, dil seviyesinin gelişmesine paralel olarak, eğitim seviyelerinin de değişimi ile açıklanabilir. Safderun alafrangalar özellikle babalarının desteği ile okumuş tipler olarak karşımıza çıksa da, cahillikleri ve budala hâlleri ile romandaki en önemli dinamiktir. Bihruz, Felatun, Meftun, Şöhret gibi tiplerin, olumlu tiplerle çatışmaları romanlara sevimli bir hava da katar. Buna rağmen, ahlaksız züppelerin kültürel düzeyleri arttıkça, onların hainlik noktasında güçlendiği gözlemlenir. Şöyle ki, okumuş olmak, diğerlerine karşı bir statü de sağlar. Okumuş züppe tipler, paranın da etkisi ile kandırmaya müsait hâle bürünür ve daha kolay ahlaksızlaşır. Yazar ahlaksız züppenin hainliğine, okumuş züppeliği de ekledikçe kandırmanın, aldatmanın, kötü yola sevk etmenin, cazibe merkezi olmanın da kaynağını güçlendirir. Bu sebeple, eğitim seviyesindeki potansiyel, okumuş züppe tavra; oradan da ahlaksız züppeliğe karşı bir zemin hazırlar.

Dış görünüş ve ahlak problemi de birbiri ile bağlantılı sorunsallardır. Safderun alafranga ve ahlaksız züppe tiplerin kurgudaki ana motiflerinden biri de dış görünüme verdikleri önemdir. Tıpkı öteki dili kullanma algısında olduğu gibi, burada da alaturka olana benzememek ve farklılığı şeklen ortaya koyma hevesi karşımıza çıkar. Safderunlardaki şıklık telaşı, yazarlar tarafından tıpkı dil algısında olduğu gibi yorumlanmıştır. Şöyle ki, her şeyi ile taklit olan safderunlar, konuşmaları, giyimleri ile de komik ve abartılıdır. Yukarıda da işaret edildiği gibi, bu tavır okurun gözünde tehlikesizdir. Safderunun giyim tarzına kimse özendirilmez. Onları beğenen kadınlar da budala, komik olarak kurgulanır. Safderunun alafranganın üzerindeki ölçüsüz giysiler, ahlaksız züppelerin elinde bir tarza dönüşür. Ahlaksız züppelerde giyim bilinçli ve cazibelidir. Artık dergi kapağından çıkmış komikler değil; üslup sahibi züppeler karşımızdadır. Giyimde bir stil yakalama noktasında ahlaksız bir yön elbette yoktur. Örneğin *Aşk-ı Memnu*'da Behlül, adından söz ettiren kılık ve kıyafeti

nedeni ile ahlaksız değildir. Şu hâlde, giyimın sosyal bir probleme ve ahlaksızlığa yön verışı nasıl olur? Ahlaksız züppe tiplerin ele alındığı romanlarda, bu tiplerin kılık ve kıyafetlerine verdikleri özen anlatılır. Yazarların bu ortak tavrındaki temel hareket noktası ise, züppenin dış görünüşü ile verdiği mesajda saklıdır. Batılılaşmayı dış görünüşte arayan, devamlı bir taklit yoluyla alafranga hayata intibak etmeye çalışan tiplerde, giyimın cazibesi ile alafrangalığa geçiş önceliği sağlanır. Züppe tipler, hain yanlarını doğal cazibeleri ile değil; para ile inşa ettikleri dış güzellik ile beslerler. Verilen davetlerde ilk sınav şıklık üzerinedir. *Kiralık Konak* romanında Seniha'nın giyimleri ile insanları sınıflandırması; *Sözde Kızlar* romanında Behiç'in evinde verilen kabullerde şıklığın öne çıkışı; *Yaprak Dökümü*'nde Leyla ve Necla'nın evlerinde verdikleri davetlere hazırlanırken tasvir edilen özentili tavırda gözlemlenen, güzel giyinerek kabul görme inancı; *Fatih Harbiye*'de Neriman'ın babasını kandırma pahasına şık olma isteği, giyim noktasında yazar/aydın tarafından ön plana çıkarılan önemli bir sorunsaldır. Yine iki medeniyet mütemadiyen giyim üzerinden kıyaslanır. Zira ahlaksız züppe tipler, aldatacakları kişileri ilk önce görüntüleri ile cezbeder. Alafranga hayata özenen kızlar, önce kılık ve kıyafetlerini sorgular ve ilk değişim bu noktada başlar. Alaturka hayattan nefret eden kızların, bir günlük değişimlerinde ilk durakları balolar, davetler ya da Beyoğlu, Harbiye gibi dış yüzü ile alafranga mekânlardır. Bu mekânlara kabul, alafranga bir tarza sahip olmakla açıklanmıştır.

Kötücül entelektüelin başlangıçtaki itirazları da bu problemler üzerinedir. Ülkedeki siyasi problemlere ilgisiz, sadece kendi çıkarlarını düşünen tiplere karşı başlayan öfke, bir müddet sonra kötücül algıların öne çıkmasına zemin oluşturur. Kötücül kelimesine geçmeden evvel kelimenin özünde bulunan kötü kelimesinin çerçevesinin çizilmesi gerekmektedir. Ahmet Cevizci, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*'nde kötü kelimesini şöyle tanımlar:

“1. Amaca uygun olmayan, kusurlu ve yetersiz olan, korku ve endişe verici olan, zarar, acı ve rahatsızlık veren şey, 2. Zararlı etkide bulunan, 3. Ahlâkî bakımından, iyinin karşısında yer alıp, yanlış ya da kabul edilemez olan şey, 4. Mutluluğa, ideallere, amaçlara ulaşmayı engelleyen durum veya oluşum için kullanılan niteleme” (Cevizci, 2000, 574).

Descartes'ın kötülük yorumu ise “sağduyu” kelimesinin içinde karşılık bulur. *“Dünya'da sağduyu (bilgelik) müstesna, mutlak iyi denebilecek hiç bir iyi bulunmadığından, sağduyuya sahip olunca, kendisinden herhangi bir fayda çıkarılamayacak hiç bir kötülük yoktur sanırım.”* (Descartes, 1967, 84). Kötücül kelimesinin TDK Türkçe Sözlük'teki karşılığı ise şöyledir: *“1. Kötülük isteyen (kimse) 2. Kötülük eden, zarar veren. 3. (hastalık ve ruh için) tehlikesi olan, habis”* (TDK,

1975, 1388). Orhan Hançerlioğlu'nun *İslâm İnançları Sözlüğü*'nde ise kötülüğün Arapça karşılığı olan *şer*, "*İslam dinine göre yapılmaması gereken işler*" (Hançerlioğlu, 2006, 578) şeklinde tanımlanır.

Kötümserlik (pessimism) ise; "*Bardağın boş yüzüne bakan, hayatı olumsuz bir biçimde algılayan, olay ve durumların olumsuz ve umutsuz yönleri üzerinde yoğunlaşan zihin hâli ya da tutum(dur)*" (Cevizci, 2015, 270). Schopenhauer'a göre hayata karşı sergilenen melankolik duruş, dehanın duyarlılığındaki anormal yandan kaynaklanmaktadır: "*Duyarlılığın anormal bir şekilde ağır basması, ruh halinin eşitsizliğe, periyodik olarak, bir aşırı neşeliliğe, bir melankolinin ağır basmasına yol açar. Dehanın koşulu da sinirsel gücün, yani duyarlılığın aşırılığı olduğu içindir*" (Schopenhauer, 2014, 27). Felsefede "kötülük problemi" (the problem of evil) biçiminde tartışılan sorunsal ise Tanrı'nın evren üzerindeki iyi ve kötü dengesindeki yeri üzerine konumlanmıştır. Ahmet Cevizci, kötülük problemini şöyle özetler: "*Bir dünyada var olan ahlaki, fizik ve metafizik kötülüklerle her şeyi bilen, gücü her şeye yeten, mutlak iyi bir Tanrı'nın varlığının bağdaştırılamayacağını dile getiren meşhur problem ya da argüman*" (Cevizci, 2015, 269). Kötülük probleminin temelinde evrendeki kötülüklerin kaynağı ile Tanrı gücü arasında görüş ayrılıkları vardır. Buna göre, mutlak iyi olan ve güzeli yaratan Tanrı'nın yeryüzündeki kötülükler karşısındaki durumu Tanrı'nın varlık ve varlaştırma sebebi ile ilintili olarak irdelenmiştir. David Hume, söz konusu problem şöyle özetler:

"a) Tanrı kötülüğü önlemek istiyor da gücü mü yetmiyor? Öyleyse Tanrı her şeye gücü yeten bir varlık değil de güçsüz bir varlıktır. b) Yoksa Tanrı'nın bu kötülükleri engellemeye gücü yetiyor da, önlemek mi istemiyor? O halde Tanrı, mutlak olarak iyi olan bir varlık değil de kötü niyetli bir varlıktır. c) Fakat Tanrı hem güçlü hem de kötülüğü ortadan kaldırmak niyetinde olan yetkin bir varlık ise nasıl oluyor da bunca kötülük var olabiliyor?" (Cevizci, 2000, 575).

Kötülük problemi, insanlık tarihteki kötü edimi sorgulamaktadır. Bu noktada dinlerin de kötüyü ve kötülüğe karşı aldığı tavır öne çıkar. Ateistler meseleyi Tanrı'nın edimine bağlarken, İslami kaynaklarsa kötülük problemini nefis, özgür irade olarak insana döndürmektedir. *Kur'ân-ı Kerim*'de *Nisa Suresi* 79. ayette kötülük probleminin İslâm dini içindeki anlamı açıkça ifade edilmiştir. "*(Ey insanoğlu!) sana gelen her iyilik Allah'tandır, sana ne kötülük dokunursa kendindedir. Ey Muhammed! Biz seni bütün insanlara bir elçi olarak gönderdik. Buna şahit olarak da Allah yeter.*" İyiliğin Allah'tan; kötülüğün insandan/nefsinden gelişi Müslümanlık'ta özgür iradenin önemini ortaya koymaktadır. *Câsiye Suresi* 15. ayette ise kötülüğün ve iyiliğin insan iradesi ile yapılıyor oluşu şöyle anlatılmıştır:

“Her kim iyi bir iş yaparsa kendi yararınadır, her kim kötü yaparsa kendi aleyhinedir.”Enbiya Suresi 23. ayette ise, insanın iyi ve kötü noktasındaki tüm hareketlerinden sorumlu olduğu şöyle ifade edilir: “O, yaptığından sorumlu olmaz, onlar ise sorumludur.” Nur Suresi 19. ayette ise kötülüğü insanlar içinde varedenlere karşı verilecek cezanın altı şöyle çizilir: “İnsanlar arasında kötü söz ve davranışın yayılmasını arzulayan kimseler için dünya ve ahirette çetin bir ceza vardır. Her şeyi Allah bilir.” Ahzab Suresi 17. ayette ise kötülüğün Allah’tan gelmediği; gelmesi ihtimalinin de olmadığı şöyle ifade edilmiştir: “De ki: Allah size bir kötülük dilerse, O’na karşı size kim korur ya da size rahmet dilerse (size kim zarar verebilir?) onlar, kendilerine Allah’tan başka ne bir dost bulurlar ne de bir yardımcı.” Kur’ân-ı Kerim’de kötülük pek surede geçmektedir ve kötü kimseler için Cehennem; iyiler için ise Cennet insanın ölümden sonraki yaşamı için takdir edilmiş iki yolun karşılığıdır. İnfîtâr Suresi 13-14-15-16’da “İyiler muhakkak cennette, kötüler cehennemdedirler.” sözleri tekrarlanırken, Maide Suresi 65. ayette, Ankebut Suresi 7. ayette, Tegabun Suresi 9. ayette, Talâk Suresi 5. ayette, Tahrim Suresi 8. ayette Allah’ın kötülükleri kapatıcı sıfatı “kötülüklerini örter” ifadelerinde anlatılmıştır. Kur’ân-ı Kerim’in ışığında İslâm’ın kötülüğe karşı çizdiği yol şüpheye meydan bırakmayacak kadar açık ifade edilmiştir. Buna göre, Allah yaptıklarından mesul değildir. Tin Suresi 1. 2. 3. 4. ve 5. ayetlerinde de ifade edildiği gibi insan başlangıçta kötülükten uzak yaratıldığı açıkça ifade edilmiştir: “biz insanı en güzel biçimde yarattık.”“Kötülük konusu üzerine yazarların daha çok ilgi gösterdikleri konu, insanoğlunun ahlak yoksunluğuyla kasti olarak neden olduğu acılardır” (Poidevin, 2000, 143) diyen Poidevin, Tanrı’nın yaptığından sorumlu olmayışını ve insana özgür irade verişini teistler gözünden ele alır ve onlara şöyle cevap verir:

“Denir ki, Tanrı insanoğlunun özgür iradesiyle sebep olduğu acılardan sorumlu değildir. Ancak, öyleyse, Tanrı niçin özgür insan failer yarattı? Çünkü, Tanrı için, erdemli hayatlar sürmeye programlanmış makineler yaratmanın hiçbir anlamı olmayacaktı. İnsan hayatı kendi kaderini tayin edebildiği oranda değerlendirir”(Poidevin, 2000, 143).

Kötülüğün eski zamanlar itibaren mutlak güç Tanrı otoritesi ile anlamlandırılması, kötülük problemini iki bakış açısına indirger. Buna göre, ateizmi destekleyen bir argüman olarak ilk Hume tarafından öne sürülmüştür. Bunun aksi tezi ise irade özgürlüğü biçiminde karşılık bulmaktadır. *“Bunlarda irade özgürlüğü çözümü olarak bilinen argüman, kötülüklerin varoluşunu insanın irade özgürlüğüne sahip olmasının bir koşulu olarak gösterirken, kötülüğün mevcudiyetini irade özgürlüğü yoluyla meşrulaştırır.”* (Cevizci, 2015, 270). II. Yüzyılda yaşamış olan ünlü İncil yazarı Markion bu noktada şöyle der;

“Kötülük sorunu, ancak biri iyicil ve öteki kötücül olan iki tanrının varlığı kabul edilmekle çözümlenebilir. Eğer yaratıcı tanrı var ettiği dünyada bulunan kötülüğü önceden kestiremediyse bilgisizdir, kestirip de önleyemediyse kötüdür, önlemeyi isteyip de yapamadıysa güçsüzdür” (Hançerlioğlu, 1993, 270).

Kötülük problemi ile ilgili çözümler ise kısaca şöyledir:

“1. Azizlerin ve iyiliğin varoluşunu temel alır. Söz konusu çözüme göre, bu dünyada kötülüğün varoluşu, daha yüksek ve olumlu ahlâkî değerlere yol açtığı için haklı kılınabilir. 2. Sanatsal analogi düşüncesine dayanır. (...)dünya ile sanat eseri arasında bir analogi kurar. Nasıl ki bir müzik eseri uyumlu bir bütün oluşturmakla birlikte, arada daha sonra uyumlu hale getiren uyumsuz notalar içerirse, nasıl ki güzel bir resmin kendi içinde gölgeler ve zaman zaman karanlık bölgeler bulunursa, aynı şekilde dünya da içinde birtakım kötülöklere rağmen, bir bütün olarak uyumlu, düzenli, güzel ve iyi bir dünyadır. 3. Özgür irade fikrini temele alır. (...)Tanrı insan varlıklarına özgürlük vermiştir. Yani insanlarda onlara ne yapmaları gerektiğiyle ilgili olarak tercihte bulunma imkânı veren bir irade vardır” (Cevizci, 2000, 576).

Kötümserlik felsefesi (philosophy of pessimism) ise, *“Evrenin saçma, anlamsız ve akıl dışı olduğunu, kör bir gücün etkisi altında bulunduğunu öne süren Arthur Schopenhauer, Jean Paul Sartre ve Albert Camus gibi düşünürlerin felsefesi”* (Cevizci, 2000, 577) şeklinde özetlenebilir. Schopenhauer’a göre bütün kötülüklerin temelinde insanın yaratılışı vardır ve insanın asıl yanlışı ilk günahı işlediği gün ortaya çıkmıştır. Schopenhauer’a göre; *“Onun gözünde varoluşumuz düzen ve amaçtan yoksun bulunan dünyanın temelindeki kör bir güç olarak iradenin, yaşam isteğinin, onun insan şeklinde nesnelleştirilmesinin bir sonucudur”* (Cevizci, 2000, 577). Epikür ise bu noktada insanın haz ve günah dengesine dikkati çeker. Ona göre; *“Hiç bir haz aslında kötü değildir, ama hazzı doğurabilen bazı şeyler hazdan çok kötülük getirebilirler.”* (Epikür, 1962, 56). Kötümserliğin (pessimism) ise tanımı şöyledir:

“Genel olarak yalnızca kötüyü ve kötülüğü gören, her şeyde kötülüğün baskın çıktığını savunan, var olan her şeyi acıma, üzüntü, umutsuzluk duygularıyla, anlamsızlık, saçmalık, acı ve ölüm düşünceleriyle değerlendiren bakış açısı; dünyanın bir amaca göre düzenlenmediği bakış açısı; dünyanın bir amaca göre düzenlenmediğini yani onun şu ya da bu iyinin ve iyiliğin gerçekleşmesine engel olacak bir yapıda olduğunu iddia eden, saçmanın, anlamsızlığın, umutsuzluğun, acı ve ölümün yaşamın temel ve vazgeçilmez öğeleri olduğunu savunan düşünce tarzı.” (Cevizci, 2000, 576).

Kötülüğün toplum içinde varoluşu ahlâkî anlamda yaşanan/yaşanacak problemleri de beraberinde getirir. Çalışmamızın ikinci bölümünde ele alınan ahlaksız züppe tipolojisi de kötünün ötekine verdiği zarar ve toplum içindeki yozlaşmaya neden olan yüzleri ile irdelenmiştir. Kaynağını kötülükten alan ve evrene

kötüyü yayan insanların kendilerinden çok başkalarına verdikleri zarar, çalışmamızın ele aldığı temel problemdir. Buna göre, ahlaksız züppe, toplumun dejenere olan yüzünü tanımlar. Safderun olanı kandıran, ona kötülüğü bulaştıran ahlaksız züppe tipler, sosyal hayattaki varlık biçimleri ile de entelektüeli kötücülleşiren tipolojidir. Ahlâklı insanı Pieper'a göre şöyle tanımlanmıştır:

“Bir sosyal topluluğun üyesi olarak insanı özellikle insan kılan tavır ve tutum; onunla birlikte olduğu diğer insanların söyledikleri ve yaptıklarının tümüne karşı kayıtsız kalmayıp aksine övgü ve yergi, hoşgörü ve hoşgörüsüzlük, onay ve ret türünden davranışlar gösterilmesi; kendisinin neyi iyi ya da kötü, doğru ya da yanlış bulduğunu göstererek taraf olmasıdır” (Pieper, 1999, 34).

Ahlakilik kavramını, ahlâktan farklı olarak gören Pieper, ahlakiliğin bir düzen değil, bir ilke olduğunu şöyle anlatır:

“Bu kavram aracılığıyla fenomenlerin çeşitliliğinin anlam taşıma iddiasıyla temellendirilir. Ahlakilik kavramındaki özgürlük, özgürlüğü herkesin özgürlüğü adına en yüce insanı değer olarak gerçekleştirmeyi hedefleyen mutlak taleptir” (Pieper, 1999, 47).

En yüce insanı değer olarak gerçekleştirmeyi hedefleyen sosyal hayattaki ahlakilik, aynı zamanda etik kelimesi içine dâhil olan anlamları da içine almaktadır. Pieper'a göre etik tanımı ise şöyledir:

“Etik, ahlâk kavramından hareket ederek bir eylem ve davranışın anlamını geliştirir; bu eylem öznel, keyfi, gelişigüzel bir istemenin eseri olmayıp, eleştirel bir mesafeden kendini özgürce belirleyen ve ötekilerin özgürlüğüne göre kendi özgürlüğüne sınırlar koyan bir iradenin eseridir.” (Pieper, 1999, 98).

Kötücül entelektüelin kötücülleşme sebeplerinden biri olan ahlâksız züppenin sosyal hayattaki yaşam biçimi bir müddet sonra entelektüel düzlemde yaşanacak bir yabancılaşmaya da neden olmuştur. Ahlâksız züppe tiplere bir tepki olarak çevresine yabancılaşan, toplumsal hayata intibak sorunu yaşayan kötücül entelektüeller, yabancılaşmanın kendilerinde var olacak tüm tezahürlerini de yaşayan tipolojiye dönüşmüşlerdir. Ahmet Cevizci, yabancılaşma (alienation) kelimesini şöyle tanımlar.

“Yabancılaşma, kontrol altına alınamayan içgüdüler, tutkular ve yerleşik alışkanlıklar nedeniyle, insanın kendisine, kendi gerçek özüne yabancı hâle gelmesi durumunu, insana özgü özellikleri, insanî ilişki ve eylemleri, insandan bağımsız olan ve insanın yaşamını yöneten şeylerin, cansız nesnelere özellikleri, ilişkileri ve eylemlerine dönüştürme hareketi ya da süreci tanımlar” (Cevizci, 2000, 994).

İnsanın kendine ve öteki olan yabancılaşması, entelektüel anlamda yaşanacak pek çok sorunu da beraberinde getirir. Bu noktada yabancılaşmak,

yalıtılmış bir yaşam biçimi anlamı da taşır. Toplumun yaşam biçiminden koparak, kendine içlerinde yalnız kendileri olan bir dünya inşa eden kötücüller, yabancılaştırmanın kendilerine ve topluma dönük yüzünde ruhsal anlamda da pek çok sıkıntı yaşar. Ahmet Cevizci, yabancılaştırmanın yalıtlımlık düzlemini şöyle ifade eder:

“Yabancılaştırmanın yalıtlamayla ilgili boyutu, insanların toplumun norm ve değerlerinden uzaklaşmış ya da kopmuş oldukları hissine kapıldıkları, toplumsal ilişkilerde dışlanmışlık ya da yalnızlık duydukları zaman ortaya çıkar. Öte yandan, yabancılaştırmanın ‘normsuzluk’la ilgili boyutu, kabul görmüş ve gelenekselleşmiş davranış kalıplarına uyamama ya da bağlanamamayı ifade ederken, yabancılaştırmada, kendinden uzaklaşma, kişinin psikolojik bakımdan ödüllendirici olan etkinlikler bulunamamasıyla ilgilidir” (Cevizci, 2000, 994).

Yabancılaştırma genel itibariyle aşağıdaki boyutları ile karşımıza çıkar.

- a) Hegel yabancılaştırmayı *“ontolojik bir olgu”* (Cevizci, 2000, 924) olarak görmektedir. Ona göre; *“yabancılaştırma aynı insanın, özne, yani kendisini gerçekleştirmeye çalışan yaratıcı insan ve nesne, yani başkaları tarafından etkilenip yönlendirilen insan olarak ikiye ayrılışının sonucu olup, insanın kendi yaratıları (dil, bilim, sanat vb) ona yabancı nesnelere hâline geldiği zaman ortaya çıkar”* (Cevizci, 2000, 994).
- b) Feuerbach’a göre; *“yabancılaştırmanın kaynağını din kurumlarında bulmuştur. Tanrı’nın kendi kendisine yabancılaştırmış insan olduğunu savunan Feuerbach’a gözünde Tanrı, insanın özünün mutlaklaştırılması ve insanın kendisinden uzaklaştırılmasıdır. Yani, ona göre, insan kendi özünden, daha yüksek, hayalî ve yabancı bir varlık yarattığı, onu kendi üstüne koyduğu ve karşısında kendisini köleleştirdiğinde, kendi kendisine yabancılaştırır”* (Cevizci, 2000, 994).
- c) Marx’a göre; *“insan kendi faaliyetinin ürünü olan şeylerden bir köle, güçsüz ve bağımlı bir varlık olarak ilişki kurduğu, ayrı, bağımsız ve güçlü bir nesnelere dünyası meydana getirmek suretiyle, kendi kendisine çeşitli şekillerde yabancılaştırır”* (Cevizci, 2000, 995).
- d) Durkheim, Weber ve Simmel’e göre: *“Bu geleneğe göre modern insan, şimdiye kadar hiç olmadığı ölçüde yalıtlımlanmış, kendisine ve topluma yabancılaştırma durumdadır. Eski ve geleneksel değerlerle bağını koparan modern insan, yeni rasyonel ve bürokratik düzende, hiçbir şeye güvenmez, her şey karşısında güvensiz olmuştur”* (Cevizci, 2000, 995).

- e) Varoluşçu geleneğe göre; *“yabancılaşmayı, bir insanın başka insanlara olduğu kadar kendisine, kendi benine aykırı düşmesi diye tanımlayıp, bireyin gerçek beninden, özünden, daha derindeki kişiden ayrı düşmesinin ise onun başkalarının isteklerine göre eylemesi, rahatını bozmamak istemesi, toplumsal kurumların baskılarından kurtulamaması, sorumluluktan kaçması, dışarıdan yönlendirilmesi(dir)”*(Cevizci, 2000, 995).

Soren Kierkegaard’a göre, nesnel bilgi karşısında öznel hakikatin önemi ön plandadır. Ona göre, kişinin kendine yabancılaşması, umutsuzluğun ve anlamsızlığın hüküm sürdüğü dünyada yalnız inancın ipine tutunarak aşılabilecek bir durumdur. *“Yabancılaşmayı aşma ancak ve ancak inancın sıçrayışıyla, Tanrı’ya yönelmek suretiyle mümkün olabilir”* (Cevizci, 2000, 995) diyen Soren Kierkegaard, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* kitabında inancın içindeki varoluşu değerlendirir. *“Kierkegaard kendi umutsuzluğunun ve diğer insanların umutsuzluğunun kaynağını, varlığın aşkın (transandan) yanıyla olan ilişkisinin kesilmesinde görür; çünkü ‘insan sonsuzluk ile sonlunun, geçici ile kalıcının, özgürlük ile zorunluluğun sentezidir”* (Kierkegaard, 2007, 8). Umutsuzluğu ölümcül bir hastalığa teşbih eden Kierkegaard, modern insanın en temel problemini de böylece tanımlar. Umutsuzluğun en tabî sonucu olan depresyon ve sonrasında ruhsal bakımdan meydana gelen hastalıklar insanın varoluşsal problemleri ile de yakından ilgilidir. Kişinin kendini, Tanrı’yı ve evreni sorgulamasında ve düzenin içinde kaybolup gittiği yanılsaması ile kötücülleşmesinde umutsuzluğun harekete geçirici gücü önemlidir. Kierkegaard, *“içimizde sonsuzluk olmadan umutsuzluğa düşemeyiz; ama eğer umutsuzluk ben’i yok edebilseydi o zaman umutsuzluk da olmazdı”* (Kierkegaard, 2007, 9) der. Buna göre, varlığın tutunamama öyküsünde, umutsuzluğa düşmesinde inancın altını çizen Kierkegaard, varoluş serüvenini şu sözlerle özetler: *“Varoluş serüveni ben’in kendi olma serüvenidir. (...) kendi olmaya cesaret edemeyenin inancı olamaz. (...) inanç varoluş deviniminin sonsuza varmasıdır”* (Kierkegaard, 2007, 9). Hıristiyanlık ile umutsuzluğu yan yana göremeyen Kierkegaard, umutsuzluğu bir Hristiyan için de günah olarak addeder. Kierkegaard, *Korku ve Titreme* kitabında da İbrahim üzerinden insanın iman ve inanç sınavını anlatır. Kierkegaard, *İbrahim’i Övme Söylevi*’nde umutsuzluğun felsefesini şu cümlelerle yapar:

“Eğer insanda ebedî bir bilinç yoksa eğer her şeyin dibinde yalnızca vahşî bir kargaşa, karanlık tutkularla şekil değiştirerek yüce ya da önemsiz her şeyi üreten bir güç varsa, eğer her şeyin altında akıl sır ermez, doymak bilmez

gizli bir boşluk yatıyorsa, yaşam umutsuzluktan başka ne olacaktır?” (Kierkegaard, 2005, 57).

Sartre ve Camus'ta ise yabancılaşma, yaratılışın anlamdan ve amaçtan yoksunluğu ile açıklanmaktadır. *“Yabancılaşmayı aşmak da yaşamın anlamsızlığını içtenlikle kabul edip, kişinin özgür ve etkin seçimlerle kendini yeniden yaratmasıyla söz konusu olur.”* (Cevizci, 2000, 995-996). Sartre, içindeki kötücüllükten hareketle yüzyılın yargılanacağını belirtir. Bu yargılama yukarıda işaret edilen ahlakilik çerçevesinde olacaktır: *“Yüzyılımız yargılanacaktır. Nasıl biz XVIII, ve XIX. Yargılıyorsak öyle. Yüzyılımız tarihteki yerini, insanlar üstünde objektif ahlâk değeri olan bir mahkemeyi yaratarak alacaktır.”* (Sartre, 1965, 11). Ahmet Cevizci, yabancılaşmanın pek çok nedeni olduğunu söyleyerek, yabancılaşmanın kaynaklarını şöyle özetler: 1. Ekonomik nedenler, 2. Teknolojik faktörler 3. Modernitenin etkisi 4. Felsefi kaynaklar (varoluşçular) 5. Psikolojik nedenler

“Ekonomik yaklaşıma göre, yabancılaşmanın kaynağında, insanın insana yabancılaşması sonucunu doğuran mülkiyet ilişkileri ve üretim araçlarının özel mülkiyeti vardır. Teknolojik faktörleri öne çıkararak yaklaşıma göre, yabancılaşmanın kaynağında modernite öncesi geleneksel toplum biçiminin ortadan kalkarak, onun yerini büyük ölçekli ve kitlesel eyleme dayalı laik toplumun alması olgusu vardır. Felsefi-varoluşçu öğretinin yabancılaşmanın kaynağını insanın dünyada bir yabancı olarak varoluşunun sonlu ve yalıtılmış doğasında bulunduğu yerde, psikolojik yaklaşım yabancılaşmanın kökünü Oedipus kompleksiyle, uygar toplumdaki engellenme olgusu ile arar” (Cevizci, 2000, 996).

Yabancılaşmanın ekonomik, teknolojik, felsefi ve psikolojik kaynakları içinde modernizmin de etkisinin altı çizilmektedir. Modernizm genel olarak geleneksel olanın kırılma noktasıdır.

“Genel olarak geleneksel olanı yeni olana tâbî kılma tavrı, yerleşik ve alışılmış olanı yeni ortaya çıkaran uydurma eğilimi veya düşünce tarzı. Bir inanç sistemi ya da öğretinin bütününü değişen koşullara uyarlama eğilimi ya da hareketi. Özel olarak da, Batı'da 19.yy'ın sonlarına doğru ortaya çıkan ve klisenin teolojik öğretisi ile toplum teorisini kentleşme ve endüstrileşmenin, geleneksel otoritenin çöküşü ve liberal/demokratik düşüncelerin yükselişinin ve nihayet modern bilimin etkisi ile dünya görüşünde vuku bulan değişmelerin sonucu olan yeni toplumsal ve politik koşullara uyarmayı amaçlayan tavır, hareket.” (Cevizci, 2000, 655).

Modernizm tanımı içinde, insan yaşamında önemli bir yeri olan “modern kültür” kavramı da öne çıkar. Çalışmamız çerçevesinde incelenen safderun alafrangaları ve ahlaksız züppe tipleri harekete geçiren güç, modern kültürün hareketli yapısından kaynaklanır. Modern kültür, içinde modayı ve algı yönetimini de barındırmaktadır. *“Düşünceyi derinden etkileyen ve en yaygın söylemleri*

renklendiren bu kültür, çoğunlukla medya temalarının vulgarizasyonundan başka bir şey değildir ve kolayca bir modayla karıştırılır. Kendinden söz edilen ve satılan şeydir modern” (Küçük, 2000, 95).

Modern kültürün, modernleşme içindeki algıları insan yaşamını doğrudan etkiler. Modernleşme ise Eisenstadt'ın ifadesi ile “büyük insan gruplarının eski toplumsal, ekonomik ve psikolojik bağlantılarının aşındığı ve kırıldığı bir süreç ile insanların yeni tür toplumsallaşması ve davranış modelleri için elverişli hale gelmesi(dir)” (Eisenstadt, 2007, 13). Modernizm, modern kültür, modernleşme içerisinde başlangıcı tarihsel olarak verilemeyen bir diğer kavram da postmodernitedir. Postmodernitenin tanımı ise şöyledir:

“Kesinlikle tarihlendirilememesine rağmen kültürel kopuş, aşağı yukarı 1968’li yıllarda apaçık ortaya çıktı. Bu dönemde özellikle değerlerin bir dönüşüm geçirdiği gözlemlendi: Anarşi hiyerarşiye yeğleniyormuş gibiydi, yapılaşmış tasarımlar oyunu ‘dekonstrüksiyon’ yaratının yerini aldı, bireysel özgürlük kolektif değerlere üstün tutuldu. Endüstri alanında dönüm noktasını belirleyen ekonomik krizdi. Savaş sonrasında ekonomik büyümesi, kendisini sorgulayan kopuntularla karşı karşıya geldi; emeğin örgütlenmesi dünya ölçeğinde allak bullak oldu. 1973’den bu yana süratli bir değişimler döneminde yaşıyoruz ve belirsizlik, gelişmeye duyulan inancı aşıyor.” (Küçük, 2000, 104).

Özellikle II. Dünya Savaşı’ndan sonra izlerine rastladığımız postmodernizm, postmodernist kültür biçiminde karşımıza çıkar. Gottdiener’e göre postmodern kültür; “(...) üretimin sonucu pek çok açıdan geleneğin kurallarından bir kurtuluş ve özgür ifade ile özgür çağrışımın hüküm sürebileceği belirli bir uzamın yaratılışı anlamını taşımaktadır” (Gottdiener, 2005, 337). Gottdiener, postmodern kültürün insanı özgün benliğinden kopardığını şu sözlerle anlatır: “(...)kişinin ‘bütünleşmekten uzaklaşmasını’ sağladığı ve kimlik oluşumu yerine de medya güdümlü, an be anlık kişisel sunumu getirdiği söylenir” (Gottdiener, 2005, 348). Modern ve postmodern kültürün, toplumsal anlamda bir “unutma kültürü” de meydana getirmesi, entelektüel anlamda kötücüllüğün de ortaya çıkışında önemli bir kavramdır. Unutmak, bastırmak ya da yadsımak var olanın yerine yenisini inşa ederken yaşanan kültürel devinim sancuları kötücüllüğe bir neden olmuştur. Köklerinden kopanların acılarını, sahip oldukları değerlere tutunma noktasında telâfi etmeye çalışan aydınının unutma kültürü noktasındaki çaresizliği, onları ruhsal anlamda da pek çok sıkıntının içine sokar. Mithat Sancar unutma kültürünü şu sözlerle anlatır: “Geçmişle ilişki “hatırlama”, bir “hatırlatma kültürü” biçiminde ve “hesaplaşma politikası” olarak kurulabileceği gibi, “unutma” aracılığıyla, bir “unutma kültürü” ve “bastırma politikası” olarak da kullanılır” (Sancar, 2008, 35). Geleneğin kalıplarından sıyrılıp yeni bir başlangıç

yapma noktasında geçmişe çekilen kalın çizginin varlığı unutmaya kültürünün de önemli bir izleği olur. Mithat Sancar'a göre bu kalın çizginin sosyal hayatta karşımıza çıkışı şöyledir:

“Özellikle yeni bir başlangıç yapma iddiasıyla ‘geçmişe kalın bir çizgi çekme’ ve bunun için bir ‘sıfır noktası’ belirleme politikasının izlendiği ülkelerde, bu yöntemlerin iç içe geçecek şekilde kullanılmasına sık rastlanır. ‘Sıfır noktası politikası’, ‘ne olduğumuz değil, ne olacağımız’ sorusu üzerine inşa edilir ve kolektif kimliğin unsurlarını gelecek tasarımları repertuarından tedarik etme çabasıyla el ele gider. Geçmiş burada, gelecek tasarımlarını gerçekleştirmenin önünde bir engel olarak duran, dolayısıyla kurtulunması gereken bir yük olarak görülür.” (Sancar, 2008, 36).

Modern ve postmodern dünya içinde entelektüel anlamda yaşanan kötücüllüğün yukarıda izah edilen felsefi ve sosyal kaynaklarından başka, genetik ve psikolojik sebepleri de vardır. Kötücüllüğün psikolojik kaynaklarında karşımıza çıkan ilk kavram korku ve kaygıdır. Kaygının (Anxiety) tanımında, nedeni belli olmayan korku ve sıkıntılar vardır. Orhan Hançerlioğlu *Ruhbilim Sözlüğü*'nde kaygıyı bu noktada şöyle tanımlar: *“Nedeni açık olmayan korku ya da giderilemeyen isteklerden doğan sıkıntı. (...) Varoluşçuların dilinde de bunalım, bunaltı, boğuntu gibi deyimlerle dile getirilir ve ‘varlığın özünü düşünmekten doğan metafizik tedirginlik’ olarak tanımlanır” (Hançerlioğlu, 1997, 223).* Boğuntu kelimesinin ise tanımı şöyledir:

“Metafizik ve ruhsal tedirginlik, endişe, sıkıntı, yürek daralması. (...)Varoluşçu felsefede önemli yeri olan bu kavram, insanoğlunun içinden çıkmış olduğu hiçlik ve yöneldiği gelecek karşısında duyduğu yürek daralmasını, endişeyi, tedirginliği dile getirir. Heidegger’de boğuntu hiçliğin tehdidi karşısındaki insan varoluşunun içinde bulunduğu güvensizliktir. Sartre’da boğuntu duygusu, özgürlüğümüzün kendi kendini kavramasından; kendi kendini fark edip bilince varmasından doğar.” (Hilâv, 1993, 183).

Temel bunalım (basic anxiety) problem ise, *“Çocukluk döneminde düşman olarak görülen çevre karşısında duyulan düşmanlık, yalnızlık, çaresizlik duygular” (Hançerlioğlu, 1997, 225)* olarak karşımıza çıkarken, Erich Fromm'a ise boğulmuşluk hissini, insanın başlangıçtaki günahına atfedilen bir paradoks biçiminde değerlendirir. Erich Fromm'a göre;

“İnsan cennetten kovulmuştur ve oraya geri dönemez. Kendisi ile doğa arasındaki çatışmanın laneti omuzlarına yükletilmiştir. Dünya insan için yapılmamıştır; insan doğaya atılmıştır ve kendi eksiksiz gelişmesine hizmet eden, kendi insanca yuvası olan bir dünyayı ancak kendi etkinliği ve aklıyla yaratabilir. (...)usdışılık ve kişisel kötülük, ancak dış koşulların insan ilerlemesine olanak verecek durumda olduğu ve yönetenlerdeki –ve

yönetilenlerdeki-karakter yozlaşmasının bu ilerlemeyi engellediği dönemlerde belirleyici etken haline gelmiştir” (Fromm, 1993, 329).

Korku (Phobia) ise, “Hastalıklal kuruntuya dayanan aşırı ürküntülü dindirici duygu” (Hançerlioğlu, 1997, 244) şeklinde tanımlanır. Korkunun insan üzerindeki hastalıklal durumu ise fobi biçiminde karşımıza çıkar. Hastalıklal korku olan fobi ise Orhan Hançerlioğlu’na göre “yılı” deyimiiyle özdeşleşmiştir. Buna göre; “*Yılılar, saplantılar, takınaklar, kaygılar, yapmadan duramamalar gibi ruhsal bozuklukları kapsayan hastalığa ruhargınlığı denir*” (Hançerlioğlu, 1997, 244). Kendilerini hastalıklı bir korkuya sürükleyenlerin bu yılı/fobi durumunda da kurtulamadıklarının altını çizen Hançerlioğlu, gerçek korkular ile hastalıklı bir ruhtan kaynağını alan korkuları ikiye ayırır. “*Daha açık bir deyişle gerçekten korkutucu bir nedeni olan korkular düzgüldür (normaldir). Korkutucu bir nedeni olmayan korkular hastalıklaldır. Bunlara yılısal korku da denir*” (Hançerlioğlu, 1997, 244). Buna göre, korku ile iğrenmenin kaynakları da aynı noktada kesişmektedir. “*Çünkü her ikisi de korunma ve savunma araçlarıdır. Korku fizyolojik yaşamın, iğrenme örgensel yaşamın savunma içgüdüdür. Korku uzaklaştırır ve kaçırır; tiksınme de bulandırır ve kusturur*” (Hançerlioğlu, 1997, 224). Korkunun Osmanlıca karşılığı olan *havf* ise, “*Allah korkusu*” (Hançerlioğlu, 2006, 146) biçiminde tanımlanır. Kaygının bu noktadaki psikodinamizmasına dikkati çeken Hançerlioğlu, kaygının ve korkunun engellenmesi durumunda ortaya çıkacakları da şöyle anlatır:

“(...) karşılaştığı engellemeler kişinin dürtü nesnesine (amacına) ulaşmasını engellediğinde kişi bu engellemeye neden olan şeyi suçlar ve içinde ona karşı bir saldırganlık duygusu duyar. Saldırganlık duygusu ise her zaman olumlu karşılanan bir duygu olmadığından, kişide suçluluk duyguları doğurması nedeniyle bastırılır.” (Hançerlioğlu, 1997, 223).

Boğuntuların, bunalmışlık hissinin, korku ve kaygıların baskılanması ya da kişide sosyal anlamda bir sıkışmışlık hissi yaratması, kişiyi kendini öldürme, intihar (suicide) sürecine sürükleyen en önemli nedenlerden sayılmaktadır. İntiharı, “*İnsanın kendini bilerek ve isteyerek yok etmesi*” (Hançerlioğlu, 1997, 226) biçiminde tanımayan Hançerlioğlu, intiharın içindeki umutsuzluk ve çaresizliğe de dikkati çeker. “*Platon’a göre umutsuzluk hastalığına yakalananlar kendilerini öldürmelidirler, çünkü ölüm iyileşmeyecek bir hastalıktan daha iyidir*” (Hançerlioğlu, 1997, 226). Umutsuzluğun, kendini yok edişte harekete geçirici bir güç olması, varoluşçu felsefede en çok ele alınan konudur. Varlığın daha başlangıçtan itibaren saçma olarak tanımlanması, özellikle A. Camus için kendini öldürme sürecini doğurmaktadır. “*Albert Camus için ‘tek felsefesal sorun kendini öldürmektir.’ Gerçekten de varoluşçuluğun zorunlu sonucu ya kendini öldürme ya da giderek*

hippi'ciliğe varan günlük ve anlık mutluluklar için yaşamaktır" (Hançerlioğlu, 1997, 226). Dukheim'ın *Le Suicide, Etude de Sociologie* kitabında ise "yayımladığı istatistiksel bilgilerden kendini öldürmenin, bireysel nedenlerinden çok toplumsal nedenlerden ileri geldiğini sonucuna varır" (Hançerlioğlu, 1997, 226). İncelediğimiz romanlar çerçevesinde, kötücül entelektüel bağlamında karşımıza çıkan önemli bir izlek olan intihar ya da kaçış genellikle bireysel sebeplerden kaynaklanmaktadır. Yabancılaşmanın, korku ve kaygıların etkisi ile kendine dönüş yolları kapanan entelektüellerin kötücüllüğünde son adım olan kendini öldürme, bir kaçış motifi biçimde karşımıza çıkar. Zorunlu kendini öldürmenin içsel anlamda bir savaşım olduğunun altını çizen Hançerlioğlu'na göre tümüyle benliğe yönelmiş bir savaşım söz konusudur. "(...)bu savaşım düşünmeli kendini öldürmelerde olduğu gibi koruma içgüdü ile usgücü arasında değil, koruma içgüdüyle yok etme içgüdü arasında. Ancak burada yoketme içgüdü, başkalarına değil, benliğin kendisine yönelmiştir" (Hançerlioğlu, 1997, 227). Zorunlu biçimde/çaresizce kendini öldürmeler de kötücüllüğün çerçevesi içinde yer alan, "melankoli, yok etme hastalığı, hastalık hastalığı gibi hastalıklarda ortaya çıkar, eş değişle yaşamsal işlevleri çökmeye yüz tutmuş kimselerde görülür." (Hançerlioğlu, 1997, 227). Korkunun görünür yanına rağmen kasavet, sıkıntı ve endişenin görünmez yüzü içsel anlamda yaşanan bir paradokstur. Endişe, "(...)bir kötülük olasılığından korkmayı dile getirir. Ruhbiliminde korku terimi nedeni bilinen durumlarda kullanılır, kaygıysa nedeni bilinmeyen korkudur. Bizi korkutanın ne olduğunu biliriz, ama bizi kaygılandıran sorun açık seçik belli değildir" (Hançerlioğlu, 1997, 223). Kaygının daha çok "korkutucu bir uyarıcıyla ilgili bilinçaltı anı" (Hançerlioğlu, 1997, 223) oluşu (unconscious memory) kaygı ve korku arasındaki farkı da ortaya çıkarır. Buna göre, uyarıcı genellemesi (stimulus generalization); "Korkunun koşullandığı durumlarla her karşılaştığımızda nedeni bilmediğimiz huzursuzluk verici bir kaygı duyarız. Kaygının geliş yollarından birisi de uyarıcı genellemesidir" (Hançerlioğlu, 1997, 223). Uyarıcı genellemesine örnek olarak Orhan Hançerlioğlu'nun verdiği örnek, Türk romanına tebarüz eden kötücüllüğün uyarıcı genellemesi yoluyla ortaya çıkışını anlatması bakımından önemlidir: "sert bir babaya korku geliştiren çocuk, daha sonra diğer erkeklerle birlikteyken de huzursuzluk ve kaygı duyabilir; çocuk onları babasına benzetir ve belli belirsiz bir korku uyarıcı genellemesi yoluyla bu kişilere aktarılır." (Hançerlioğlu, 1997, 223). Uyarıcının genellenmesi, başlangıçta yaşanan bir sıkıntı ya da korku, endişe durumunun entelektüel anlamda tüm yaşamında iz bırakan bir problem dönüşmesi Türk romanında önemli bir izlektir. Bir müddet sonra çatışma (conflict)

biçiminde karşımıza çıkan bu durum, korku ve kaygının da önemli bir nedeni sayılmaktadır.

“Bir kişide çatışma hâli iki ya da daha fazla gereksinimin doyumunu aynı anda sağlanamadığı zaman meydana gelir. Bu durum amaca yönelik davranımların önlenmesini veya yavaşlatılmasını, yani kişinin engellenmesini içerir. Engellenme veya engellenme korkusu kaygıya neden olur” (Hançerlioğlu, 1997, 223).

Psikonevrotik reaksiyon (Psychoneurotic reaction) ise bu noktada karşımıza çıkan bir kavramdır. Kötücül entelektüelin, abartılmış savunma mekanizmaları ile karşımıza çıkan yüzü, psikonevrotik bir reaksiyondur. *“(...)kişinin aşırı kaygılı, perişan ve huzursuz olmasını, işinde ve kişilerarası ilişkilerinde yetersizleşmesini içeren bir davranış bozukluğu. Bu kişiler kaygıyı abartmış savunma mekanizmaları ile yenmeye çalışırlar”* (Hançerlioğlu, 1997, 224). Söz konusu reaksiyonun nevrasteniye (Neurasthenia) dönüşmesi ise, genel anlamda hem ben'ine hem de ötekine karşı yansıtılan bir reflekstir. Nevrastani bu anlamda, *“Genel sinirlilik hali, yorgunluk, uykusuzluk ve bunlara eşlik eden bir depresyon, yetersizlik duyguları, çalışmama yakınmalarıyla seyreden bir tür kaygı reaksiyonu”* (Hançerlioğlu, 1997, 224) şeklinde tanımlanır.

2.2. İlgili Araştırmalar

Şerif Mardin, 1964'te ilk baskısı yapılan *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri (1895-1905)* adlı eserinde Jön Türkleri ve onların siyasi fikirleri ile dönüşmeye başlayan Türk toplumunu inceler. Mardin eserinde, Jön Türklerin siyasi hayatına yön veren fikirlere de geniş yer verir. Türk toplumun modernleşme sürecinde ona eşlik eden fikri kökleri ve sosyal yapıyı anlatan yazar, Jön Türklerin kimliği, hayat algısı ve eserleri hakkında da okura bilgiler verir.

Şerif Mardin'in *Türk Modernleşmesi (Makaleler 4)* adlı eseri ise, Batıcılığın Türk toplumundaki izlerini anlatır. Mardin'in özellikle *Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma* makalesi incelediğimiz romanların siyasi ve sosyal arka planına ışık tutar. Ayrıca eserde ele alınan *Türk Düşüncesinde Batı Sorunu*, çalışmamızın problemine yönelik değerlendirmeleri de ihtiva eder.

Şerif Mardin, *Türkiye'de Din ve Siyaset (Makaleler 3)* eserinde Türkiye'de din üzerindeki sorunsala dair kapsamlı değerlendirmelerde bulunur. Eserin özellikle

Aydınlar bölümünde, Batılılaşma sürecindeki aydının Tanzimat devrinden bu yana Batıyı algılama şeklini ortaya koyar. Mardin burada, aydın ve entelektüel kimliği, bizde aydının kim olduğunu ve aydının niteliklerini değerlendirir.

Cemil Meriç'in, *Mağaradakiler* adlı eseri yazarın denemelerinden oluşur. *Mağaradakiler*, entelektüel veya aydın zümrenin kimliğini değerlendirir. Yazar, eserinde Türk aydını ile Avrupalı aydını, bizdeki aydının bugüne kadar kat ettiği yolu, entelektüel kimliğin siyasi ve sosyal olaylar ile dönüşüm şeklinin anlatır. *Mağaradakiler*, entelektüelin soy ağacına ışık tutan ve çalışmamıza kötücül biçimde yansıyan aydının çatışmalarına kaynaklık eden önemli bir eserdir.

Mehmet Narlı'nın *Roman Ne Anlatır?* Adlı eseri 1920-2000 yıllarını kapsayan romanların tematik tasnifi yapması ve romana bütüncül bir açıdan ele alması adına çalışmamızda önemli bir başvuru kaynağı olurken; Mehmet Narlı'nın kuramsal yaklaşımlar ve çözümlmelerinden oluşan *Roman Sevdaları* isimli kitabı, tezimizin adında geçen problemi ihtiva eden başlığı ile öne çıkmaktadır. Mehmet Narlı'nın *Roman ve Problemler* başlığı altında incelediği "*Safderun Alafranga/Ahlaksız Züppe/Kötücül Entelektüel*" adlı yazısı çalışmamızın izleyeceği yolu anlatan önemli bir çalışmadır.

Hilmi Yavuz'un, *Alafrangalığın Tarihi, Geleneğin Tasfiyesi ya da Yeniden Üretilmesi* kitabı, aydınlanma tarihimizi Batı, kültür, özne gibi kelimelerle irdeler. Yazar eserinde Türk modernleşmesi de tartışarak, modernleşmenin semiyotiğini, modernlik ve gelenek arasındaki ilişkiyi de ortaya koyar. Modernleşme konusu, Batılılaşma ve Oryantalizm bağlamında da değerlendiren Hilmi Yavuz, modernlik, modernleşme, çağdaşlaşma ve farklılık gibi kavramları da değişen dünya ölçüleri üzerinden yorumlar.

Murat Belge, *Edebiyat Üzerine Yazılar* eserinin ilk bölümünde Türk romanının geçmişten bugüne uzanan problemlerini ele alır. Bu bölümde özellikle romanda tip, romanda kişi, birey ve roman gibi kavramlardan hareket ederek romanın bizdeki gelişimini ele alır. Edebiyat Üzerine Yazılar, Dünya romanlarındaki son duruma da göz atar. Buradan hareketle bizde romanın gelişimi de değerlendirilir. *Sanat ve Politika ve Sanatçılar ve Sorunsalları* bölümlerinde ise, siyasi ve sosyal olayların sanatçı üzerindeki etkilerini değerlendirir. Oğuz Atay'dan, Namık Kemal'e kadar pek çok şair ve yazarın ele alındığı kitapta entelektüel problem ve farklılıkları ön plandadır. Ayrıca Murat Belge'nin *Sanat ve Edebiyat*

Yazıları adlı eseri de Türkçe'nin dil tartışmalarına ve Doğu-Batı sorunsalı içindeki aydına bakış açısı ile çalışmamıza ışık tutmuştur.

Yıldız Ecevit'in *Kurmaca Bir Dünyadan* adlı çalışması seksen sonrası günümüz edebiyatının problemlerini anlatır. Ecevit'in özellikle yabancılaşma ve yabancılaştırma izleklerinden hareketle ortaya koyduğu fikirler seksen sonrası Türk edebiyatının incelenmesinde önemli bir yol haritasıdır. Yıldız Ecevit'in "*Ben Burdayım*" adlı çalışması Oğuz Atay'ın biyografisi ve onun kurmaca dünyasına ışık tutsa da dönemin aydınlarının tutunamama problemlerine bakış açısı anlamında çalışmamızda önemli bir kaynak olmuştur. Yazarın Türk Romanında Postmodern Açılımlar adlı eseri de postmodern anlamda metin çözümlenmeleri ile çalışmamızda kullanılmıştır.

Jale Parla'nın *Don Kişot'tan Bugüne Roman* eseri Türk ve Dünya edebiyatında romanın yerini tartışır. Nurdan Gürbilek'in *Kör Ayna, Kayıp Şark, Sessizin Payı, Mağdurun Dili, Benden Önce Bir Başkası* adlı eserleri de çalışmamızda önemli bir başvuru kaynağı olmuştur.

Emre Kongar'ın *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği* adlı kitabı, toplumsal değişme konusunda öne çıkan kuramları okura sunarak, Türkiye'nin modernleşmesi üzerine yoğunlaşır. Kongar, pek çok toplum bilincinin görüşlerine de yer vererek, genel bir değişme kuramının ipuçlarını arar. Kitap, toplumsal değişmenin yönünü ve niteliğini vurgular ve modernleşme modelleri ile bir senteze doğru gidişin problemlerini gün ışığına çıkarır.

Niyazi Berkes'in *Türk Düşününde Batı Sorunu* çalışması, yazarın *Yüz Yıldır Neden Bocalıyoruz?* ve *Baticılık, Ulusçuluk, ve Toplumsal Devrimler* kitaplarının birleşmesinden oluşur. Niyazi Berkes'in bu çalışması iki bölümden oluşur: Birinci bölümde *Batı Sorunu*; ikinci bölümde ise *Batı Sorunu Karşısında Düşün* başlıkları değerlendirilir. Çalışmamızın da ana problemi olan Batılılaşma noktasında, yazarın sorunların ne zaman başladığına ilişkin değerlendirmeleri önem taşımaktadır. Tanzimat devrinde açılan çığır ile başlayan batılılaşmanın, toplumsal tepkilerini değerlendiren Berkes, kitabının sonunda yabancılaşmayı ele alır. Berkes'in bu kitabı, Batılılaşma problemine hem tarihsel hem de sosyolojik açıdan bütüncül bir gözle bakmaktadır.

Edward Said, *Entelektüel, Sürgün, Marjinal, Yabancı* adlı eseri merkezine sadece entelektüeli alarak, entelektüeli evrensel boyutta anlatır. Said, eserinde modern dünyanın entelektüelini değerlendirirken, entelektüelin temsil ettiklerini,

entelektüel sürgün kavramını irdeler. İktidara Hakikati Söylemek bölümünde ise entelektüelin siyasi ve sosyal duruşuna da dikkati çeken yazar, entelektüelin günümüzde neyi temsil ettiğine, gelenekler karşısındaki tavrına da farklı bir bakış açısı sunar.

Marshall Berman'ın, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* kitabı modernizm kavramının tarihsel sürecini ve felsefi yapısını filozof ve yazarların bakış açısı eşliğinde anlatır. Berman eserinde, modernizm kaynaklarını, modernist düşünürlerin fikirleri ile irdeler ve değerlendirir. Modern dünyada birey olmanın sorunsalına da dikkat çeken Berman, özellikle modernite ve modernizm arasındaki ilişkiyi ortaya koyar.

Rene Guenon, *Modern Dünyanın Bunalımı* adlı eserinde Modern Dünya'nın problemlerini sorgular. Bunların en başında da Doğu ve Batı'da bireysel olarak başlayan bunalımın kitlelere yansıma biçimleri ele alınmıştır. Guenon bu doğrultuda geleneğin algılanış biçimini de sorgular. Doğu ve Batı olarak adlandırılan iki gücün, asrın problemleri karşısındaki çaresizliğini anlatan yazar, sonu ve başlangıcı aynı yerden gelecek aydınlıkta arar. *Modern Dünya'nın Bunalımları*, kötücül entelektüelin temel bunalıtı ve buhranlarına da ışık tutmaktadır.

Daryush Shayegan'ın *Yaralı Bilinç, Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni* adlı eseri, dört bölümden oluşur. Yazar ilk bölümde *Çatlama* başlığı ile ertelenmişlik, kimlik kaybı korkusu gibi konuları modernlik ve Batı kavramları çerçevesinde değerlendirir. İkinci bölümde *Ontolojik Uyumsuzluk* karşımıza çıkar. Yazar burada skolastik köhneleşmeyi, paradigma değişikliği ve bu iki paradigma arasındaki çelişkiyi ortaya koyar. Üçüncü bölümde *Çarpıklıklar Alanı* başlığı altında, bilinç kavramını değerlendiren Shayegan, Batılılaşma ve İslamlığı, mekân dışı dünya algısını anlatır. Eserin son bölümü *Çarpıklıkların Toplumsal Zemininde*, entelektüelleri, ideologları ve teknokratları anlatarak geleneksel toplumdaki bilinç noktasını değerlendirir.

John Tomlinson, *Küreselleşme ve Kültür* kitabında küreselliği ekonomik boyutları ile değil, kültürün etkileri ile ele alır. Eserin altı bölümünde de kültürel dilin, küreselleşme üzerindeki etkilerinin altını çizen Tomlinson, kültürün küreselleşme için; küreselleşmenin de kültür için önemine dikkati çeker. Yazar küresel modernliğin doğurduğu şüpheciliğe; küresel kültürün, hayaller ve kabuslar bütününe de farklı bir bakış açısı sunar. Yersiz-yurtsuzlaşma kavramlarına, bunun günlük deneyimlerine ve itirazlarına da değinen yazar, melezleşen toplumların varlığını da ortaya koyar.

Toplinson'un *Küreselleşme ve Kültür* kitabı, *Kültürel Emperyalizm* eserinde olduğu gibi, evrene büyük bir parantez açtığı ve içine küreselleşen kültürün problemlerini yerleştirdiği önemli bir çalışmasıdır.

Modernlik ve Müphemlik, Zygmunt Mauman'ın sosyolojik anlamda modernliği tartıştığı eserdir. Yazar çalışmasını yedi bölüme ayırır ve her bir bölümde modernliğin ve müphemliğin sorgusunu yapar. Eserin özellikle üçüncü bölümünde yeralan, *Müphemliğin Kendini Kuruşu*, entelektüelin köksüzlüğünü ve neolitik devrimini anlatır. Köksüzlüğün evrenselliğini de irdeleyen yazar, yalnızlığın boyutlarından, asimilasyona; modern kültür inşasından, postmodern çatışmalara kadar modernizmin etkilerini sorgular.

Anthony Giddens, *Modernite ve Bireysel Kimlik, Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum* kitabında, modernite ile bireysel kimlik problemleri ele alır. Varoluşsal kaygılardan, beden ve benlik sorunsalına; deneyimlerin tecridinden, bireysel ikilemlerin çıkmazına kadar moderniteyi irdeleyen Giddens, varoluşsal soyutlanma noktasını da değerlendirir. Bireyin, yoksun kalma duygusu ile kendini gerçekleştirme, kendine hâkimiyet gibi üretimleri modernitenin ekseninde ele alınır.

Alain Badiou'nun *Etik, Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme* kitabı, insanî edimleri merkeze alarak iyiyi, kötüyü kısaca insanı sorgulayan bir eserdir. İnsan etiğini bireysellikten bütüne taşıyan Badio, çalışmasına *İnsan Var Mıdır?* sorusu ile başlar. Yazar burada etik, ahlak, Batı, modernlik gibi kavramları merkeze alır. İnsanın ölümünü ve insan hakları etiğinin temellerini sorgulayan Badio, *Kötülük Sorunu* bölümünde kötünün/kötücüllüğün varlığı problemini ele alır. Eserinde kötülük teorisi taslağı çizen ve ihaneti, adlandırılmayanı yorumlayan Badio, etik kavramının zıtlıklarından ve yansımalarından doğan sese kulak vermiştir.

Psikolog Simon Baron Cohen'in *Kötülüğün Anatomisi, Empati ve Zalimliğin Kökenleri Üzerine* eseri, kötülüğü ve zalimliği açıklayan, empati kavramının önemine dikkat çeken bir çalışmadır. Empatinin kötülük üzerindeki etkisinden yola çıkan yazar, *İnsan Zalimliği Üzerine Derin Düşünceler* bölümünde kötülük problemini psikolojik kökeni ile irdeler.

Yedi kitaplık *Kötünün Estetiği* dizisinin ilk eseri olan *Her Şeyin Başlangıcı: Şeytanın Düşüşü ve Kötünün Doğuşu* kötülük kavramının kökenine ilişkin serinin ilk kitabıdır. Kültür tarihçisi olan Peter-Andre Alt, bu çalışmasında kötünün mitolojisine değinir. Kötülük fikrini, kötülük edimine dönüştüren şartları tarihin ışığında ele alan

yazar, yazınsal kurmacanın ruhundan kötünün doğuş fikrine geçişteki etkileri değerlendirir. Altı eserinde de, kötünün doğuşu üzerine tarihsel bir bakış açısı sunar.

Orhan Hançerlioğlu'nun *Ruhbilim Sözlüğü*, *Dünya İnançları Sözlüğü*, *Felsefe Sözlüğü*; Ahmet Cevizci'nin *Paradigma Felsefe Sözlüğü* çalışmamız boyunca kullanılan önemli bir kaynak olmuştur.

3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Çalışma kuramsal bir tartışmadır ve ana hatları ile tipoloji ekseninde metin çözümlemesidir. *Safderun alafranga, ahlaksız züppe ve kötücül entelektüel* olarak belirlenen tipolojilerin sosyal hayattaki varlıkları araştırılırken ve bu varlıkların romanda nasıl kurulduğu incelenirken sosyolojik, biyografik ve tarihsel eleştiri yöntemleriyle temas kurulması gerekliliği vardır.

3.2. Bilgi Toplama Kaynakları

Çalışmamızın bilgi toplama kaynaklarını öncelik sırasına göre şöyle sıralayabiliriz:

Sınırlılıklar çevresinde belirlenen romanlardan eski harfli baskılı olanlara ulaşmak için Milli Kütüphane, Beyazıt Devlet Kütüphanesi, Yapı Kredi Sermet Muhtar Kütüphanesi diğer romanlar için diğer kütüphaneler ve yayınevleri

Doğrudan konumuzla ilgili ve konumuzun sosyal, siyasal, tarihsel arka planını oluşturan kitap, makale, bildiriler için Türkiye Makaleler Bibliyografyası, YÖK tez kataloğu, Üniversitelerin tez katalogları ve kültür edebiyat dergileri fihristleri

Konumuzla ilgili bütün yazılı ve görsel yerli ve yabancı kaynaklar için Web taramaları

Bu çerçevede toplanan ve atıf yapılan bütün kaynaklar tezimizin kaynakça bölümünde gösterilmiştir.

4. BULGULAR VE YORUMLAR (ANA TARTIŞMA)

4.1. Safderun Alafranga

Yeni Osmanlılar, adına ekledikleri nitelermeye uygun olarak *yeni* yani Fransızca ifadesi ile *jön* olanı kabul etmişlerdi. Yeni olmak, eskiye karşı da belli ölçüde tavır almayı gerektiriyordu. Bu yüzden edebi alanda ilk karşı oldukları okuya geldikleri kendi edebiyatıydı.

“Tanzimat hareketinin saptadığı uygarlık çerçevesi içinde batılılaşmaya başlayan Türk edebiyatının da, aynı amaca ulaşmak için aşmak zorunda olduğu en büyük engel, şüphesiz, temelleri altı yüzyıldan beri İslam uygarlığında bulunan, değişmez kurallar ve kalıplar üzerine kurulmuş olan Divan edebiyatı idi.” (Önertoy, 1981, 2).

Yeninin kabulü için, eskinin itibarsızlaşması kuralı Tanzimat aydını için dönüşü olmayan bir başlangıç idi. Bir yandan henüz edebi gelenek ve birikimleri ile köklerinden bağlı oldukları Divan edebiyatı kültürü, diğer yanda Batı kültürü ve edebiyatı. Tanzimat aydınına ilk yapacakları yenilik için mecburi tek bir hamle kalıyordu: Yeni türleri geliştiremediklerine göre hiç olmazsa devam eden türleri orasından burasından çekiştirerek hafifçe değiştirmek ama içine mutlaka yeni fikirler katmak. Roman gibi türlerin ortaya çıkışına sıra geldiğinde ise yapılacak ilk şey taklit idi. Mesnevi, halk hikâyesi gibi türlerin edebi dimağa etkisi sürerken ya da divan şiirinin sanatkârane dili hala tesir sahasında iken, yeni şeyler söylemek için taklit etmek şarttı. Taklit ederken de bir yandan yeniyi alkışlamak, diğer yandan da eskiyi yıpratmak, kimi noktalarını itibarsızlaştırmak gerekiyordu..

Türk romanında safderun alafranga tiplerle, Türk aydınının Batılılaşma serüveni arasındaki ilişki bu noktadan sonra birleşmektedir. Aşağıdaki şekil Türk aydınının Batılılaşma probleminin, Türk romanında safderun alafranga tiplere nasıl yansıdığını anlatmaktadır.

Çizelge 2. Türk Aydınında Batılılaşma Problemlerinin Romanda Safderun Alafranga Tiplere Yansımaları

TÜRK AYDININDA BATILILAŞMA PROBLEMLERİNİN	⇒	ROMANDA SAFDERUN ALAFRANGA TİPLERE YANSIMALARI
• Dil Problemi	⇒	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Türkiye'yi kaba ve yetersiz bulan Fransızca-Türkçe karışık konuşan tipler. • Bu tiplerin eğitim seviyeleri düşüktür. • Bizim edebiyatımızı ve edebiyatçılarımızı beğenmezler.
• Taklit Problemi	⇒	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Yaşama biçimleri, kılık ve kıyafetleri hayata bakış açıları, marka düşkünlükleri ile Batılı hayata hayran kukla tipler. • Bu tiplerin muhakeme yeteleri nerdeyse yoktur. • Batılı yaşam biçimini sorgusuzca taklit ederler.
• Kültürel Dokuya Aidiyet Problemi	⇒	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Kendi kültürlerine gelenek yapılarına ait her şeyi tümüyle reddeden, Batı'ya karşı safderunî bir aşkla bağlı tipler. • Bu tiplerin Batı'ya hayranlığı genelde babanın tesiri ile olur.
• Ahlaki Değerlere Tutunma Problemi	⇒	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Kendilerini Batı'nın ahlak yapısında algılayan, kadına düşkün, ahlak kurallarını çağ dışı bulan tipler.

Yukarıdaki şekilde işaret edildiği gibi, Türk aydını Batılılaşma serüveninde pek çok problemle karşı karşıya kalmıştır. Bu problemler ışığında da romana yansıyan tipler, sosyal ve kültürel anlamda *olmamız gereken* tipleri değil, dönüşümü yanlış algılayan *dejenere kimlikleri* yansıtır. Mehmet Narlı, *Roman Sevdaları* adlı çalışmasında bu kimlik algısını üç gruba ayırır:

"(...) Batılı yaşama biçiminin sanatsal, kültürel ve düşünsel boyutlarıyla gerçekten dönüşen insanlar olduğu gibi, yeni bir itibar alanı olarak algılanan 'Avrupai' hayat çevresinde bulunmak ve sosyal bir statü kazanmak için alafrangalaşmış görünenler de vardır. Bunların dışında Avrupa hayatının sanatsal, sosyal ve düşünsel birikimleri ile hiç tanışmayan, kendi toplumunun gerçekte dönüşen/değişen insanların yaşadıkları süreçleri de bilmeyen

ama bu yüzden 'yenileşen hayatın' simgelerine yapışarak yeni 'sosyete'de' var olarak fark edilmek isteyenler de vardır" (Narlı, 2015, 380,381).

Mehmet Narlı'nın ifadesi ile tasnif ettiğimiz üç grup şöyledir: Birincisi dönüşümü tüm boyutları ile yaşayan entelektüel tavan; ikincisi, Batılılaşmayı statü aracı olarak gören sözde entelektüel aralığı; üçüncüsü ise, Batılılaşmayı sosyete yaşam biçimine sıkıştıran safderun alafrangalar ve züppe tiplerdir. Bu tiplerin romana yansıma şekilleri ise, yazarın Batılılaşma karşısında aldığı tavırla ya da yaşadığı, öngördüğü problemler merkezinde yansır.

On dokuzuncu yüz yılın ikinci yarından itibaren hız kazanan yenileşme, Avrupaî düşünüş ve yaşama biçimine ilgi, hemen kendi olumsuz tipini de yaratır. Bu nedenle safderun alafranga tipleri toplumun gözünde küçümser, onların abartılı Batı hayranlığını komik duruma düşürür. Bu bir tür algı politikasıdır. Bir vakitler Arapça ve Farsça'nın içinde çırpınan Türkçe'nin kaderi, bu defa da Fransızca ile imtihana çekilmiştir. Bu nedenle aydın sosyal hayatta karşısına çıkan korkularının bedelini, kahramanlarına ödedir. Bu bir hesaplaşmadır. *Batı'nın iyi yönlerini alalım, ilim ve bilim bize yeter algısı*, toplumsal hayatta eriyip biterken; yıkılan ahlak duvarlarının arasında kalmayı reddeden aydının ilk ve safiyane travmaları böylece karşımıza çıkar. Türk aydını bu aşamada kötücül ya da ahlaksız züppe tiplerin sesini henüz romana yerleştiremez. Zira kendi ruhlarında da henüz tamamlanmayan bir safderun Batılı aydın zuhur etmiştir. Onlar da bir ihtilal havasında Batı'nın edebi türlerine derhal kapılarını açmıştır. Böylece tavan ile taban arasında Batı'ya karşı ilk aşk, safderun temayüllerle kendini göstermiştir.

Türk aydını Batı'nın edebi türlerini taklit ederken, taklidi yaşama algısı tabanda başka bir yüzle karşılık bulur. Tavan Batı'nın edebi türlerini; taban Batı'nın yaşama biçimini taklit eder. Diğer yandan tavan Batı'nın dilinde edebi eserleri, taban dilin kendisini taklittedir. Görüldüğü gibi dikey bir devinimle ilerleyen Batılılaşma, bir yandan da toplumsal anlamda taklidin de yanlışlarına meydan vermekte, Türk aydını ise gelecek tehlikeye karşı safderun alafranga komiklerini ötekileştirmektedir. Bu ötekileştirme ile Osmanlı aydını gelecekte yaşanabilecek problemleri göstererek bertaraf etmeyi düşünmüş olabilir Ama bu ötekileştirmenin satır aralarında safderun tipleri, içlerinden gelen bir aydın egosu ile küçümserken, temelde kendi içlerindeki sosyal acının ilk izlerini de yansıtmış olurlar. Mehmet Narlı'ya göre, bu anlamda yazılan romanlarda, Tanzimat aydınının iki tavrı vardır: *"Birincisi, bu tür gençlerin hep eğitimsiz ve babasız olarak gösterilmesi; ikincisi de zımnen de olsa bir doğru batılılaşmanın mümkün olduğunun düşündürülmek istenmesidir"* (Narlı, 2012, 21).

Çalışmamız yukarıda da işaret edildiği gibi eserlerin yayımlanma sıraları esas alınarak incelenmiştir. Buna rağmen 1876 yılında yayımlanan *Feletun Bey* ile *Rakım Efendi* romanı ile 1898'de yayımlanan *Araba Sevdası* romanı yer değiştirerek incelenmiştir. Bunun nedeni ise Ahmet Mithat Efendi'nin romanları ile Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanları arasındaki geçişi bütüncül bir şekilde vermektir. Çalışmamızın bu bölümünde Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanındaki Bihruz ve Ahmet Mithat Efendi'nin *Felaton Bey ile Rakım Efendi* romanındaki Felaton Bey, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* romanındaki Şöhret Bey, safderun yönleri, Batıyı algılama biçimleri ile ele alınmıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şipsevdi* romanı ise safderun alafrangalıktan, ahlaksız züppe tiplere geçiş eserleri olarak değerlendirilmiştir.

4.1.1. Bir Araba Gölgesinde, Alafranga Sevdalar: Bihruz Bey

Recaizade Mahmut Ekrem'in, *Araba Sevdası* (1898) romanı Türk edebiyatı tarihine realist tavrı ile kaydedilmiş ve bir öncü roman olarak kabul görmüştür. Recaizade Mahmut Ekrem, bu realizmi kendi ifadesi ile şöyle anlatır: "*Hakikat veya imkân dairesinde tasavvur ve tasvir olunmak şartıyla büyük (roman) ve küçük hikâyeler insanlığa ait vakalar ve hallerin birer ibret verici aynasıdır*" (Kabaklı, 1997, 119). Romanı hayatın ibret verici bir aynası olarak gören yazar, *Araba Sevdası* romanında Batı hayranlığının toplumdaki ilk etkilerini anlatır. Ruhunda hiçbir mukayese izi taşımaksızın, Batı'da gördüğü her şeyi koşulsuzca taklit edenlerin ilk örneklerinden sayılan Bihruz Bey, safderun alafranga tiplerinin de ilklerindedir. Öğrendiği birkaç Fransızca sözcükle, Bihruz Bey, konuşmasından, tavırlarına, hayatı algılayış biçimine kadar taklit ürünüdür.

"Bihruz Bey, ilk hevesle beş altı ay kadar kaleme devam ederek daha Fransızca bir ibare okumaya iktidar hâsıl etmeden, ağızdan bellediği hayli elfâz ve terakib ile alafranga genç beylerin tavr ü kıyafet ve hâl ü hareketlerini taklitte, hakkâ ki bir büyük eser-i istidat gösterdi" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2012, 23-24).

Yukarıda da işaret edildiği gibi, Bihruz Bey her şeye hevesle başlar, ama başladığı hiçbir işte tam yetkinlik göstermeden onu taklide koyulur. Kendi kültüründe olmayan her şey Batı'dır onun gözünde. Bu yüzden de iyi ya da kötü ayırt etmeksizin, düşünmeden alafranga hayatı kendi hayatına tatbik eder. Nihat Sami Banarlı'nın da belirttiği gibi, "*Araba Sevdası, Türkiye'de yaşayış bakımından*

Avrupalılaşma hareketlerinin aksaklıklarına dikkat eden eserdir. Ev, aile hayatı ve gençlik terbiyesi bakımından zararlı bir frenkleşmeye dikkat eden bir görüşle yazılmıştır” (Banarlı, 2001 919). Bihruz, yerli olan bize ait olan şeyleri beğenmez. Bizdeki her şeyi bayağı bulur. Bihruz’un şımarık büyütülmesi, babasının servetini istediğı gibi kullanması da onun zevklerine yön vermiştir. Bihruz’un üç zevki vardır. Bunlar, araba kullanmak, herkesten süslü olmak ve Fransızca konuşmaktır. Kenan Akyüz’ün de ifade ettiğı gibi, “*Bihruz Bey çok basit bir kültüre sahiptir. (...) Yerli ve milli olan her şeyi beğenmemek ve hatta hor görmek alışkanlığındadır. (...) Aptal, basit ve zıptır*” (Akyüz, 1995, 80). Kenan Akyüz’ün Bihruz için söylediğı *aptal, basit ve zıptır* ifadeleri safderun alafranga tiplerin genel özellikleri sayılır. Yukarıda da ifade edildiğı gibi, burada züppelik ya da ahlaksızlık yoktur. Bihruz, Alafranga hayata safderun bir aşkla yönelir. Onun *aptal, basit* ve kimi zaman da *zıptır* oluşu, ahlaksız, hain züppe tipolojisinden farklıdır.

Araba, romanda sembolik olarak alafranga hayatı temsil etmektedir. Arabanın modern görüntüsü, Bihruz’un içindeki hastalığı da işaret eder okura.

“Recaizade Ekrem, araba motifi ile devrinin batılılaşmacı kesiminde birdenbire peyda olan varlıklı tüketici-bürokrat zümrenin yaşayış tarzları ve değer yargılarını vurgular. Bu insanlar arasındaki münasebetler yalan üzerine kurulmuştur ve para bu insanlar arasındaki münasebetlerin düzenlenmesinde birinci derecede rol oynar”(Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, 1976, 149).

Recaizade Mahmut Ekrem, araba sembolü ile safderun alafranga tiplerin oyuncağını tasvir eder roman boyunca. Modern dünyanın, teknolojik kaynakların sınır ucunda yaşayanlar için araba güç ve ses olarak halka telkin kaynağı da sayılmaktadır. Söz konusu telkin ise, ötekileştirmenin ve paranın hâkimiyetinde bir nesil sonrasında yaşanacakların habercisi de sayılır. Zira safderunî bir ahenkle Fransız rüzgârına kapılanlar gittikleri yerde kendilerini başkalaşmış bir kimlikle yeniden inşa edeceklerdir. Bu kimlik inşasında ise rolü oynayacak aktörler, tıpkı hikâyenin başında olduğu gibi paranın ve modern hayatın kendisinden başkası olmayacaktır. Safderun algının eğilip bükülmesinin ardından karşımıza çıkacak ahlaksız züppe tiplerde de yukarıda izah edildiğı gibi taklidi bir yaşamın uzantıları olarak kendisini gösterecektir.

Recaizade Mahmut Ekrem, taklidi yaşamı, bir hastalığın ilk belirtileri olarak sunar okura. Bihruz’un alafrangalık hastalığı ve bunu temsilen araba sevdası hastalıklı bir gösterişin, huysuz ve kaprisli bir ruhun ilk maceralarıdır. “*Âlem-i*

sabâvetten, âlem-i şebâba intikâl edince beyefendi ibtida araba sevdasına düştü. Bâdehu, alafrangalık illetine giriftar oldu.” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2012, 181).

Bihruz’un tek amacı arabası ile yaptığı gösterişin etkisini, kıyafetleri ve konuşmasıyla bütünleştirmektir. Bunun nedeni ise her zaman en dikkat çekici olanın kendisi olmasını istemesidir. Bihruz’un Periveş Hanım’a olan aşkının temelinde de bu gösteriş yatar. Bihruz, Periveş’in sırasıyla, arabasından, giyiminden ve konuşmasından etkilenmiştir. Seveceği kadını seçerken bile önce bindiği londoya dikkat eden, dış görünüşü her şeyin üstünde tutan Bihruz, Periveş’i yerli olmaktan uzaklaştırdığı için, gözünde melekliğe yükseltmiştir.

Bihruz’a göre her şeyin ölçüsü paradan geçmekte ve maddiyatla kıymetlenmektedir. Onda manevi değerler önemli değildir. Hatta onun gözünde semtler bile maddiyatla biçimlenir. *“Ne münasebet? Kadıköy gibi burjuva kartiyede bu derece şık bir ekipaj bulunsun. Ne münasebet?”* (Recaizade Mahmut Ekrem, 2012, 31). Periveş Hanım’ın landosunu Kadıköy’e layık görmeyen Bihruz, baktığı ile yetinen, baktığı ile karar veren, düşünse bile parayı her şeye/konuya gümrük olarak seçen gençlerin temsilidir. Bihruz, İstanbul ahalisini kendi dünyasında üçe ayırır: Bunlardan ilki, kendisi gibi soyluların takımı; ikincisi, Burjuva sınıfı, yeni uygar düşünceden uzak kaba halk (Kadıköy); üçüncüsü ise, esnaf takımıdır.

İnsanları bu şekilde sınıflayan Bihruz Bey, yalnızca parası olan ve kendisi gibi yaşayanları birinci sınıf halk olarak kabul eder. Bihruz Bey’e göre bayağı, sıradan insanların hayatları da sıradandır, çünkü ona göre kıyafeti, konuşması yerli olan her şey bayağı, sıradan ve alt tabakadandır. Safderunca bir uyumla alafranga hayata adapte olan Bihruz, kültürel ayrışmanın ilk aşamasını oluşturur. Bu aşamada alafranga hayata geçişte tek nokta paranın gücünden geçmektedir. Maddi üstünlükle doğru orantılı dâhil olunan alafranga hayatta muhakemeye, kıyaslamaya, kültür buhranına yer yoktur. Bu noktada safiyane bir dikkatin, taklidi yaşayış tarzına dönüşümü söz konusudur.

Araba Sevdası romanında teknik olarak divan şiiri unsurları da göze çarpar. Buna göre;

Âşık → Bihruz
Rakip → Keşfi
Maşuk → Periveş

Bihruz ile Periveş roman boyunca bir türlü karşılaşamazlar. Ara sıra rakip ortaya çıkar. Bihruz'un kafasını karıştırır. Periveş'in yüzü tavırları gönül çalan dilberlerden farksızdır.

"(...) edâ-yı dil-firibe mâlik bir nâzenin idi. Şaçları şimdiki boyaların verdiği kızıl renkte değil, gayte açık tabi sarı, gözleriye nakkâş-ı tabiatın bir sehv-i savâb-nümâ-yı lâtifi olmak üzere mavi değil de tahrirli koyu sarı (...) ağız şairlerin tasvir ettikleri nokta-ı mevûme derecesinden beş on bin defa büyük, ama gene de alelâde küçük idi"(Recaizade Mahmut Ekrem, 2012, 36).

Aynı zamanda tıpkı divan şiirinde olduğu gibi aldatıcı, acımasız ve hain olan Periveş, bu özelliklerine rağmen romanın alafranga kadın tipini sembolize eder. Periveş'e Bihruz'dan bakılırsa hayal edilen bir kadındaki her özelliğe sahiptir; yazardan ya da yazarla ortaklık kuran okurdan bakılırsa ahlaksız bir kadındır. Periveş de araba, elbise, Fransızca gibi Bihruz'un safderunluğunu göstermek için kurulmuştur. Recaizade Mahmut Ekrem, roman içinde bu figürlerin hepsini yok ederek adeta Bihruz'a ve onun gibi düşkünlükleri olanlara da bir bedel ödetmek ister.

Bihruz, roman boyunca saf, bir görüşte âşık olan, sevgilisine mektup yazan, hayal âleminde yaşayan bir tiptir. Hayalinde Periveş ile sevgili, hatta nişanlıdır. Gerçekte olmayan ve tamamen bir kuruntu olan bu hal, Bihruz'u öylesine etkisi altına alır ki bir müddet sonra hayalini gerçekmişçesine kurgular. Periveş'i günlerce bekler. Sevgilisinin gelmeyişi başka başka nedenlere bağlar. Sevilmediğini ya da dikkate alınmadığını aklına bile getirmez. Bunun en büyük nedeni Bihruz'un şık, etkileyici ve soylu olduğuna ilişkin güvenidir. Ona göre herkes ona âşık olabilmelidir. Periveş'i sevme nedeni de zaten budur. Bihruz gerçekte kadının dış görünüşüne âşık olmuştur. Onu gözünde kutsayan şey, Periveş Hanım'ın Avrupai görünüşü ve konuşmasıdır. Onun, arabası, giyinişi de yine maddi gücün ürünüdür. Bihruz'un *kendine layık bulduğunu* sevme ölçüsünde narsist bir yan da vardır. Zira kendisini ve yaşama şeklini safiyane bir algı ile kusursuz bulan Bihruz, bu kusursuzluğun yanına yakışacakları alafranga hayatın içinde bulur. Bu durum safderun alafranga tipolojisinin de en belirgin özelliğidir.

Bihruz, Periveş Hanımı tanıdıktan sonra kendi dünyasında bir aşk macerası icat eder. Âşık olduğu, kendine layık bulduğu yalnızca kadının dış görünüşüdür. Aslında Bihruz, kendine layık birini bulup kaybetmenin hüznünü yaşar. Periveş, neden Bihruz'a layıktır? Bunun Bihruz'a göre üç nedeni vardır: Birincisi, Periveş'in

arabası, landosu çok güzeldir. İkincisi, Periveş sarışındır. Üçüncüsü ise, Periveş, Avrupai bir kadın gibi konuşur. (Serbest tavrıları vardır.)

Bihruz, roman boyunca ağlar, kuruntulara kapılır, ama sonunda gerçeklerle yüzleşince geldiği yöne bakar. Bihruz, sadece alafranga hayatı kabul edip yaşarken safderun değildir, yazar onu sahip olmak istediği tüm değerlere geçişte safderun olarak kurgulamıştır. Zira kadını da, arabayı da, Fransızca konuşmayı da aynı noktada birleştiren tek his, alafranga hastalığının deruni bir saflıkla kabulü sayılabilir.

Mektup bile yazamayan, mektup yazmak için günlerce kıvranan, yazdığının ne anlama geldiğini tam olarak bilemeyen Bihruz aslında bu tavrıları ile kültürel boşluğun ilk sesleridir. Ona mürebbilik yapan ve kendi şartları için kültürlü bir insan sayılabilecek Mösyö Pier, aslında Bihruz'un ahmaklığının, cahilliğinin, taklit hastalığını kısaca safderunluğunun farkındadır. Fakat Bihruz'dan aldığı paraya da ihtiyacı vardır. Bihruz'un Süveyş Kanalı gibi önemli bir mevzuyla bile saçma kuruntuları yüzünden ilgilenmemesi Piyer'i kızdırır ama yapacak bir şey yoktur:

“(...) bî-edep şâkirdini iyice haşlamak istedi, fakat istediğini yapamadı. Çünkü Çamlıca'nın havadar bir köşkünde, haftanın iki gecesini safa-yı hatırla geçirmek için vapur ve araba ücretlerinden maada peşin olarak her ay eline geçirdiği altı adet yirmi frank, yetmiş beş santim Mösyö Piyer'e hatırlıca bir dost idi” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2012, 59).

Bihruz Bey'in kültürel tabanına, manevi değerler bütününe olan yabancılığının temelinde *beğenmeme hastalığı* vardır. Recaizade Mahmut Ekrem, Bihruz'u son derece yerli ve huzursuz bir tip olarak kurgulanmıştır. Onu devrin modasına uygun biçimde, o devrin parası olan gençlerine özgü bir tavırla, beğenmeme hastalığına boğar. Zira Bihruz, kendini bile alafranga olduğu için sever. Fiziksel anlamda aynadan yansıyan kendine hayran oluşunun altında, ruhsal bir tabiiyet değil, dışsal yanılsamalar vardır. Bir suyun üzerindeki bulanık çehresinde kendisini, kendisinde olanları göremeyecek kadar Batı'ya hayran olan Bihruz, temelde bir hastalığın ilk sayıklamaları, ilk çırpınışlarıdır. Burada henüz kendindekini keşfetmemiş, kötülük duygusundan uzak salt bir taklit hayatının tatbiki vardır. Bihruz korkulu bir rüyanın içinde, sıkıntılı bir hayalin ortasında da değildir. Onun Periveş'e gözyaşı dökerken bile okuru gülümseten saf bir yüzü, çocuksu bir vurdumduymazlığı vardır. Kendi kendini ustaca kandıran, kendine oyunlar oynayan Bihruz'un beğenmeme hastalıkları ise şöyledir:

Bihruz Bey'in Safderun Alafranga Dünyasında Hastalıklar:

a) Ana Dilini Yetersiz Bulup Beğenmeme Hastalığı: Bihruz, roman boyunca Fransızca konuşmaya çalışır, cümlelerinin arasına anlamlı anlamsız, gerekli gereksiz Fransızca kelimeler katar. Anlamlı bütünlüklü bir bir sonuca veya yalan yanlış olsun beğeneceği bir sonuca ulaşmayınca Türkçeyi yetersiz bulur. “*O zaman mektubun yazılışındaki letâfetsizliği lisân-ı Türkî'nin kifâyetsizliğine hamlederek biraz söylendikten sonra tekrar NuvelEloiz'i aldı*” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2012, 74). “*An ver tercümeyle Türkçe'nin müsaadesizliğini an proz tercümede ise bir letâfet olmayacağına mülâhaza etti.*” (Recaizade Mahmut Ekrem 2012, 77). Bihruz, annesiyle konuşurken bile arada Fransızca birkaç kelime konuşur. Annesi onu uyarır, ama Bihruz “*Fransızcanın her lâkırdısı güzeldir, bizimki gibi kaba değildir*” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2012, 232) cevabını verir.

b) Türk Yazarları ve Şairleri Beğenmeme Hastalığı: Bihruz, Periveş'e aşk mektubu yazarken aklı sıra Türk şairlerinin şiirlerinden mısralar arar, bulamaz. Türklerde adam gibi bir şair olmadığından yakınır. “*Ah! Türklerde adam gibi bir şair gelmemiş ki...*” (Recaizade Mahmut Ekrem 2012, 79). Türkçe'de şiirin de olmadığını düşünen Bihruz, bunun nedenine dair bir şey söyleyebilecek durumda değildir elbette. Kendisi gibi alafranga beyler bir toplantıda Türkçe şiir söylenemeyeceği kanaatine varmışlardır. O da, kulaktan dolma bu bilgiye inanır. Bihruz, okuyamadığı bu nedenle de anlayamadığı dilini Çinceye benzetir. “*Aradığını bulamadığı, gördüğü şeylerin çoğunu -anlamak şöyle dursun- hatta okumaya bile muktedir olmadığı cihetle sıkılmaya ve ara sıra bıyık altından müstehziyâne gülerek 'Çince mi bunlar?' demeye başladı*” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2012, 81). Bihruz, okuduklarından hiçbir şey anlamaz, okuduğu şiirin hayal dünyasına ulaşamaz. Kütüphanesinde Türkçe sözlük arar. Bulamaz. Bu sırada aklına Lügat-i Osmani gelir. Bihruz'un Arapça, Türkçe, Fransızca kitapları dolap altlarına atılmıştır. Bu nedenle de Lügat-i Osmani'nin nerede olduğunu bilmez. Bunu düşünürken Lügat-i Osmaniye'nin Redhouse adında bir İngiliz tarafından yazıldığını düşünür.

Bihruz, okuduğunu anlayamayan, dilini, kelimelerini bilmeyen, hatta kelimeleri düzgün okuyamayan biri olarak karşımıza çıkar. Bihruz Bey'in kültürüne olan yabancılaşması, kitaplar ve şairler üzerinden anlatılmıştır. Hatta romanın son bölümlerinde Bihruz'un pişmanlığına neden olacak yanlış okuma, “siyah-çerde” ifadesi onun bilgisizliğinin de ironik bir göstergesi olarak romanda yerini alır.

Recaizade Mahmut Ekrem roman boyunca Bihruz'un cahilliğine, kültürel yoksunluğuna bizi inandırmaya çalışır. Buna rağmen onun tarafına geçtiği zamanlar da olur. Romanın sonunda, ramazan ayının gelişi ile Bihruz otuz gün oruç tutmaya, namaz kılmaya niyetlenir. Avrupai kesimi temsil eden, Küçük Çamlıca'dan, İstanbul'a taşınmaları son derece temsildir. Mekânın ruhundan hareket eden Ekrem, ramazan ayının müjdesini annesine veririr. Bu Bihruz için bir fırsattır. Taşınma fikri, mekân değiştirme, farklı bir zamana girme, ramazan ayının maneviyatından ve feyzinden yararlanma düşüncesi Bihruz'un annesini harekete geçirir. Osmanlı'nın ihtişamlı günlerini temsil eden, Şehzadebaşı, Direkler arası Ramazan'ın gelişi ile ön plana çıkarılır. Bihruz, Ramazan'ın gelişi ile değişime uğrar. Oruç tutar, namaz kılar, camilere gider, Kur'an dinler. Buna rağmen yaptığı bu ibadetler ve dönüşüm romanda son derece mekanik anlatılır. Bihruz'un birden bire yaşam şeklini değiştirmesine adeta yazar da inanmaz.

Yazarın bu noktadaki kurgu manevrası, bunalımlı bir dönemde maneviyata sarılmanın, mekân değiştirmenin ilk ve basit örneğidir. Sonrasındaki romanlarda bu motif sıklıkla kullanılacaktır. Ancak Bihruz'un dönüşümü bir değişim de sayılmaz. Araya sıkıştırılan bu kısa manevra, Bihruz'un ruhunu sakinleştirmek için kullanılmıştır. Zira, anlatımda da bu gerçek bir arayışın, bir buhranın ruhta yer arayan kaçıışı değil, romana renk katan unsurlardır. Böylesi bir hayata devam ederken, onu yine yoldan çıkararak ona sevgilisini hatırlatan Mösyö Piyer'dir. Mösyö Piyer, başlangıçta da ifade ettiğimiz gibi, Bihruz'un bu yapıda kalmasını ister. Onu sömürmesinin tek yolu budur. Mösyö Piyer'in Bihruz ile buluşmasının ardından, Bihruz'un renginin solması, ertesi gün orucu bırakması da semboliktir. Mösyö Piyer bu noktada Bihruz'u kültürel değerlerinden alıkoyan yaşamı temsil eder. Bihruz'un dadısı bu tespiti şöyle yapar: *"Vah vah! Koca Papaz ne zaman gelse, benim beyimde böyle bir hâl görünüyor!"* (Recaizade Mahmut Ekrem, 2012, 264).

Romanın sonunda Bihruz hayal kırıklığı yaşar. Roman boyunca öldüğü için ağladığı, kendini perişan ettiği kadının sapasağlam karşısında durmasına bile sevinemez. Bu noktada aşkın maddileşen yüzü ortaya çıkar. Periveş'in kendini anlatışı, yeni Bihruz'un gözünde sıradan bir hayata sahip oluşu Periveş'i derhal gözden düşürür. Ne yapacağını bilemez haldeyken de roman biter. Geldiği tarafa döner ve koşu koşu gitmeye başlar. Bu gidiş sembolik manada Bihruz'un yönünü de tayin eder. Herkesin kendi yoluna giderek noktalandığı roman Bihruz'un geldiği yöne koşmasıyla aynı tarafa yönelmesiyle son bulur. Bu bir başka ifadeyle Bihruz'un, Bihruzların bundan sonra koşacakları yoldur. Bihruz ise bu yolda ilk koşanlardandır.

Araba Sevdası romanında alafrangalık bir pişmanlık olarak anlatılmaz. İçi boş, ama taşınması gurur verici bir özentilik durumudur. Henüz değerler arasında hiçbir gidip gelme yoktur. Yazar karşı tip kurgusu da yapmamış, Bihruz'u Batılılaşma öyküsündeki yolun başında safderun yönelimleri ile çizmiştir. Romanda idealize edilen gençler, iki dünya arasında çelişenler ya da Bihruz'a yol açacak *kurtarıcı* da yoktur. Yazar sadece ramazan ayını ve mekânın ruhunu bir ara kurguya dâhil eder. Bu da yukarıda da ifade edildiği gibi sahici bir dönüşüm anlamı taşımayıp, sadece alışkanlıkların bütünü biçiminde karşımıza çıkar. *Araba Sevdası* romanına realist soluk kazandıran en önemli nokta, Bihruz'un kurgudaki ağırlığa rağmen hayatın içinden gelişidir. Bir rol modeldir Bihruz. Kendini alafranga bulduğu için sevmenin başlangıcı ve alafranga hayata kötülüksüz bulaşmadır. Zira Bihruz kendini ve kültürünü sevmezken bile kötücül değil, yalnızca cahilane bir pencereden bakan safderun bir sempattir.

4.1.2. Biz Bedenin İçinden Kopanlar: Felatun Bey

Ahmet Mithat Efendi, Batılılaşmanın yol ayrımında, elinde kalemi ile hafızayı edebiyata yazmaya çalışan adamdır. Kendisine *yazı makinası* dedirtecek kadar hızlı yazar. Bu hızda ekonomik sıkıntıların tesiri olsa da, Ahmet Mithat Efendi için yol uzun, ancak süre azdır. Batı'yı mecburi istikamet olarak gören zihni ile Doğu'nun büyümlü hafızasını taşır. Onun bir ata misyonu ile nesillere anlatacağı çok öyküsü vardır. Bunun için de hızlı yazmak, yazarken konuşmak, konuşurken konuşturmak zorundadır. Onun eserlerinde her zaman konuşan atanın sesi, bu nedenle hep gür ve biraz da acımasızdır. Zira Alafranga hayat sadece *Batılı bilge adam* yüzüyle toplumsal hayatın içinde değildir. Belki de bu yüzden Ahmet Mithat, okurlarına/evlatlarına karşı *durun ben size daha iyi açıklayayım* tavrını benimser. Edebiyatta, topluma karşı böylesi bir sorumlulukla yol alan Ahmet Mithat Efendi için yapılan *efendibabamız* tabirinin gerekçesini Salim Çonoğlu şöyle açıklar:

“Ahmet Mithat Efendi'den bahsedilirken kullanılan 'Efendi Babamız' tabiri sadece hürmet duygusundan kaynaklanan bir saygı ifadesi değildir. Toplumun yaşadığı farklı ruh hâllerini, kendi ruh hâliyle özdeşleştiren Ahmet Mithat Efendi, bu özdeşleştirmeyi yaparken problemlere kayıtsız kalmaz; çünkü topluma karşı sorumludur. Yazar olarak onun yapabileceği en iyi ve en doğal şey, tespit ettiği bu durum karşısında, elinden geldiğince halkını uyarmak, aydınlatmak ve ona göre çözümler sunmaktır” (Çonoğlu, 2015, 20).

Bir romanda kurguyu yapan, yaptığı kurguda önermeyi/telkini/iletiyi yeterli bulmayıp araya giren, söz konusu durumun bir kez daha altını çizen Ahmet Mithat, romanın içinde kendi makalesini de mecz edendir. Yazarın eserlerindeki bu sosyal bakış açısı, Şerif Mardin'e göre, Ahmet Mithat Efendi'yi halkçılığın ilk kurucusu yapmaktadır. *“Romanlarında soyut bir millete değil yaşayışını betimlediği somut bir halka yer verdiği derecede, Ahmet Mithat Efendi, önce edebi çevrelerde oluşmuş olan halkçılık akımının da ilk kurucularından sayılabilir”* (Mardin, 2015b, 58).

Ahmet Mithat Efendi'nin *Felatun Bey ile Rakım Efendi* (1875) romanı aynı yaşlardaki iki gencin tercih ettikleri iki dünya arasındaki çatışmasını anlatır. Yazar *bey ve efendi* ifadesi ile daha romanın başında isimler üzerinden bu çatışmanın yönünü tayin eder. Felatun Bey, tıpkı Bihruz Bey'de olduğu gibi safderun alafranga bir tiptir. Alafranga hayatı kabulde milli ve manevi değerler gümrüğü yoktur. Özenerek ve taklit ederek bir yaşantı kurmaya çalışan Felatun Bey tipinin karşısında Rakım Efendi vardır. Yazar tarafından birbirinin tam zıttı kurgulanan gençler arasındaki gerilimin kaynağı Doğu Batı arasında yaşadığımız çatışmadır. Ahmet Mithat'ın amacı topluma yansıyan ya da yansıyacak yozlaşmaya karşı, doğru tip örneği çıkarmaktır.

“Ahmet Mithat'ın edebi üretimi, Osmanlı İmparatorluğu'na Batı teknolojisi girdiği, Batı kültürünün topyekûn bir biçimde alınmaya ve taklit edilmeye başladığı Tanzimat dönemine denk düşer. Bu dönemde roman da yeni bir edebi türdü ve Türk edebiyatına girişi çok yeniydi. (...) Dönemin bir entelektüeli olarak, başlıca amacı okuryazar kesimi yeni değerler ve yeni bir dünya görüşüyle tanıştırmaktı. Romandaki yorumlayıcı, anlatıcı sesinin varlığını, onun bu amacına bağlayabiliriz” (Esen, 2006, 24).

Safderun alafranga tiplerin roman dilinde de pek çok ortak noktaları vardır. Cevdet Kudret'in de belirttiği gibi, *“Romanın kahramanı Bihruz Bey, birçok noktalarda, Ahmet Mithat'ın Felatun Bey'ine benzemektedir.”* (Kudret, 1998, 135).

Safderun alafrangaların genel tipolojisi

a) Babadan Gelen Tavır: Felatun Bey'in Babası Mustafa Meraki Efendi, Alafranga olan her şeyi merak ettiği için Meraki lakabını almıştır. Bihruz Bey'in babası da alafranga hayat düşkünü bir tip olarak karşımıza çıkmıştır. Mustafa Meraki Efendi Felatun'un eğitimi konusunda gevşektir. Oğlunun eğitimi için Fransızca hocasının gelip gitmesini yeterli görür. *Araba Sevdası* romanında da

Mösyö Piyer, Bihruz'a alafranga hayatı anlatan bir öğretmendir. Ahmet Mithat Efendi ve Rezaizade Mahmut Ekrem, safderun alafranga tipleri anlatmadan evvel babalarına yer vermişlerdir. Bunun nedeni, okurun gözünde oğlun alafrangalık menşeinin kaynağını aydınlatmaktadır. Aynı zamanda alafrangalığın daha babadan itibaren, köksüz yükselişi komik bir anlatımla sunulmuştur. Her şeyi merak eden Mustafa Meraki Efendi, Meraki lakabını almıştır. Bu durum Meraki Efendiyi okurun gözünde de gülünç duruma düşürmekte ve oğlunun geleceği noktaya ışık tutmaktadır. Böylece okurun gözünden düşürülen babanın yetiştirdiği evlat daha romanın başında okuru neyle karşılaşacağına hazırlar.

Bihruz'u da Felatun'u da "şımarık" yapan baba tipi bir taklit olarak sunulur. Baba figürü orta yaşında tanıştığı Alafrangalığa nüfuz edemediği için onu taklit ederek işe başlar. Bu noktada, babanın tam manasıyla gerekliliğini, önceliğini idrak edemediği Batı, basit taklit yolları ve meraklarla babadan oğula geçer. Böylece Bihruz Bey ve Felatun Bey gibi tipler, rol model aldıkları babanın bu yönü ile hayatlarını şekillendirirler.

Toplumsal anlamda bir boşluğun tamamlanması olan bu basit ilişki, sonrasında ortaya çıkacak alafrangalık sürecinin temel halkasını teşkil etmektedir. Batıya karşı ilk izlenimi, taklit eden babadan gören oğullar, bir müddet sonra "baba öldüğünde" taklide devam edeceklerdir. *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında durum bir üst seviyeye taşmıştır.

Oğul, babanın sınırlarını aşmak için alafrangalığın taklitsel dozunu da şiddetlendirerek "avare miras yedi" tipine dönüşecektir. Böylece üstünkörü bir eğitim alan oğullar, kalemlerin birine memur olsalar da, asıl işleri yetiştirilmek istedikleri alafrangalık olacaktır. İşte bu noktada, kendi değerlerini öteleyen baba, safderun alafrangalık duygularını oğluna miras bırakacaktır. Bu durum köklerini beğenmeyen babanın, kendine yabancı, taklitçi evlatların ilk kaynağı olacaktır. Babanın ölmesinin ardından servete konan mirasyedi oğul tipi, emek harcamadan paraya konan ve paranın kıymetini bilmeyen Bihruz Bey ve Felatun Bey tipini doğurur.

Yorumu sosyal ve kültürel değişme bağlamına taşımaya çalışırsak bu iki tipin aslında kendi kültürel ve sosyolojik varlığını kaybetmeye başlayan ve özgüvenini kaybeden Osmanlı toplumuna bir eleştiri olarak konumlandığını söyleyebiliriz. Bir bakıma bu iki tipin yetersiz babaları yetersiz siyasal ve sosyal yapıyı işaret eder. Nitekim özellikle Ahmet Mithat'ın daha sonraki romanlarının önemli bir kısmında "babasız" tipler üzerinden eğitimi ve yozlaşmayı vermesi hem yetersiz babanın

öldüğünü hem de kendisinin yetersiz veya ölü babanın çocuklarına babalık yapma arzusunu gösterir.

b) Marka Düşkünü Olmak: Oğulların marka düşkünü olmaları, kıyafetlerine çok önem vermeleri, Batının yalnız dış görünüşünden etkilenen oğulları doğurur. Şekillerini batıya uydurma çabası, kıyafete ve markaya olan düşkünlüklerini de güdüler. Felatun Bey de Bihruz da kıyafetlerine düşkünlükleri ile ön plandadır.

“Şu kadar diyelim ki, haniya Beyoğlu’nda elbiseci ve terzi dükkânlarında modaları göstermek için mukavvalar üzerinde bir çok resimler vardır ya! İşte bunlardan bir kaç yüz tanesi Felatun Bey’de mevcut olup elinde resim, endam aynasının karşısına geçer ve kendisini resme benzetinceye kadar mutlaka çalışırdı.” (Ahmet Mithat Efendi, 2005, 8).

Bihruz Bey’de olduğu gibi, Felatun Bey de kendisini güzel bulmanın yolunu aynada görünen alafranga yansımadan ibaret sanmaktadır. Bu nedenle de safderun bir bakışla bire bir benzemenin peşindedir.

c) Eğitim Seviyeleri Düşüktür: Safderun alafrangada tiplerin eğitim seviyeleri düşüktür. Bihruz lisanını anlayamaz derecedir. Dilini, edebiyatını redde varan Batı hayranlığı vardır. Felatun Bey de benzer bir yanılsama içindedir. Buna rağmen yabancı gazeteleri, dergileri mutlaka alırlar. Kitaplara daima sahip olurlar. Tüm bunlar okunmak için değil gösteriş içindir. *“Herhangi kitap çıkarsa çıksın, satıcılardan kendisine daima kitap getirmeye alışmış olan, en evvel Felatun Bey’in kitabını götürüp Beyoğlu’nda mücellit H.’ye teslim eder...”* (Ahmet Mithat Efendi, 2005, 6). Kültürel düzeylerini yükseltmek için okumayan, kitabı ve kütüphaneyi sadece gösteriş için alan safderun tiplerin öğrenme niyetlerinden çok, gösterme amaçları vardır.

d) Fransızca Konuşmak: Safderun alafranga gençlerin ortak yanlarından biri de Fransızca konuşmaktır. Dilini beğenmeme, taklidi de olsa Fransızca konuşma onlar için gösterişin en temel unsurudur. *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında, Felatun Bey’in Fransızca konuşmaya olan düşkünlüğü ön plandadır. Kendisini sosyal hayatta alafranga kültürün bir parçası gibi göstermenin yolu bu dili kullanmaktan geçtiğine inanmalarındır. *“Büyük efendi ne ise ne, ama küçük bey Fransızca’dan başka söz söylemiyor ki!”* (Ahmet Mithat Efendi, 2005, 8). Bihruz Bey’in de annesi ve dadısı ile bile yarı Türkçe yarı Fransızca konuştuğunu yukarıda vurgulamıştık. Bu açıdan bakıldığında gençler üzerinde Batı taklidinin önemli bir parçası olan dil, romanlarda ortak bir motif biçiminde karşımıza çıkmaktadır.

e)Kadına Düşkünlük: Safderun alafranga tiplerin bir diğer ortak noktaları ise kadınlara olan ilgileridir. Bu ilgi ise geleneksel anlayıştan farklıdır. Araba Sevdası romanında da ifade edildiği gibi Bihruz, sevgilisini yabancı bir kadına benzetir ve bu yüzden onu kendisine layık görür. Felatun Bey ise Palini adında bir kadını sever. Palini'yi Türk kadınlarından farklı bulmasının en önemli nedeni ise, kadının serbestliğidir. *“Görüyorsun ya birader, ne serbesttir. Hiç böyle bir karı insanı sıkarmı? Efendim nedir o seremoniler, fasonlar!”* (Ahmet Mithat Efendi, 2005, 97). Türk kadınlarını beğenmeyen Felatun Bey, *“Neye yarar o Türk karısı ki, tavrından, azametinden geçilmez”* (Ahmet Mithat Efendi, 2005, 99) yorumu ile Türk kadınına, cariyelere bakış açısını ortaya koyar. Ahmet Mithat Efendi de, Rezaizade Mahmut Ekrem de özenti tiplerin yaptıkları tercihlerden dolayı onları cezalandırır. Hatta okurun gözünde komik bir duruma düşürür. Felatun Bey romanda Polini'nin tuzağına düşer. Onu kumar borcuna sokarak zengin olur.

Ahmet Mithat, Rakım Efendiyi ise Felatun Bey'in karşısına ideal bir tip olarak çıkarır. Anlatılan başka bir ifadeyle anlatılmaya değer bulunan Rakım Efendi'dir. Ahmet Mithat, Felatun'u anlatmak istemez, hatta *“O hoppayı bu hikâyeye hiç katmamalıydı”* (Ahmet Mithat Efendi, 2005, 177) der ve onu kurguya dahil ettiği için okurundan adeta özür diler. Fethi Naci, *50 Türk Romanı* adlı eserinde Rakım Efendi'nin kurgulanma nedenini şöyle anlatır: *“Ahmet Mithat Efendi, batı hayranlığının alıp yürüdüğü bir dönemde, bu hayranlığa bir tepki olarak yaratmış Rakım Efendi'yi”* (Naci,1997, 10).

Yazar, roman boyunca Felatun Bey ile alay etmek, onu zor duruma düşürmek için uğraşır. Tıpkı Bihruz Bey gibi o da beyitlerin anlamını yanlış söyler, anlamlarını bilemez ve her defasında komik duruma düşer. Rakım Efendi ise Felatun Bey'in insanlar içindeki komik durumunu kurtarmaya, onu mahcup etmemeye çalışır. Felatun Bey “elifba” ile ilgili Rakım Bey ile münakaşaya girer. Ona dilimizde “p, ç, j” harflerinin olup olmadığını sorar. Ahmet Mithat Efendi, uzayıp giden bu konuşmaların ardından, Felatun Bey'i rezil ettiğinin de farkındadır. Harfleri dahi bilmeyen Felatun Bey'i bu garip durumdan da kurtarmak ister. Bu noktada, bildiği şeylerin, nasıl anladığını unutan safderun alafranga tiplerin de halini ortaya koyar.

“Bilmiyor değildi. Fakat haniya bazı adamlar vardır ki kendi bildikleri şeyleri nasıl öğrenmiş olduklarını bilmezler. Bâhusus ki memleketimizde bilenlerin en çoğu bildiklerini nasıl öğrenmiş olduklarını bilmezler. İşte Felatun Bey dahi bildiği şeyi nasıl öğrenmiş olduğunu bilmeyenlerden idi” (Ahmet Mithat Efendi, 2005, 33).

Romanda Felatun Bey'in aşk hayatı ile de, tercihleri ile de dalga geçilir. Felatun Bey'in seçimleri, onu her zaman zor duruma sokar. Romanda bu durum ilk olarak *mayonez* meselesiyle başlar. Rakım Efendi, bir gün yolda Felatun Bey'e rastlar ve üstünün mayonez olduğunu görüp, anlam veremez. Bu bölümde Felatun'un bir de aşçı hanım yerine Mrs Ziklas'a sarılması olayı daha da gülünç hale getirir.

Margrit, Rakım Efendi'ye Felatun Bey hakkında değerlendirmelerde bulunur. Buna göre Felatun Bey bir salon adamı değildir. Margrit ve Can, Rakım Efendi'nin Felatun Bey'i savunması karşısında ise, Felatun Bey'in alafrağa kıyafetlerine ve taklit yaşamı hakkında şöyle der: *"Amma yaptınız ha! Lisanının huruf-ı hecesi üzerine istimal-i efkâr etmemiş, bir şarkının iftitahında yanlışı meydana çıkmış olan adam genç olmuş, güzel olmuş ne fayda!"* (Ahmet Mithat Efendi, 2005, 64). Margrit'in yaptığı bu değerlendirmeler, Batılı bir kadının gözünde alafrağa hayatı taklit edenlerin düştüğü durumu özetler. Buna göre, Felatun Bey konuşmasından, giyimine, hayat algısına kadar bir Batılının gözünde önemli bir yerde değil, aksine komik bir hâldedir.

Ahmet Mithat, safderun alafrağa Felatun Bey'in yaptığı her davranışın köksüz ve özentili kaynaklı olduğunu bize hatırlatır. Hatta babasının ölümü ardından Felatun Bey'in tuttuğu yas bile bu özentinin bir parçası olarak okura sunulur. *"Malûm a, pederin vefatı üzerine yas tutmak alafrağada vardır. Her tarafım gece karanlığı gibi kapkara kesilmişti"* (Ahmet Mithat Efendi, 2005, 93). Felatun Bey'in yaptığı bu konuşma, onun ölen babasının ardından tuttuğu yasin bile gerçekçi olmadığını göstergesidir.

Felatun Bey, alaturka hiçbir ritüele bağlı olmadığı gibi geleneksel değerlere saygı da duymaz. Âşık olduğu Palini'yi, Rakım Efendi'ye teklifsiz göstermek ister. Rakım Efendi'nin bu durumuna şaşırması Felatun'u şöyle bir açıklamaya iter; *"Bah! Adam sen de. Hala kaba Türklük ediyorsun be! Alafrağa da öyle şeyler var mıdır?"* (Ahmet Mithat Efendi, 2005, 94). Ahmet Mithat'ın, Felatun Bey'e söylediği bu söz, aslında safderun alafrağanın en temel silahıdır. Zira geleneksel unsurların *kaba Türklük* olarak telakki edilmesi ve alafrağa olan şeyin kabul edilip taklit edilmesi bu tiplerin en önemli özelliğidir.

Taklidin safderun alafrağada geldiği noktada, düşünülmeden uygulama süreci, bu tipleri çalışma hevesinden de yoksun bırakmıştır. Ahmet Mithat'ın mirasyedi olarak çizdiği Felatun Bey, roman boyunca hazırda yer. Onun Rakım

Efendi'ye, *"Biraz da kazandıklarını yemeye bak"* (Ahmet Mithat Efendi, 2005, 95) ifadeleri, Felatun Bey üzerinden, alafranga özentisi tiplerin geldiği yere de ışık tutar. Romanda, Canan'ın piyano öğretmeni, Rakım Bey'in de dostu Yozefino üzerinden, Batılı bir kadının bize bakış açısı yansıtılır. Buna göre, Yozefino, bizim değerlerimizi yaşama şeklimizi daha çok beğenmektedir. *"Vallahi pek hoşuma gidiyor. Rakım sana doğrusunu söyleyeyim mi? Türklerin her hâli Avrupa'nın her hâlinden iyidir"* (Ahmet Mithat Efendi, 2005, 121). Hatta Rakım Efendi'nin ders verdiği Can ve Margrit isimli İngiliz kızlar da bize ait olan kültürü daha değerli bulurlar. Can'ın Rakım Efendi'ye olan aşkı, Canan'ı kıskanması, Rakım Efendi'nin odalığı olmayı göze alması, onun aşkından verem oluşu, sürekli Hafız Divanı'nı okumaları okura başka bir bakış açısı sunmak içindir. Ahmet Mithat Efendi kimi zaman zorlamaya varan kurgusuna rağmen, Batılı bir genç hanımın aslında bizi daha değerli buluşu romanda sıklıkla altı çizilen noktalardandır. Bey olarak isimlendirilen, ancak budala biçiminde okura sunulan Felatun'u hiçbir tarafın kabul etmeyişi de önemli bir noktadır.

Ahmet Mithat, romanda yalnız alafranga özentisi olanların gülünç durumlarını anlatmaz, bizi taklit etmek isteyenlerin gülünç yanlarını da söyler. Bu yüzeysel kıyaslamada, bizim gibi yapmaya çalışanı bir taklitçi değil, sempatik olarak görür. Ziklas ailesinin Rakım Efendi'nin evindeki akşam yemeği, Batılı bir ailenin bizi taklit etmesi hoş bir görüntüde okura sunulur. Yozefino'nun, Ziklas ailesinin, Can ve Margrit'in kendilerine benzemeye çalışan Felatun Bey'i beğenmemeleri de son derece manidardır. Bir yabancıdan gözünden, kendilerine dönük yüz değil, diğeri daha çok tercih edilir.

Romanın sonunda, Felatun Bey pişmandır. Ahmet Mithat romanın başından sonuna kadar desteklemediği Felatun Bey'i pişmanlığı ile yüzleştirir. *"Gözleri dolarak... İşte ne kadarsa hepsini yoldu! Ah birader, sen bana pek doğrusunu söylemiştin ama ne fayda! O zaman şimdiki aklım olsaydı, ne yapacağımı ben bilirdim"* (Ahmet Mithat Efendi, 2005, 179). Felatun Bey, bu sözleri Rakım Efendi'ye itiraf eder. Yine bir kadın tarafından kandırılma motifi ile kötü son yaşayan safderun alafranga motifi karşımıza çıkar.

Felatun Bey ile Rakım Efendi romanı bir ibret sahnesi vermeyi hedefler. Kültürel ve manevi değerlerini reddederek alafranga hayata tutunan gençlerin eleştirisinin yapıldığı romanda entelektüel bir tip de okura sunulur. Rakım Efendi, her bakımdan idealize edilmiş biridir. Yaşayışı, çalışma ve iş ahlakı, manevi ve sosyal değerlere bağlılığı, kültürel düzeyi ile örnek bir genç hayalidir. Ahmet Mithat, roman

boyunca Felatun Bey ile konuşur, onu doğru yola çekmeye çalışır, ama asla onun hakkında kötü bir düşüncesi yoktur. Hatta onun cahilce girdiği her durumu kurtarmaya çalışan, hatayı yüze vurmeyen biridir. Rakım Efendi tüm entelektüel duruşuna rağmen kötücül de değildir. Ahmet Mithat Efendi'nin romanında yaşanan çatışma ruhsal bir gerilimin huzursuz yansımaları değildir. Bu çatışma daha çok dıştan gelen ve pek çoğu da trajikomik olaylarla süslüdür. Bir başka ifade ile aydın karşı tip ile mücadele içinde değildir henüz. Batıya yönelim Tanzimat dönemi romanlarına nur topu gibi bir tipi doğurmuştur. Bu tipler daha evvel karşımıza çıkmamış, bizi ilk kez beğenmeyen ve tuhaf bir dil konuşan safderun alafrangalardır. Henüz ne onlarda ne de karşılarındaki nesilde içsel bir buhran söz konusu değildir. Zira her iki tarafta da tutunulan değerlerin kaybedilme endişesi henüz yoktur. Burada salt bir eleştiri, hatta bu tipleri yazar bakış açısında küçümseme, alaya alma söz konusudur. Bu nedenle romanlar bir bunalım ya da yok oluş ile noktalanmaz. Zira yazar kahramanına sadece maddi şeyler kaybettirir. Bu kayıplar ise kısa bir hesaplaşma, doğru yola dönme motifleri ile süslenmiştir.

4.1.3. Alafranga Mezatın Kukla Şıkları: Şatırzade Şöhret Bey

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ilk romanı olan *Şık* (1889), Şatırzade Şöhret Bey'in alafranga düşkünlüğü ve o hayatı taklidi üzerinden, bir dönemin dejenere olmuş yaşantısına ışık tutar. Vasfi Mahir Kocatürk'ün ifadesi ile "*Realist bir metotla, örf ve âdet romanları yazan*" (Kocatürk, 1964, 722) Hüseyin Rahmi, romanlarının çekirdeğine bu noktadaki yozlaşmayı yerleştirmiştir. Şöhret Bey'in başından geçen trajikomik olaylar, Batı hayranlarının sosyal hayattaki durumunu anlatmak içindir. Felatun Bey ve Rakım Efendi romanının *yanlış batılılaşma* göndermesini tümüyle ihtiva eden roman, üslup olarak da Ahmet Mithat'ın tesiri altındadır.

Rauf Mutluay'a göre de, "*Ahmet Mithat'ın açtığı halk romancılığı yolunda eserler veren*" (Mutluay, 1973,149) Hüseyin Rahmi, neredeyse tüm romanlarında sosyal hayatın içinden konuşacaktır.

Hüseyin Rahmi, daha romanın başında isminden itibaren uydurma olan Şık'ın gerçeklerden kopuk yaşantısını anlatır. "*Şatırzadeliği eski bir hanedan namına mensup veyahut sair bir esasa müstenit bir isim zannetmeyiniz. Şöhret, mahza böyle bir unvanla yad olunmayı arzu ettiği için garaibten olarak isminin yanına bir de*

Şatırzadelik ilave eylemiştir” (Gürpınar, 2013, 9). Hüseyin Rahmi, Şöhret’in keyfi olarak isminin başına eklediği Şatırzadelik’in uydurma bir unvan olduğunu bize anlatır. Bunun nedeni, Şöhret Bey’in daha isminden başlayarak gösterişe olan düşkünlüğünü anlatmak içindir.

Hüseyin Rahmi, Şöhret Bey’in şıklığını anlatırken, Şık’ın nasıl ifrata vardığını sıklıkla altını çizer. Şık olmak için her şeyi göze alan, pudra, düzgün, allık süren Şöhret Bey’in, pudralı ve korseli şıklığını alay konusu yapar. Onun modaya düşkünlüğünü anlatırken, giyim ve kuşamında aslında pahalı yerlerden giyinmeye gücünün olmadığını belirtir. *“İşte her süsü böyle benzetme veyahut benzetmemeyi de aşırarak moda olan şey her ne ise onun ifratını yapıp âleme gülünç olmaktan ibarettir”*(Gürpınar, 2013, 10). Giyinme ve şıklık yarışında ölçüyü de tutturamayan Şöhret Bey’in ifrata kaçmış halinin gülünç yanları anlatılır. Gülünç ve her açıdan normalden farklı, abartılı şıklığı içerisinde kendini bambaşka biri gibi gören Şöhret Bey onu gören herkesin hayranlığına mazhar olduğunu düşünür. Hüseyin Rahmi, Şöhret Bey’in süse düşkünlüğünü makul karşılar. Buna göre, Şöhret Bey çirkindir ve bunun için süslenmektedir. Hüseyin Rahmi okuyucunun gözünün önüne çirkin, giyim kuşam konusunda özentili Şöhret’i getirirken, diğer yandan da Şöhret’in çirkinliğini kendisi tarafından kabul görmediğini belirtir. *“Şöhret kendini çirkin mi zanneder sanıyorsunuz”*(Gürpınar, 2013, 11) ifadesi, Şöhret’in adına, yüzüne, kılığına kıyafetine ne kadar yabancı olduğunu kanıtlar.

Hüseyin Rahmi, *Şık* romanında *Felatun Bey ile Rakım Efendi*’de gördüğümüz alafranga özentisi tipi yeniden kurgular. Buna göre, Felatun Bey zengin aile çocuğudur ve giyinme, alafranga hayata düşkünlüğünün menşesinde babanın rolü büyüktür. Anneler ise oğullarının yaşadıkları hayatı onaylamamakla birlikte hanımefendi tipleridir. Şık’ın da yaşama biçimi, Felatun Bey’in hayat karşısındaki tavrı ile benzerdir. Buna rağmen, *Şık* romanındaki Şöhret Bey, safderunluk bakımından Felatun Bey’e benzese de bu romandaki anne babanın özellikleri ve romandaki diğer genetik göndermeler farklıdır. Şöhret Bey’in har vurup harman savuracağı babadan gelen bir serveti yoktur. Üçüncü sınıf terzilerin maskıyla şık olmaya çalışır, şıklığın gereklerini yerine getirmek için hırsızlık dahil bir çok yola başvurur Şık’da bir mahalle kadını olarak konumlandırılan anne diğer annelere göre zayıf karakterli, ahlakı bozuk bir kadındır. *“Zira Şık’ın validesi İstanbul’da bir eşi daha bulunmaz cerbezede ve kadınca eli bayraklı tabir edilen derecenin pek fevkinde edepsiz bir kadındır”* (Gürpınar, 2013, 13). Şöhret’in görgüdeki noksanlığı,

romanda Şu sözlerle anlatılır. “*Valideden, pederden kibar olmadığı gibi kendi so’y ve gayretiyle kazanmak meziyetinden de kllyen mahrumdur*” (Gürpinar, 2013, 12).

AŞk konusunda ise giderek bayađılaŐmaya varan bir çizgi söz konusudur. Araba Sevdasında, Bihruz’un sevgilisinin de hoppa bir tip olduğunu biliriz, ama Recaizade Mahmut Ekrem onun düşkünlüğünü üstü kapalı ifadelerle bize anlatır. Ayrıca, *Araba Sevdası*’ndaki aşk tek taraflı da olsa gerçektir. Alaturka imajlarla, rüya halleri içinde, yine görüŐülemeyen kadına aşk söz konusudur. Bu durum başka bir ifade ile hayallerin büyüttüğü aşkın gerçeklerle çatışmasıdır. Bu açıdan, Bihruz’un yaşamı, kültür düzeyi, zentiliği söz konusu olsa da, ahlaki bakımdan bayağı bir durum vuku bulmaz. Hatta Bihruz, Periveş’i soylu bir kıza benzettiği için aşkını büyütür. Niyeti ciddidir. Evlenmek ister. Felatun Bey’in sevdiği içinse doğrudan “metres” ifadesi kullanılır. Polini, romanın sonunda Felatun Bey’in servetini bitiren kadın olarak hafızalarda kalır. Şöhret Bey’in Potiş adındaki sevgilisi ise Polini’nin biraz daha abartıyla kurgulanmış biçimidir. Aynı paralelde olmalarında rağmen, Potiş ahlaksızlık bakımından daha reel olaylarla karşımıza çıkar. Hüseyin Rahmi Potiş için Şu ifadeleri kullanır; “*Şatırzade’nin metresi Madam Potiş piyasa aŐftelerinin en bayağılarından*” (Gürpinar, 2013, 13). Burada Hüseyin Rahmi’nin tercihi “en bayağı” olanı Şöhret Bey’in yanında karşımıza çıkarmaktır. Bu ifade, bu tip kadınların da kendi içinde sınıflandığını bize gösterir. Bu bakış açısından hareketle, bayađılaŐan kadınları Periveş, Polini ve Potiş olarak sınıflamak da mümkündür. Potiş, Şöhret Bey’i roman boyunca bir av gibi görür. Ona karŐ herhangi bir sevgisi ya da muhabbeti yoktur. Şöhret’in zaafı olan Alafranga taklitiliğinin de farkındadır. Bu nedenle onun en zayıf tarafını kemirir.

“(...) Şık’ın her halini tetkik etmiş, o zavallının dünyada en ziyade özendiği Şeyin alafrangalık olduğunu ve her tavır ve hareketini Frenkliğe tatbik e uđraŐtıđını, fakat o maiŐete bu düşkünlüğü, bu arzu-keŐliđi nispetinde Avrupa dtının büsbütün cahili ve bignesi bulunduğunu anlamıŐtı.” (Gürpinar, 2013, 14).

Hüseyin Rahmi bu tabloda cezayı yalnız Şık’a vermez. Potiş’in zekca, kurnazlık itibariyle Şöhret’ten üstünlüğünün altı çizilmekle birlikte, her ikisi ile de alay eder. AŐađılayıcı ve komik olaylar yalnız Şöhret Bey tarafından tek taraflı yaşanmaz. Bu tuhaf birlikteliğin faturası Potiş’e de kesilir.

Şöhret Bey’in Fransızcası da Bihruz Bey ya da Felatun Bey düzeyinde değildir. Ona göre metresinin Fransızca konuşması ve kendinin sözde Şıklığı en büyük övünç kaynağıdır. “*An-asl Fransız bulunduğu için lisan-ı maderzadını gayet*

fasih ve o milletlerin kadınlarına mahsus latif bir şive ile söylediğinden o tekellüm ettikçe Şöhret hayran olup kalırdı”(Gürpınar, 2013, 14).

Hüseyin Rahmi, romanını Şöhret Bey’in alafranga özentisi hayatının trajikomik yanları ile örmüştür. Mehmet Kaplan’a göre; “*Hüseyin Rahmi’nin bütün eserlerinde cehalet ve kültür komiği geniş yer tutar*” (Kaplan, 1978, 94). Onun cehaletle kuşattığı tiplerden biri olan Şöhret Bey de, bu kültür komiğinin tripleşmiş bir parçası sayılır.

Romanın başından, nerdeyse sonuna kadar yanlarında taşıdıkları sokak köpeği ise komedinin en önemli yerindedir. Drol adını verdikleri köpeğin sembolik bakımdan göndermeleri romanın, hatta bir devrin sosyolojik sorununu ortaya koyar. Drol, sokak köpeğidir. Avrupalı pahalı köpeklerin kılıkları taklit edilerek giydirilir. Başında kırmızı başlık, sokak köpeğinin fiziksel garipliğini pekiştirir. Drol sokak köpeği olduğu için, üzerindeki kılığa, girdiği ortama aldırmadan içgüdüsel davranır. Lokantayı birbirine katar, gece insanların arasında ulur. Gezinti yerini karıştırır. Drol’un yaptıkları, başta Şöhret olmak üzere Potiş’in de başına bela olur. Asıl komedi unsurunun kaynağı konumundadır. Romanın sonunda Drol öldürülür.

Hüseyin Rahmi, Drol üzerinden sosyolojik bir yanda ortaya koymuş olur. Sıradan, sokak köpeğinin alafranga kılığı, alafranga hayata uygun gittiği mekânlar onun özünü bozmadı. Dışındaki görüntüsüne göre değil, içgüdülerine göre davranan Drol, romanın sonunda tek el kurşunla yere serilir. Bu aynı zamanda Drol’un ölüsü üzerinde ağlayan Şöhret’in de sonudur.

Drol, burada değişmeyecek “bazı şeylerin” de işaretidir. Sokak köpeğinin alafrangalığı ile yan yana yürüyen Şöhret Bey’in hayata duruşu arasında fark yoktur. Drol de Şöhret’te temelde parasız bir hayatın içinden allanıp pullanıp cemiyete karışır. Drol sokağa çıktığında sokak köpeklerinin onu tanıyıp, saldırması ile Şöhret’in taklidi Avrupalılığını anlamamak da imkânsızdır. “*(...) sokak köpekleri canfes başlıkla tebdil-i kıyafet etmiş hemcinslerini tanımakta güçlük çekmediler*” (Gürpınar, 2013, 24). Yani her ikisinin de kalıpları çıktığında ortada “sokaktakilerden” başkası, ötesi kalmaz. Drol havladığında menşeyini belli ederken, Şöhret ise konuştuğunda kendini ele verir. Maşuk Bey’in evinde kaldığı geceki konuşmaları ve düştüğü komik durum romanda sayfalarca anlatılır. Okumayan, kulaktan duyma yanlış bilgilerle Avrupalılaştığına inancı tam olan Şık’ın sözleri üzerinden gelinen taklidi durum gözler önüne serilir. Hüseyin Rahmi’nin “*Malum o şöhret fikir ve ayarda bulunan şıklar hangi meclise hangi mahale devam ederse*

oranın makarası olurlar” (Gürpınar, 2013, 74) ifadesi onu düşürdüğü komik durumun önsözü niteliğindedir.

Hüseyin Rahmi Avrupalılaşıma konusundaki taklidi durumu anlatırken özellikle kılık kıyafete yoğunlaşır. Kadınların giyimi üzerinden eleştirdiği moda kavramının bizdeki ve Avrupa’daki durumunu anlatır. Ona göre, *“Bu moda ne kadar acayip bir adettir”* (Gürpınar, 2013, 19). Moda için çirkin olan kadınları anlatırken, *“Ya bizim hanımefendiler dahi bu kıyafete imrenip de feracelerinin yakalarını bedene yapıştırarak belin ortasına incelttikçe inceltip omuzlarını kuşkanadı gibi meydana çıkarmadılar mı?”* (Gürpınar, 2013, 19) ifadesi kalıpla gelen Avrupalılığın anlatımı içindir.

Hüseyin Rahmi’nin açıkça *“Hayır hayır hata ettik!”* (Gürpınar, 2013, 20) olarak dillendirdiği moda konusu, gelinen durumun, yapılan hatanın “taklit” olduğunu bize anlatır. Durumun vahametini daha açıkça ortaya koymak için hikayeyi bir yana koyarak Ahmet Mithat üslubu ile romanda bağırın Hüseyin Rahmi, *“(.) hiçbir şeye benzetilemeyecek bir hale geldiler”* (Gürpınar, 2013, 20) dediği kadınların gelinen bu noktada ne Batılı ne de Doğulu imajına sahip olduklarını ortaya koyar.

Hüseyin Rahmi, kişiler üzerinden moda konusundaki fikirlerini anlatır. Bu noktada Şöhret Bey’in tam zıt karakteri olan Maşuk Bey’in konuşmaları önemlidir. Şöhret Bey’e göre herkesin bir zevki vardır. Bu zevki ortaya koymakta da hürdür. Frenklerin serbest oluşunu anlatan Şık, bizim giyim konusundaki taassubumuzu hoş karşılamaz. Bunun üzerine Maşuk’un verdiği cevapta, Hüseyin Rahmi’nin romanlarında örneklerle anlattığı bu safderun alafranga hayata yönelik ve taklit buhranın ifadeleri vardır.

“Garbı tanımayanlar nazarında Frenkleri berbat eden işte bu yadigârlar değil midir? Türkçe ifadeleri arasında birkaç ecnebi lügatı katmaktan maada bunların Garptan, Şarktan ne haberleri vardır? Frenk olmaya yeltenenlerden Frankler kendileri bile hoşlanmıyorlar. Bunu iyi biliniz ” (Gürpınar, 2013, 68).

Romanda Hüseyin Rahmi’nin sözcüsü olan Maşuk, alafranga hayata safderun bir iştiyakla gönül verenleri eleştirir. Benzer bir yaklaşım da Felatun Bey ile Rakım Efendi romanında Ahmet Mithat tarafından yapılır. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Can ve Margrit, Rakım Efendi’ye Felatun Bey hakkındaki düşüncelerini ortaya koyarken, onun bu halini komik bulduklarını belirtirler.

Tanzimat romanlarında sıkça ele alınan konulardan biri olan “dil problemi” de yine karşılıklı konuşmalar üzerinden anlatılır. Buna göre Şöhret Bey’in fikirleri taklitte

kaldıkları Alafrangalığın ürünüdür. *“Ne yapalım efendim? Söze bir iki ecnebi kelimesi katmak da mı suç oldu? Türkçemizin birçok şeyleri ifade hususunda ne kadar mahdut bir lisan olduğunu bilmezsiniz ki bu bahiste size kompetan tanıyayım da söz söyleyeyim”* (Gürpınar, 2013, 68).Şöhret Bey’in Türk dili konusundaki düşünceleri ile Bihruz Bey ve Felatun Bey’in düşünceleri neredeyse aynıdır. Safderun alafranga tiplerde en büyük reddin yaşandığı dil bahsi, sosyal hayatta Türk dilinin böyle düşünen gençler üzerindeki algısını da özetler. Türkçe’yi kaba ve yetersiz görme, bununla birlikte Fransızca’yı ifade düzleminde yetkin bulma söz konusudur. Temelde Fransızca’yı tam olarak anlamayan, hatta bu dili yeterli düzeyde konuşamayan safderunların Türkçe’yi ikinci sınıf bulmaları, onların hayat algılarını göstermesi bakımından önemlidir. Zira kendini beğenmemenin, çirkin bulmanın kaynağında, kendine ait tüm değerleri sevmeme ve diğer kültüre hayranlık besleme hissiyatı vardır. Bu nedenle dış görünüşe verilen önem, moda düşkünlük, herkesten ayrı şık olma merakı alafrangalığın yüzeysel biçimde algılandığının da göstergesi sayılabilir. *Şık* romanında, Maşuk’un Şöhret’e verdiği cevapta Hüseyin Rahmi’nin bu konuyu ele aldığı romanlardaki ağır dolu sesi ve yabancılaşmaya olan itirazı duymak mümkündür.

“Ben öyle kimseler tanırım ki Türkçe arz-ı meramda yarı Fransızca olduğu halde iki satır Fransızca’yı Türkçe’ye tercümeden acizlerdir. (...) Avrupa etvarına yeltenmek yalnız öyle tırnak uzatmak, Türkçe’yi beğenmemekle olmaz. Görmüyor musunuz ki erbab-ı gayret bir taraftan tıbbi, fenni kitaplar tercüme ederek ve birçok tabirat-ı fenniye’yi ifade için Türkçe’de hakikaten meftuk olan pek çok lugatleri icad edercesine bulup çıkararak veyahut aynen istimal etmek suretiyle lisan-ı millilerin itmamına uğraşıyorlar. (...) Siz alafranganın öyle cihetlerine özeniniz ki ondan husule gelecek şerefle böyle Andonakiler müşterek bulunmasın. Zemaimim taklidi de icrası da kolaydır. Asıl güçlük muhasenatı taklid edebilmektir” (Gürpınar, 2013, 69).

Hüseyin Rahmi’nin Maşuk diliyle bu itirazı, temelde köklerinden sallanan bir neslin dramına karşılık bir çığlık hükmündedir. Safiyane bir iştihakla alafranga hayatın eteğine tutunanlara bu karşı koyuş, onun pek çok romanının da çekirdeğini oluşturmuştur. Batı’nın bizce yanlış anlaşılması, onun sadece dıştan taklidine dair sergilenen bu acılı dik duruşun sonrasında bir neslin dramı olacaktır. Yanlış Batılılaşma öngörüsünün kaynağında yer alan “kendini red problemi” karşısında savunulan “iyi yönlerini alın” travması pek çok eserde de yerini bulacaktır. Safderun alafrangalığın hemen ardından toplumsal hayatta karşımıza çıkacak ahlaksız züppe tipleri ile bu yanlış geleneğin uzantısı olacaktır. Başlangıçta babadan oğula geçen ve sadece taklit ile başlayan değişim rüzgârı, bir müddet sonra toplumun ahlak

yapısına sirayet edecek ve kötülük algısını kötücüllüğe çevirecek bir izle yol alacaktır.

Hüseyin Rahmi, alafranga özentisi tiplerin toplum içinde düştükleri trajediyi de ortaya koyar. Şöhret Bey, konuşmalarında edebiyat sohbetlerinde tamamen bir taklidin ürünüdür. Türkçe'nin yetersiz ve kaba bulunuşunun akabinde edebiyatın da beğenilmemesi yazgısı burada da kendini gösterir. Şöhret Bey de tıpkı kendisi gibi safderunların yolunda, biz de şair ve edibin olmadığını düşünür.

Hüseyin Rahmi, Ahmet Mithat üslubunu da elden bırakmaz. Maşuk'un diliyle araya giremediği noktalarda, okurunu karşısına alıp konuşmayı sürdürür. Onun bu satırlarında, Şöhret'in aslında bir kurmaca olmadığı sonucu ve onun gibilerin sosyal hayattaki yerinin altı çizilir. *“Ey kari! Şık'ın bu cehaletini, bu belahetini romancının hayalhanesinde vücut bulmuş bir mübalağa olarak telakki etmeyiniz. Ben bu satırları sırf hayalimden yazmıyorum. Modelim, görüp işittiğim hakikatlerdir”*(Gürpınar, 2013, 76). Hüseyin Rahmi, Şöhret Bey'in kimliğinde bulunduğu şıkları, safderun alafrangaları hakikatten bir parça olarak görüp yazdığını söyler. Onun *“Ey Kari!”* seslenişinde bir devrin entelektüel çarpınmalarının ilk izleri de vardır. Hüseyin Rahmi, *“işte bunlar onlar”* gösterisi içinde alaya aldığı nesilden de çekinmektedir. Hemen her romanında karşımıza çıkan dosdoğru tiplerin varlığı onlarla çatışma yaşayacak kişiler değil, okuruna doğruyu anlatacak entelektüel seslerdir. Zira burada Maşuk'un kötücül bir yanı, tutunamadığı bir değeri yoktur. Aksine hala ateşle savunduğu, emin olduğu bir tabanı vardır. Bu nedenle kendinden de emindir. Neyi savunduğunun ve neyi bildiğinin farkındadır. Amacı sadece birilerine ibret vermek, kendi gibilerin varlığını emsal göstererek acemice bir yönelimi, budalaca bir aldanişı doğru tarafa sevk etmektir.

Şık romanının sonundaki hatime bölümü “amin” diyerek noktalanmıştır. Geleneksel edebi bir söylemle romanda yerini bulan hatimede yazarın bir nesil için duası, iniltili sesi vardır. *“Hak-teala hazretleri gençlerimizi bu yoldaki beliyattan masun ve mahfuz buyursun. Amin”* (Gürpınar, 2013, 108). Gençleri böylesi bir yoldan koruması için Allah'a sığınan Hüseyin Rahmi'nin hatimesinde, okuruna naif bir telkin de vardır.

4.1.4. Düşkün Aşkların Rüyasını, Fransızca Tercüme Edenler: Meftun

Safderun alafrangadan, ahlaksız züppe tipine geçişte başlangıç olarak Ahmet Mithat Efendi'nin eserleri karşımıza çıkmaktadır. Ahmet Mithat Efendi'nin *Senai (Bahtiyarlık)* (1885) romanı ve *Bekarlık Sultanlık mı Dedin?* (1887) adlı hikâyesi safderun alafrangadan ahlaksız züppeye geçiş eserleridir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şıpsevdi* (1911) romanını da safderun alafranganın ahlaksız züppeye dönüştüğü köprü roman olarak değerlendirmek mümkündür. *Şık* romanının, *batı karşısındaki biz* tavrına aynı noktadan kapı aralayan *Şıpsevdi* romanı, bu anlamda Ahmet Mithat kalemine de yakındır. *"Daha ziyade, Ahmet Mithat Efendi'den gelen bir tesirle izah edebileceğimiz tarzda, -bilhassa alafrangalık konusunda- uzun uzun tariflere girmiş olması dikkat çekicidir"* (Göçgün, 1987, 149). Kurgunun kimi yerlerde rotasını şaşması, yazarın *ben de buradayım* izleri ile edebi bir mahkemede kahramanlarını cezalandırması, Hüseyin Rahmi kaleminin bir parçası olan mizahın kendine sağlam yer açısı *Şıpsevdi* romanın en belirgin yanlarından biridir. Önder Göçgün'ün de ifade ettiği gibi, *"H. Rahmi'nin, sadece dış görünüşe önem veren, sahte yapmacık alafrangalığı ve körü körüne Batı hayranlığını tenkit maksadıyla yazdığı ilk romanı Şık ise, aynı mevzudaki ilk muhtevâli ve mühim romanı da Şıpsevdi'dir"* (Göçgün, 1987,149). Romanının en önemli ve dikkat çekici tarafı kitabın başında yer alan Hüseyin Rahmi tarafından takdim edilen *Toplum Hayatımız ve Alafranga* bölümüdür. 29 Ocak 1909'da kaleme aldığı yazısında daha evvel kendisine yapılan *alafrangalıkla alay ettiği* ithamına cevap verir. Bunun doğru olmadığını yazan Hüseyin Rahmi *"Alafrangalığa uymaktaki züppelikle hakikat ve terakkiperestliği birbirinden ayırmak lazım gelir"* (Gürpınar, 1946, 6)der. Batı medeniyetinin bizde uyanış ateşi olduğunu kabul eden yazar, İstibdat döneminin bizde yarattığı olumsuzluğun altını şu sözlerle çizer. *"İstibdat bizde kaç senedir kütüphaneleri kapattı. Çocukların kalbine vatan muhabbeti ilka eden, fikirlere hizmet eden dersleri kaldırdı; tedrisin intizamını bozdu"* (Gürpınar, 1946,6).Yazar bu noktada İstibdatın etkisiyle kapanan gazeteler, yasaklanan eserlere rağmen, Batı'dan gelen kitapların vitrinleri süslemesinin de gençler üzerinde olumsuz etkiler yarattığını düşünür. *"Türkçe şiir ve edep lisanının matbuat sahifelerinde kullanılmasının menolunmasına mebni ana lisanını ihmal etmiş, fakat yazdığını okutacak derecede Fransızca kitabette iktidar gösteren gençlere rastladım"*(Gürpınar, 1946, 7).

Hüseyin Rahmi'nin *Şık* romanında da açıkça ifade ettiği gibi Şöhret Bey gibi tipler sadece bir hayal değildir ona göre. Yazar, hayatın içinden konuştuğunu ve bunları eserlerine taşıdığı vurgular. Hüseyin Rahmi'ye göre, Batılılaşma ayarının bozulduğu taraflar vardır. Hayatın pek çok alanında ifrata kaçan yönelimleri değerlendiren yazara göre, gidişatın tehlikeli boyutları şöyledir:

“Milli kitaphanelerimiz, resimli ruhsat ile neşredilen yaldızlı kaplardan ibaret kitaplar karşısında sinek avlarlar. (...)ecnebi kitap satan dükkânlar karınca yuvası gibi işliyordu. (...)Memleketin maarifi iflas edince imdada ecnebi maarif yetişti. (...)Çocuk babalarının rağbet nazarları ecnebi mekteplerine döndüğü gibi tetebbü iştihası da o cihete meyletti. (...)Avrupa'nın hükeması, fudalası, tarihçileri, edipleri, şairleri bizim milli kalem erbabımızdan tanınıyor, garptaki matbuat bereketi buradaki kitapçı camekânlarını dolduruyordu”(Gürpınar, 1946, 7).

Hüseyin Rahmi, alafrangadan kastının gayretli, zeki gençlerin gelişme tutkularını eleştirmek olmadığını söyler. Yazar aynı zamanda alafrangalığın gençler üzerindeki etkisini de ikiye ayırır. Bunlardan ilki Batı'nın kıvılcımları ile aydınlanmış kıymetli fikir sahipleridir. Bu kişiler sayesinde edebiyatta açılan ufku işaret eden yazar, kalem hizmetinde bulunan edipleri takdirle karşılar. *“O karanlık ebdar ve tali'siz gecelerimizde bize şefik yar ve mededres, o fikir hazineleri, o kitaplar oldu. Düşünmeyi, böyle roman mevzularında gezinmeyi, hürriyet sevdasını onlardan öğrendik”* (Gürpınar, 1946, 6). İkinci kısımda ise, romanlarının da ona malzemesi olan tipler vardır. Bu tipler ise birincinin aksine amaçlarını farklı şekilde kullananlardır. Burada romanın bir maksada hizmetten çok halkı güldürmek için yazıldığını şu sözlerle anlatır:

“Bu romandaki kahramanımız, işte bu gayeyi zevzeklikle, züppelikle, hoppalıkla, cehaletle karıştırıp garbın kemalâtından hakikî surette hemen hiç bir nasibi yokken Frenklerin kendilerinin de pek takdir gözüyle görmedikleri bir takım tekellüf ve garabetlerin burada mürevvici kesilenlerden, cehaleti alafranganın menafiini de muzır tanıtmağa sebep olanlardan, hatta alafranga vücudü olmiyan tuhafıkları da burada icada yeltenenlerden biridir (Gürpınar, 1946, 8).

Hüseyin Rahmi bu noktaya isyan eder. Zira bizim birilerine meydan okuma dirayetimiz yoktur. *“Hayır, sen onu öyle yapamazsın!”* (Gürpınar, 1946, 9) çıkışını yapamayışımızı, gözü doymazların kiskanç emellerine hedef oluşumuzu da şuna bağlar:

“Çünkü kuvvete kuvvetle, ticarete ticaretle, iktisata iktisatla, maarife maarifle mukabele edilir. Bu hususta devletlerle aramızdaki nisbet o kadar açıktır ki bu tevazünü husule getirmek için sarfı icab eden zamanı, mesai ve gayreti düşündükçe, ye'sten baş dönmesine tutulmamak kabil olmuyor. Bu büyük milletler, bizi birkaç surette yutmak istidadındadır.” (Gürpınar, 1946, 9).

Büyük milletler dediği Batı'nın üstünlüğü karşısında açıkça ortaya konulan çaresizlik burada da kendini gösterir. Batı'nın bizi birkaç defa yutabilme gücüne karşı geliştiren refleksle kaleme aldığı romanlarında, hep bu çılgının yankıları duyulur. Hüseyin Rahmi Gürpınar romanlarının satır aralarına gizlenen ve en görünmez kurguda bile okura göz kırpan bu güç karşısındaki eriyiş, bir müddet sonra entelektüel zihinlerde bir tramvaya dönüşecektir. Sahip olunana tutunma yarışında, sahip olamadığımız Batı'ya giden mecburi istikamette entelektüelin büyük sınavı baş gösterecektir. Bir yandan geriye gidemeyişin ibretlik dersini okuyan aydın, diğer yandan ilerideki muammaların içinde tutunamama yarışına kendini atacaktır. Bir neslin Batı'ya çıkış serüveninde geçen zaman, kendilerinden, kendiliklerinden çok şey koparacak, onları köklerinden sarsacaktır. Buna rağmen akıp giden zaman dairesinde kendilerine iki dünya arası bir hücre bulabilenler şanslı olacak, kimi zaman da hiç yemedikleri yemeklerin faturasını da onlar ödeyecektir.

Elimizde olanların gasp edilmesi neticesinde, çözümü başka yerlerde arayanları hele hele Fransız, Alman ya da İngiliz kadınlarla evlenenleri de yarardan çok milli değerlere zarar vermekle suçlar. Hüseyin Rahmi'ye göre bizde alafrangalık yolunun üç türü vardır:

Zengin ailelerin iyi eğitim görmüş çocukları: Bu gençler Fransızca'yı iyi bilmekle birlikte, pek itibarlı kişilerdir. *"Bu zadedgân sınıfından alafrangalığımız Avrupa'dan mülkümüze şıklık, kumar, dans, natıkaperdazlık gibi salon hünerlerinden başka bir şey getirmediler"* (Gürpınar, 1946, 11).Avrupa'dan ülkemize, poz, jest, kostüm getiren bu salon adamlarının gençler üzerinde yarattığı kuru taklit etkisi yazar tarafından hoş karşılanmaz.

Avrupalı bir kadınla evlenen Beyoğlu Levantenleri: İki yüzlü kumaş gibi görünen bu gençleri de toplum içinde garip bir noktada bulur ve onları ana ve babalarından gelen kültür yığının altında ezilmiş olarak değerlendirir. İki milletin yaşam şekilleri ve kültürleri arasında kalan bu gençleri melez bir nesle teşbih eden yazar, Türk erkeklerinin Türk kadınlarla evlilik yapmasını gelecek nesiller için de daha iyi bulur.

Avrupaperestlik hastalığına yakalanan safderun alafrangalar: Gezintilere çıkan, şıklık yarışları ile herkesten farklı bir tavır sergileyen, Fransızca Türkçe karışık konuşan, genellikle de hayal âleminde yaşayan tipleridir. Yazar *Şıapsevdi* romanının ana kişisi Meftun'u bu gruba dâhil eder.

Hüseyin Rahmi, romanlarında yukarıda da izah edildiği gibi alafrangalık yolunda, toplumsal değişimin izlerini görmek mümkündür. Açıkça eleştirdiği ve düzene uygun bulmadığı ahlak kaosunu her romanın bayrağı yapar. Fethi Naci'ye göre,

“En önemli özelliği, aşağı yukarı yarım yüzyıllık bir süre boyunca toplum hayatımızdaki değişikliklerin İstanbul'daki belirtilerini romanlarında göstermek olan Hüseyin Rahmi, ilk romanlarında, toplumsal hayatımızın geleneksel yaşayışının yer yer kırılmaya başlamasıyla, toplumla bağdaşmayan, yerleşmiş değerlerin baskısı karşısında gülünç durumlara düşen kişileri anlatırken (sözgelimi Şıpsevdi'deki Meftun Bey), giderek toplumsal ilişkilerdeki değişikliklerin derinleştiği, değer yargılarının, kuşakların, toplumsal sınıfların açıkça ortaya çıktığı bir devrin genel sorunlarını kurcalamaya başlar; bireysel yozlaşmayı aşan genel bir çöküntüyü anlatan romanlar yazar” (Naci, 2000,41).

Fethi Naci'nin de belirttiği gibi, bir devrin genel sorunlarını kurcalayan yazar, Şıpsevdi romanında da Meftun ile bu probleme değinir.

Romanın üçüncü bölümünden sonra karşımıza çıkan Meftun, Paris'ten geldiği günden bu yana maddi ve manevi tüm gücünü alafranga yaşama harcar. Bu yoldaki çabası onun komedisini yansıtırken, diğer yandan da yazarın asıl anlatmak istediği sosyal trajediyi gözler önüne serer.Şıpsevdi romanında, alafranga hayata karşı duyulan hayranlığı işlediği Şık romanından, daha geniş roman kadrosu karşımıza çıkar. Bu kadroyu Behçet Necatigil şu sözlerle anlatır:

“Özellikle sosyal sorunları, batıl inançları, aile geçimsizliklerini, yüzeyde kalan Batılılaşmaları, ruh hastalarını konu edinen romanlarında daima gözlemden hareket eden bir realist natüralist yöntemiyle eski İstanbul'un gündelik hayatından çok canlı sahneler yansıttı; çocukluk halk çevrelerinden seçtiği kişilerini büyük bir ustalıkla konuştu”(Necatigil, 1998, 179).

Hüseyin Rahmi'nin romanlarındaki bu geniş yelpazeyi, “bu bakımdan en zengin birer koleksiyon değeri taşır” (Levend, 1973, 55) şeklinde yorumlayan Agah Sırrı Levend, yazarın romanlarında sosyal hayatın tüm canlı sahnelerinin yaşadığını şu sözlerle ifade eder:

“İstanbul hayatı, kibar semtlerinden kenar mahallelerine, işlek caddelerinden kaldırımsız sokaklarına, geniş konaklarından, cumbalı evlerine dek, ihtiyarları, tazeleri, kalfaları, halayıkları, alafranga beyleri, emekli paşaları, esnafları, madrabazları, hacıları, hocaları, tulumbacıları, üfürükçüleriyle, onun romanlarında canlı olarak yaşar” (Levend, 1973, 54-55).

Meftun, ninesinden, annesine, kız kardeşine, teyzesine, hatta evdeki hizmetçilere kadar alafranga hayatı yaşatmak ister. Bunun için, kendine kutsal bir vazife çıkaran Meftun, her konuda, her alanda kendinden olanı reddederek tercihini alafrangadan yana kullanır.

Hüseyin Rahmi'nin Meftun'daki bu düşkünlüğü anlattığı satırlar onu ve çevresindekileri komik duruma sokar. Meftun'un yemek yeme konusunda da alaturka düzene itirazı vardır. Tüm aileyi çatal bıçak kullanmaya zorlayan Meftun, yemek yerken bunu şart koşar. Yemeğin lezzetini alafranga usullerle alamayan kadınların, Meftun evde olmadığına derhal sofraya bezi ile sınıyı istemeleri, kaşıkla yemek yemeleri onların alafrangalığa uyum sağlamadıklarının, hatta buna katlandıklarının da göstergesidir. *"Oh canım alaturka. Anadan babadan gördüğünden şaşma"* (Gürpınar, 1946, 57) sözleri, henüz aile yapısına sirayet etmeyen alafranga yaşantısının da göstergesi sayılabilir. Meftun'un evde olduğu zamanlarda alafranga hayatı yaşamaya çalışanlar, onun yokluğunda her şeyin eskiye düzenine döndürürler. Ev halkı istenilen, öğrenilen bir davranışla değil, yıllarca gördükleri gibi yaşamak istemektedir.

Hüseyin Rahmi'nin Meftun üzerinden anlattığı hikâyeye, önsözünde de ifade ettiği gibi alafranga yaşantısının, sosyolojik, hatta psikolojik yanlarını ortaya koyar. Zira Paris'i gördükten sonra, Paris'in yalnız görünen yanına dikkat eden, muhtevasına, alafranga hayatın zengin detaylarına nüfuz edemeyen gençlerden olan Meftun, safderun alafranga tiplerinin tüm özelliklerini yansıtır.

Türk ve Osmanlı geleneği ile kuşatılmış konaklar, yalı ve köşkler, "iki dünya" arasında kalanların hafızadır. Burada iki önemli çıkarımı vardır romanın. Birincisi, geleneksel aile yapısında yetişen kadınların, alafrangalık konusunda gösterdikleri dirayettir. Burada alafrangalığa, sosyal bir ihtiyaçtan gelen tavırla sarılma söz konusu değildir. Bir diğer kadın modeli ise, Alafrangalığın yalnız "süs, teklifsizlik, serbestlik" gibi taraflarıyla beslenen ve bir iki kelime Fransızcayla medeniyet dairesinden değiştirmeye çalıştığı, boşluğa düşerler. Onları ahlak karanlığına gömense, erkeklerle girilen ilişkilerin serbestliğidir. Burada amaç ahlak düşkünlüğü bir yaşamı tercih değildir. Pek çoğunun tek amacı geleneksel usul ve kalıpların dışına çıkıp, evlenecekleri erkeklere kendilerinin karar vermesini sağlamaktır. Hüseyin Rahmi'nin şiddetle cezalandırdığı bu kadınlar ise, böylesi bir yolu seçerek hazin sonlarını hazırlayan tiplerdir. Sevilen bir erkekle, alafranga hayatın sunduğu serbestlikle gelen trajik neticeler, kadınların ibretlik sonunu da hazırlar. Hüseyin Rahmi romanlarına en önemli malzeme olan serbest evlilik modeli Cumhuriyet Dönemi romanlarında bile aydınların eleştirdiği olgu olmaya devam edecektir.

İkincisi ve belki de en çarpıcısı Kasım Efendi'nin tamamen alaturka geleneklerle büyütülmüş kızı Edibe ve onun ablası, evde dadısı konumundaki Azize'nin yaşadıklarıdır. Hüseyin Rahmi, Edibe ve Azize'yi Meftun'un konağındaki

kadınların tam aksi biçimde tasvir eder, ama onları yani her iki kadını da kökte aynı kelimeye bağlar. Onlar da kendilerini idrak edememiş, cehalet buhranıındalardır. Edibe'nin cahilce Alaturka düzene düşkünlüğü, düşünmeye olan meylinin olamayışı ile Lebibe ve Rabia'nın yine cahilce Alafranga hayata düşkünlüğü arasında fark yoktur. Aynı paralelde, fakat zıt yönde ilerleyen bu genç kadınların cehaletle düştüğü durumlar aranda ilişki kurulur. Romanda, Fransızca konuşmayı dinden çıkma sayan, kocasını büyüyle, muskayla elinde tutan ve bunu da dindarlık sayan kadınların kocalarını elde tutmak için süslendikleri andan itibaren değişen ahlakları trajik biçimde yansıtılır. Yani yüze sürülen pudra ile cisminin farkına varan kadın, gözünü beğenilmeye diker. Alafrangalığı kadın pudrasına indirgeyen algının, evrensel ahlak değerleriyle çelişmesi, dönem aydınınının gözünde durumun vahametini ve toplumun trajedisini ortaya koyar.

Meftun'un alafrangalığı ev halkına öğretmek için *Uygulamalı Yaşam Bilgileri* kitabını okuması ve bu kitapla ev halkına ders vermesi romanın komik kısımlarındandır. Odalardan birini derslane yapan Meftun'un evde herkese ders verdiği bölümler, Hüseyin Rahmi tarafından oldukça mizahi biçimde anlatılmıştır.

Hüseyin Rahmi'nin Meftun'u anlattığı satırlar da safderun alafranga tipolojisini görmek mümkündür. *"Fikren hoppa... Malûmat, derme çatma, dirayet gayrı mevhuþ, zoraki, hep (Savoir-Vivre) den çalınma... Tavırlar, vaz'lar hep mukallidane, hep sahte, soğuk..."* (Gürpınar, 1946, 59). Hüseyin Rahmi, Meftun'un özelliklerini çizdiği haritası son derece önemlidir. Meftun'un şikâyetlerinin, ayıp bulduğu şeylerin, alışkanlıklarının, yemeğe tövbe ettiği yemeklerin, sevdiklerinin, nefret ettiği içeceklerin, semtinin, okumaktan ürktüğü eserlerin anlatıldığı bölümü safderun alafranga tipler için de genellemek mümkündür. Hikâyenin başına Meftun değil, Bihruz, Felatun, Şöhret gibi kahramanların adı yazıldığında ve altına da bu zevkleri sıralandığında aynı gölge oyunun içindeki sahneyi izler okur. Hüseyin Rahmi'ye göre genellenen ve Meftun biçiminde şekillenen bu tip aslında diğer tiplerin de karakteristiğini ortaya koyar.

"Edebiyatta hemen bir mesleği yok. (...) Türklük mahsusatiyle mütemeyyiz bir 'orijinalite'yi kabul etmemek, böyle bir iddiada bulunanları adi görmek. (...) Büyükada'da, Şişli'de oturur, bisiklete biner, lüzumunda vals eder. (...) Meftun eski edebiyat düşmanı, fakat yeninin de pek dostu değildir. (...) Yenilerden değil, eskilerden hiç değil (...) Ben öyle bir şeyim ki, müntesip olduğum edebî mesleğim bundan ancak bir asır sonra revayâb olabilecektir"(Gürpınar, 1946, 60-61-62-63-64)

Yukarıdaki alıntılar, Meftun'un değer yargılarını ortaya koymakla birlikte safderun alafranga tiplerin de öne çıkan yanlarını şöyle özetler:

1. Alafrangalığın yalnız kabuğuna dokunan
2. Kültürüne ve milletine ait değerleri reddeden
3. Fransızca-Türkçe konuşan ve böylece başka bir lisan yaratan
4. Cahilliğinin farkına varmadığı gibi kendini herkesten üstün gören

Hüseyin Rahmi, diğer romanlarında olduğu gibi alafrangalığın menşesini de okuruna anlatmak ister. Buna göre; babası öldüğünde on dört on beş yaşında olan Meftun'a alafrangalık amcasından geçmiştir. Babasının vefatından sonra çocuğun eğitim ve terbiyesiyle ilgilenmek için yeğenini yanına alan amca, onu Paris'e gönderir. Lakin Meftun Paris'te okumaz. Amcasını sahte karneler, yalan dolanlarla dolu mektuplarla kandırmayı başarır. Böylece Paris'in ilim ve irfan dimağından nasibini alamayan Meftun; alafranganın yalnız görünen yüzü ile tanışır. *"(Les Dessous de Paris) Paris'in üstünden başka bir de altı vardır. Buraları süfelâ kuyuları, cehennemleridir..."*(Gürpınar, 1946, 65).Hüseyin Rahmi, Meftun'u bu cehennemden ilham alan bir safderun alafranga olarak çizer. Zira kendisinde olan her şeyi tümüyle reddeden ve kabul ettiği alafrangalığa adetleri neden yaşama biçimine dönüştürdüğünü bilmeyen kişidir Meftun.

Hüseyin Rahmi'ye göre, Paris'in altını üstüne getiren Meftun'un lüzumlu lüzumsuz, faydalı faydasız ayırt etmeden beynine tıktığı bilgiler neticesinde kendini âlim addetmesini kınar. Bu tür tahsil görenlerin, ciddiyetten çok, atıp tutmaya müsait yapısını dikkate alan yazara göre, Meftun gibiler şarlatanlardır. Şarlatanlığın da bir tür bilgi olduğunu söyleyen Hüseyin Rahmi bunun belirgin yanlarını şöyle anlatır; *"Şarlatanın en bâhir alâimi hiç bir hakikate karşı ilzam edilmiş olmak istemeyerek seksen dereden su getirmeye uğraşmak, lisanen, kalemen her bahse atılmak, bilmediği şeylerden bilir gibi bahsetmek, cahaletini saklamakta büyük mıvaffakiyet göstermek..."* (Gürpınar, 1946, 67).Argo lisanı da bilen Meftun, tüm tavırlarıyla romanda şarlatan olarak tarif edilir. Meftun'a babası yoluyla değil, amcası tarafından gelen alafrangalık kanal bakımından önem taşır. Zira ailesinde köklerine karşı bir yabancılaşma ya da taklide dayalı bir hayranlık yoktur. Hatta Meftun'un yemeden içmeye, oturmadan kalkmaya, konuşmaya kadar koyduğu alafranga kurallardan da ev halkı rahatsızdır. Buna rağmen kimse ona saygısından ses çıkarmaz, ama o evde olmadığında her şey eskiye döner. Roman boyunca daha isminden başlayarak bize eskiyi çağrıştıran Raci, Meftun'un her zaman karşısındadır. Tavırları ve

inançlarıyla ailesini ve kültürünü ayakta tutmaya çalışan Raci, amaç itibariyle Meftun'un tam aksi bir kişiliktir. Raci'ye aileden gelmeyen alafrangalık, onda kendinde kalışı, öze sadakati, dejenere karşısındaki isyanı, çözülen değerlere tepkiyi ifade eder. *Şırpsevdi* romanında yazarın sözcüsü olan ve karşı tip olarak kurgulanan Raci, hafızayı yitip giden değerleri okura hatırlatmak için vardır. Meftun gibilerin tam hizasında yer alan Raci'nin sesinde, yazarın doğru adamı anlattığı, okura içini döktüğü bölümler yer alır.

Meftun'un annesi ise, oğluna olan sevgisi ile onun yaptığı her şeyi hoş karşılama eğilimindedir. Burada, bir anne olarak alafrangalığın karşısında kararlı bir tavır yoktur. Hatta anne oğlunun bu davranışlarını hoş karşılamaktadır. "*Hele alafranganın Latife Hanım gibi geçkin kadınlara pudra ve sair çehre telvinatı hususunda gösterdiği müsaadeyi suistimal derecesine vardırıır*" (Gürpınar, 1946, 76) ifadeleri, anne imajının da farklılaştığının habercisidir. Tanzimat Dönemi romanlarında anneler, çocuklarını sevmelerine rağmen, onların yaptıklarını hoş karşılama, alafranga hayatı kendi yaşantısına yansıtma, yüze pudra sürme, süslenme gibi eğilimleri yoktur. Buradan annenin alafranga olan sempatisi, aralanan kapıdan eve girecek başıboşluğun da habercisi sayılır. Anne imajındaki bu değişimin nesiller üzerindeki ilk etkilerinin anlatıldığı romanda, kendi çocuklarının kötü sonunu görmeye şahit tutulan, pişman olan anne de cezalandırılacaktır. Ölen babanın ardından, erkek evladın sözce ve makamca konulduğu yerde, annenin gösterdiği dirayet oranında dönüşüme uğrayan neslin altı çizilirken, bir müddet sonra sokağa çıkan ahlaksız annelerin çocuklarındaki çatışma da romanlarda yerini bulacaktır.

Meftun'un kardeşi Raci ise romanda karşımıza çıktığı ilk andan itibaren diğerlerinden farklı olduğu okura anlatılır. "*(...)simaca, vücutça ne anasına benzer ne biraderine. (...) Ahlakan da beyinlerinde çok fark vardır. Raci öyle alafranga budalası değildir, o cihete pek merakı yoktur*" (Gürpınar, 1946, 78). Hüseyin Rahmi'nin "*o tarafa pek merakı yoktur.*" "*farklıdır*" dediği Raci, yukarıda da bahsedildiği gibi, Meftun'un karşısında geleneklerini ve ailesini ayakta tutmaya çalışan bir tiptir. İstanbul'da okumuş olan Raci, Meftun'dan her yönüyle farklıdır. "*(...)büyük biraderine nisbeten ahlâkı metin, özü doğru, sözü toktu*"(Gürpınar, 1946, 82).

Hüseyin Rahmi'nin yukarıda Raci için kurduğu cümle, onun romanlarında alafranga düşkün tiplerde olmayan en temel vasıftır. Ahlakın metin, özün doğru ve sözün tok olduğu bir ortamda, alafranga züppesi tiplerin gülünç durumudur anlatılan. Buradaki mizahın kaynağında, ahlakı metin olmayan Meftun gibilerin, özünün başkalaşmasından ileri gelen problemleri yatar. Sözün tokluğu, kelimelerin anlamsal

bakımdan Fransızcaya tercihi, dilsel açlığı da beraberinde getirir ki yazar onların bu yönlerini alaya alır.

Meftun'un kız kardeşi Lebibe ise, şişman, çirkin bir kız olarak anlatılır ve Lebibe yaratılış kusurlarını gidermek için abisinden tahsil etmeye çalışır. Fransızca'yı da kulaktan dolma kelimelerle öğrenen Lebibe, bir müddet sonra gösteriş budalası olarak anlatılır. Romanda, geleneğin, adetlerin yitirilişinin merkezine konumlanan diğer isim ise teyzekızı Rabia'dır. Tahsil ve terbiye bakımından kusurlu olan Rabia, romanın ahlak zaafında önemli bir görevi üstlenir.

Meftun, tüm aile bireylerine verdiği "pratik görgü kuralları" yani Ameli Adab-ı Hayat dersleri Hüseyin Rahmi tarafından ironik bir üslupla anlatılır. Ders sırasındaki olumsuzluklara aldırmadan, bildiği yolda ilerleyen Meftun yemeden içmeye oturmadan kalkmaya kadar her konuda aile fertlerini yeni düzene alıştırmaya çalışır.

Meftun'un alafrangalık duyarlılığı ile temel yozlaşmış algıları onun züppeliğe çalan tavırlarını destekler. Buna göre romanın ilk beş bölümünde "safderun bir alafanga" olarak karşımıza çıkan Meftun, altıncı bölümden itibaren ahlaksızlığa göz yuman, menfaatleri ve para için kardeşinin namusunu hiçe sayabilecek züppe bir tipe dönüşür.

Kardeşinin bir başkasıyla mektuplaştığını öğrendiği andan sonra geçen süreç, Meftun'un alafanga düzende nasıl ahlaksızlaştığını da gösterir. Meftun, namus konusunda, başlangıçta refleksleri ile yani toplumsal hafızayla hareket eder. Bu anlarda önce hiddetlidir. Sonra hiddeti, hayrete; hayretten de müsamahaya giden bir devinimle yol alır.

Meftun, menfaatleri için namusunun çöküşüne, ahlaksızca göz yuman adam konumuna geçiverir. Kız kardeşi Lebibe'nin başka bir erkekle mektuplaşmasını bir erkek tarafından beğenilmesini anlayışla karşılar hale gelen Meftun'a göre, aşığı zenginse bu durumu meşru hale dökmek de tabidir. Hatta kız kardeşin beğenilmesini hayretle karşılayan Meftun için keramet Lebibe de değil kendisindedir. "*Ben kıza zarafet, nezaket meşk etmeyeydim, o kendini böyle çarçabuk beğendirebilir miydi?*" (Gürpınar, 1946,126) diyen Meftun, bu düşüncesinin sonunda kendini tuhaf bir noktada bulur. Buna göre; "*Meftun'un neşesi gide gide o kadar arttı ki, hemşiresini lütfen seven o delikanlıyı bulsa iki yanağından şapır şapır öpmekten kendini alamayacaktı*" (Gürpınar, 1946, 127).

Romanın bu noktasından sonra Meftun'un içindeki ahlaksız züppe ile karşılaşırız. Yukarıda da izah edildiği gibi, *Şıpsevdi* romanı safderunun içindeki ahlaksız züppenin konuştuğu bir eserdir. Burada sadece hayran olunan, taklit edilen ve yaşanan bir alafrangalık yoktur. Zararın yalnız bireyin felaketiyle neticelenen dar bir evre de söz konusu değildir. Meftun'un taklitle başlayan alafranga yaşamı bir üst basamakta çevreye de zarar verir. Hüseyin Rahmi Meftun'un çözülüşünü yalnız dar bir çemberde değerlendirmeyiz, konunun sınırlarını zorlar ve ailenin çözülüşüne, namus ve ahlak kavramlarının yitirilmesine de onu ve ailesini emsal gösterir.

Yazar, Meftun'un kimlik tahribatını yalnız onun benliği ile sınırlamaz. Toplumsal değerlerin yıkılışına, var olanın topyekûn reddine de zemin hazırlar. Kız kardeşine alafranga anlayışta dersler vermesi, onu serbest bırakması ile ailesinin tüm değerlerinin çözülüşü eş zamanlıdır.

Meftun, Lebibe'nin sevdiği kişiyi bir ata, abi sıfatıyla merak etmez. Onun için kayda değer olan "para" dır. Bunun için de yaşı seksene yaklaşmış Kasım Efendi'nin iştah kabartan zenginliğinin oğlu yoluyla kız kardeşine kalmasını ister. Hüseyin Rahmi, Kasım Efendi tipiyle, bambaşka bir kimliği romana dâhil eder. Cimriliği, tamahkârlığı, paraya düşkünlüğü ve tefeciliği, faizciliği ile Kasım Efendi Müslüman görünen, ama dejenere olmuş bir tiptir.

Meftun, zengin Kasım Efendi'nin varisi oğlu Mahir ile kardeşi Lebibe'yi evlendirmek niyetiyle her türlü ahlaksızlığa göz yumar. Bu noktadan sonra, parası iyice azalmış Meftun'un tek gayesi Kasım Efendi'nin paralarına konmaktır. Tüm hayali ve umudu Kasım Efendi'nin seksen bin lirası olan Meftun'un bunun için neleri göze alacağı Hüseyin Rahmi tarafından çarpıcı bir dille anlatılır. Meftun, daha adından itibaren hayal ve rüya penceresinden bakar dünyaya. Avrupa'nın serbestliğini, konuşmasını kısacası yaşam biçimini yüz yıllık aile, ata mirasının üzerine dikmeye çalışır, fakat bunu başaramaz. Bu başarısızlığın da en önemli nedeni, kendisinin köksüz ve cahil oluşudur. Alafrangalığı Avrupa'nın yalnız kabuğu olmaktan öte tanıyamadığı için, Meftun'un kendisi ve çevresi için tatbik etmek istediği ıslahatlar köksüz ve temelsiz kalır. Temel bilgi ve öz ihtiyaçların, kültürel beklentilerin çok gerisinde, yalnız taklidi bir düzlemde kalan Meftun'un ve onun gibilerin komik yanı da buradan gelmektedir. Yapmak istedikleri hiçbir şeyin kişisel ve sosyal değeri, faydası yoktur. Konuşmalarından giyimlerine oradan da fikir ve yaşayışlarına varana kadar her şeyin içi boştur. Bu boşluğa sürüklenen, özenen gençler yazar tarafından cezalandırılır.

Buradaki temel çatışma kimlik buhranı değildir. Safderun alafranganın ve ahlaksız züppenin böyle içsel çarpınışları yoktur. Dâhili oldukları alafrangalığı kutsayan bir algıyla, alaturka olan her şeyin cahilce reddidir söz konusu olan. Hüseyin Rahmi geleneğine, töresine, inancına sırtını dönen tiplerin komedyasını gözler önüne sererken, sosyolojik olarak *bir tuhaf hal* addettiği alafrangalığı reddetmez. Yazarın amacı, o tuhaf halin *bu kadarı da olur mu?* noktasına işleri vardırarak, taklidin sosyal hayattaki neticesinin altını çizmektir.

Kendine garp medeniyetinin yayıcısı misyonu atfeden Meftun'un, emeline ulaşmak için kuracağı her türlü hileyi sevap saymasının nedeni de buradadır. Zira, Meftun, gece buluşmalarıyla başlayan Lebibe, Rabia, Mahir ve Bedri'nin yaşadıklarına gözlerini yumması da bu sevaplı iş içindir. Kardeşini açıkça "gizli sevda yuvasına" götürmek isteyen Meftun'un başlangıçtaki siniri ve toplumsal refleksi yetiştirdiği tabiatın halidir. O anlarda ilk aklına gelen Mahir'in yakasına yapışmak ve kardeşini de odaya kilitlemektir. Ancak Kasım Efendi'nin paraları ve ardından alafrangalık misyonu aklına gelince yatıştır. Zira söz konusu olan büyük servetin yanında namusuna gözlerine yumarken söyle düşünür. "*Lebibe'nin iffeti tehlikede kalmağa mukabil, beri yanda seksen bin liralık bir servet var*" (Gürpınar, 1946, 184). Yazar burada, değişim köprüsünün tam orta yerinde kalan Meftun'a Deli Dumrul travmasını yaşatır. İki inanç arasında, meftun bir halde kalan gençlerin çıldırıcı çatışması güncellenir. Burada bir yandan kültürel ortak hafızanın çarpınışları bir yandan da alafrangalığın baskıcı gücü hâkimdir. Üzerindeki alafranga kostümlerle, içindeki sesi bastıran ve giderek züppeleşen Meftun, kafası karışık ve hurda yığınının dönmüş gençlerin terkididir. Meftun'un bünyesinde toplanan gençlerin sesinde, yazarın da baskıcı tutumu vardır. Kurgusal anlamda bir araya getirdiği kahramanını sevmeyen ve ondan intikam alırcasına kalem savaşı veren Hüseyin Rahmi, her şeye rağmen Meftun'un içindeki küçük delikten sızmaya çalışır. Bir ümitle ona köklerini hatırlatır, ama doğru karar vermesine de izin vermez. Meftun böyle hissettiği için aslında kendisi bile şaşkındır. Ailesinin namusu söz konusu olduğunda gergin oluşu onu bile şaşırtır, ancak bu ilk refleksin yerini kendi saadet hayallerinin gevşekliği alır. "*Ailesinin namusunu kurtarmaya atılacağı anda şimdi daima karşısına çıkan bu kuvvetli engel acaba kendinin saadetinden ziyade felaketine mi neden olacaktı?*" (Gürpınar, 1946, 198). Meftun yaşadığı bu ikili ruh halini, adeta bir gel git gibi anlatan Hüseyin Rahmi onu dalgalı bir denize benzetir.

"İşte o zaman Meftun, rahatsız bir hale gelerek izdivaçtan evvel bu alel hesabın kavimlerin iffet kanununun hiç biriyle tevafuk etmeyeceğini göstermek

için hendekten dışarı bir fırlıyor, fakat aklına derhal Kasım Efendi'nin serveti, Edibe ile izdivacı, hep o müteselsil muhakemat geliyor” (Gürpınar, 1946, 204).

Romanın bu noktasından sonra ismiyle geleneğin temsilcisi olduğu izlenimi veren Raci'nin düşeceği trajedi okura sunulur. Raci abisinin rahatlığına, serbestliğine roman boyunca isyandır. *“Ah ağabey!... Ah ağabey!... Hep kabahat sizdedir. Bu kızları lüzumundan fazla serbest bıraktınız”* (Gürpınar, 1946, 205). Meftun, kardeşinin bu tavrını gereksiz bulur. Zira onun da bir yanı gereğini yapmak ister, ama Kasım Efendi'nin serveti onu tüm reflekslerinden uzaklaştırır. Hatta bu noktadan sonra, öylesine başka bir adam olur ki, Hüseyin Rahmi züppeliğin en sivri yanlarını Meftun'la çizer. Namus konusunda hiçbir tepkisi olmayan Meftun'un sözleri abartılı ve tepkiseldir. Raci'nin *“çünkü mesele namusa aittir. İğfal edilen kadın hemşiremizdir”* (Gürpınar, 1946, 207) isyanına Meftun'un verdiği cevaplar geleneğin mirasından tümüyle uzaktır. Evrensel ahlaka göre de ters olan bu duruma Meftun'un kayıtsızlığı sadece onun içi boş taklit hayatı ile özdeşleşir. Yazarın hikâyenin başında altını çizdiği gibi, alafranga özentisi bu tiplerin alafrangalık adına ortaya attıkları pek çok şey, aslında o düzenin içinde bile kabul görmemektedir.

Gerçek bir Avrupalı da olamayan, özendiği Fransa'nın kültürel ve bilimsel düzeyinden yoksun olan Meftun, hiçbir medeniyetin dairesine de değildir. O bu yanı ile geleneği yok sayan duygularını destekler. Bir yere sırt çevirmekle yüzünü diğer yana dönmekle o şeye dâhil olduğunu düşünür. Raci ise Meftun'un tepkisizliği ile çığına döner. Onun Lebibe'nin sevgilisine kafa tutmayışına sinirlenir ve Meftun'u miskinlikle suçlar.

Meftun, Raci ile Lebibe'nin sevgilisinin kavgasını ayırdığında da Raci'nin sesi gür, isyanı büyüktür. *“Ağabey bırak beni, bari şu kahpeleri olsun tepeleyeyim. Tekmil âsabımı, damarlarımı istilâ eden bu hiddet vücudumda kalırsa mülük bir zehir gibi beni öldürür”*(Gürpınar, 1946, 223). Raci, kızlardan birinin gebe olduğunu haykırır bu defa Meftun'a, ama Meftun buna da kayıtsızdır. Raci, bu hale nasıl tahammül ettiğini anlayamadığı abisinin tavırları karşısında şaşkınlığını gizleyemez. Raci, toplumun vicdanını temsil eder. İçinde henüz yıkılan entelektüel bir duvar yoktur. Onu Rakım Efendi'den, Şık romanındaki Maşuk'tan ayıran tek şey ise ahlaksızlığın kendi ailesinde yaşanmasıdır. Bu yüzden sesi isyan dolu ve vicdanı rahat değildir. Buna rağmen hissettiği tek şey namusuna sahip çıkma kaygısıdır. Abisi ile sadece bu yönde çatışan Raci'nin geldiği bu durumda, yazarın ahlaklı insanların ailelerine de musallat olan alafrangalığın boyutları da anlatılır. Abisinin kardeşlerini serbestliğe alıştıran gösteremediği dirayet, bir müddet sonra onun da dolaylı yoldan

cezalanmasına neden olacaktır. Yazarın okuruna açık bir mektubu olan Raci'nin dramı, ailede başlayan ahlaksızlığa karşı alınacak tavrın göstergesidir.

Meftun'un Lebibe ile nazikçe konuşması onu dinlemesi bile Raci için gereksizdir. Ona göre abisi aile namusunu kepaze eden bir adamdır. Meftun ise Raci'nin tepkileri karşısında savunmaya geçer. Bu noktada Lebibe ve Raci'ye romanın hareket noktasına uygun şu açıklamada bulunur. *"Memleketimizin genç ve ihtiyar mütedennileri gibi düşünmediğim için benim adımla alafranga, züppe, şıpsavdi koymuşlar (...) Bu asrın müterakkiyane fikirler selsebillerinin cereyanına az çok zıt düşünecek fikir besleyenlerin cümlesi benim nazarımda mürtecidir"* (Gürpınar, 1946, 251). Raci, roman boyunca abisine itiraz eder. *"Namusla oynanmaz. Bu kelime ile şaka edilmez"* (Gürpınar, 1946, 253). Çıkışları ile Meftun'u kendine getirmeye çalışsa da bunda başarılı olamaz. Hüseyin Rahmi, romanın ilerleyen bölümlerinde Meftun'un içindeki minik kuruntu kırıntıları defeder. Bir süre sonra, kardeşinin ilişkisini, Rabia'nın hamileliğini gözünde eşitler.

Hüseyin Rahmi, Meftun'un züppeliğinin altını çizerken, Raci ile de züppeliğin ne olmadığını anlatır. Örneğin, Rabia'nın sevgilisinden (Bedri'den) gelen mektuba yapılan yorum, iki algının ne olduğunu açıkça ortaya serer. Buna göre Rabia hamile olduğunu Bedri'ye söyler ve Bedri çocuğun kendinden olduğunu bile kabul etmez. Yazdığı mektubu Meftun zihninde şöyle yorumlar: *"Aferin Bedri Bey, bu gibi uygunsuzluklara karşı erbabınca mer'i olmak üzere bir (kaidei külliye) vazetmek istemiş"* (Gürpınar, 1946, 269). Raci ise aynı durumu şöyle değerlendirir:

"Senin hemşiren de benim elime geçse hakkında aynı muamelede bulunduktan sonra şu tezkerenin bir suretini kopye ederek itirazen sana göndersem acaba teessürünün derecesi ne olurdu? Ne yolda mukabelede bulunurdun? Saffetleri budalık derecesinde bulunan böyle zavallı kızların ırz ve istikballerini şehvanî emellerine oyuncak edinmedekteki bu cinayetini, hiçbir felsefî nazariyeye tevafuk değil en basit akıl ve mantık kavaidine bile uymayan bu hodbinâne ukalalığını, züppeliği o zaman biraz anlardın zannederim" (Gürpınar, 1946, 269).

Hüseyin Rahmi, romanın çatısını aslında bu temele oturtmuştur. Bir yandan en hassas durumlarda bile (namus gibi) hala değişimi savunan ve değişmek, değişmiş görünmek ahlaksal yapıdan taviz veren Meftun, diğer yanda geleneğin uzantısı olmaya çalışan Raci. Yazar toplumun bu iki cephesini anlatırken, romanın satır aralarında da Batı'nın bize bakış açısını yorumlar.

"Avrupa'da âdi sayılan bir Frenk şarkta zikudret ve dehrî kesilir. kudretli ve zamane adamı kesilir. Ne bizaesinin, ne sermayesinin azlığına bakmayarak her işe girişir. Şark, Avrupalılar nazarında işlenmemiş toprağın serveti,

tabiatının defneleri kadar da ahalisinin cehalet ve tembelliği ile maruftur" (Gürpınar, 1946, 276).

Hüseyin Rahmi romanında sosyolojik tespitlerde de bulunur. Öncelikler dil konusunda neleri kaybettiğimizi anlatır. Ona göre değişimimizin biz kaynaklı sebepleri bir Avrupalı gözünden şöyledir.

1. Dilde kapalı bir sosyal taban
2. Her şeye karşı kayıtsız tavır
3. İhmalci olmak
4. Gelecek için plan kurmak ve planlamayı günah sayması.
5. Tembel ve uyuşuk tabiatla olmak
6. Ahiret adamı halinden kurtulamamak

Romanın ilerleyen bölümlerde bir Frenk kadını gözünden, doğulu kadınlar anlatılır ve şu tespitlerde bulunulur:

1. Türk kadını tembel, cahil ve yoksuldur.
2. Sıkıntılarının, üzüntülerinin ve sevinçlerinin üzerini örter. Kapalı bir evrende yaşamaya alışkındır.

Bu noktada bir Avrupalı kadın sesinden Türk kadınına şunu sorar: "*Niçin, tabiatan, ziyadan, hakikatten bu kadar yüz çeviriyor ve korkuyorsunuz?*" (Gürpınar, 1946, 376). Hüseyin Rahmi bu hesaplaşmanın ardından, Şekure Hanım üzerinden Doğulu kadınların yaşam biçimlerini, hayata bakışları geneller. "*Şekure Hanım kimdi? Seksen senelik ömrünü kafesin çubukları arasında geçirmiş bir 'insan kanarya' namahrem enzardan cemalini setr için toplan kumaş eskitmiş bir mesture*" (Gürpınar, 1946, 376). Seksen yıllık ömründe kendini yalnız eşine ve çocuklarına adayan "annelik makamına" da eleştirisi vardır yazarın. Sekiz yaşındaki çocuğundan daha az şey bilen anneleri, zamanın gerisinde kalmakla yargılar. Buna göre, anne çocuğuna yedirmek içirmek dışında da bilgi katan bireylere dönüşmelidir.

Şıpsevdi romanı sadece safderun alafrangalığın ya da ahlaksız züppelerin deşifre edildiği bir roman değildir. Hüseyin Rahmi, her eserinde olduğu gibi toplumun aksayan yanlarına çare sunacak teklifleri ile okuruna seslenir. Çözülmenin anne ve babadan gelen tavizlerle katlanması, köklerin Batı rüzgârı ile sallanması, onun tekliflerinin yönünü tayin eder. En büyük görevi anneye veren yazar, çocukların eğitiminde annenin rolünü ortaya koyar. Kafesler içinde geçirilen ve kendini bilginin

ışığına açmayan anne rolünü, dekoratif bir kanarya olmanın ötesinde hayal eder. Sosyal tabanda açılan boşlukların içine ilk çocuklarını düşüren annelere açık bir tehdit olan alafrangalığı anlatan *Şıpsevdi* romanı, ödenecek bedelleri bu konuda suçu olan herkese yükler. Meftun romanın başından beri rüya hali yaşar ve kendinde yaşadığı travma onu züppe bir ahlaksız kanadına çeker. Raci, abisi karşısında güçlü duramadığı için ailesinin namus düşkünlüğüne şahit edilir. Annenin gösteremediği dirayet, onu ve çocuklarını gözleri önünde kötü sona sürükler. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ideal toplum hayatında, romanının başında da belirttiği gibi, Batı'nın ilerici yanları vardır. Bunun bizdeki aydınlığının da farkında olan yazar, daha ileriye gidildikçe taklide ve züppeliğe uzanan ahlaksızlığa karşı tepkiseldir. *Şıpsevdi* romanı içindeki abartılı rolleri, ahlaksal açıdan dibe vurmuş gençleri ile bir devrin fotoğrafını çeker okur zihninde. Yazar, meftunu olunan alafranga denizinde, toprağına rücu edemeyenlerin panoraması çizer.

4.2. Ahlaksız Züppe

Türk romanında safderun alafranga tiplerin, ahlaksız züppe tiplere dönüşümde en tipik başkalaşım ruhsal noktada gerçekleşmiştir. Ahlaksız züppe tipolojisi, kendini kötülük ve hainlik damarları ile besler. Bu beslenme kaynağının tesiri ile de ölçüsüz dejenere kimlikler karşımıza çıkar. Berna Moran, *Alafranga Züppeden Alafranga Haine* adlı yazısında “*Felatun ve Bihruz aptal, cahil ve gülünçtürler; sonrakiler okumuş, zeki ve tehlikeli*” (Moran, 2015a, 267) ifadesi ile çalışmamızın iki tipolojisini de özetlemiş olur. Berna Moran'ın alafranga züppesi, “*aptal, cahil, gülünç*” sıfatları ile safderun alafranganın kendisidir. Alafranga hain ise “*okumuş, tehlikeli, zeki*” yönleri ile ahlaksız züppe tipolojisidir. Buna göre Rakım Efendi, Bihruz ve Şık'taki safderunluk, *Şıpsevdi* romanında yukarıda da ifade edildiği gibi safderundan ahlaksız züppeye geçiş olarak da düşünülebilir. Ayrıca Ahmet Mithat Efendi'nin *Senai (Bahtiyarlık)* romanı ve *Bekarlık Sultanlık mı Dedin?* adlı hikayesi safderun alafrangadan ahlaksız züppeye geçiş eserleridir. Fazıl Gökçek'in de ifade ettiği gibi “*Senai ve Felatun Bey'in alafrangalığı arasında bir fark yoktur*” (Gökçek, 2010, 61). Ayrıntılı çözümlemelere girmeden önce ilgili romanlardaki tipleri ve özellikleri genel bir tabloda göstermek yararlı olacaktır.

Çizelge 3. Roman Karakterleri ve Ahlaksız Züppe Tipolojisi

RomanKarakterleri Ahlaksız Züppe Tipolojisi	Aşk-ı Memnu "Behlül"	Jön Türk "Ceylan"	İstanbul'un Bir Yüzü "Kani-İsmet"	Sözde Kızlar "Behiç-Belma"	Kıralık Konak "Semiha, Faik"	Yaprak Dökümü "Ferhunde"	Fatih Harbiye "Macit"	Kaderin Cilvesi "Ülfet, Semiha, Salim İzzet Bey"	Üç İstanbul "Belkis- Filareti"
Fransızca konuşmak	x	x	x	x	x	x	x		x
Serbest evlilik modelini benimseme		x	x	x	x	x		x	x
Eşi aldatma	x							x	x
Alafranga usulde davet verme/davete katılma	x		x	x	x	x	x		x
Alafranga yaşamı yansıtan giyime düşkünlük moda merakı	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Konakta / Köşkte yaşama	x	x	x	x	x	x			x
Bilinçli kötülük	x	x	x	x	x	x		x	x
Paranın gücüne inanma – Maddiyatta düşkünlük	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Aşk- sevgi besleme									x
Alafranga züppelikte aileye/çevreye verilen zarar	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Utanma sınırı, mahcup olma duygusu	x	x	x	x	x	x		x	x
Hain olma,	x	x	x	x	x	x		x	x
Geleneksel her türlü anlayışı reddetme/inkar		x	x	x	x	x		x	x
Anne, baba, büyükbaba vs gibi rollere saygısızlık	x	x	x	x	x	x		x	x
Sosyal problemlere karşı ilgisizlik	x	x	x	x	x	x	x	x	x

Çalışmamızın ilk bölümünde ahlaksız züppe tipolojisi ile safderun alafranga tipler arasındaki ilişkiden bahsetmiştik. Buna göre her iki tipolojinin ortak özellikleri dil problemi, eğitim seviyelerindeki durumun etkileri, kılık kıyafet ve ahlak problemleri

etrafında gözlemlenebilmekteydi. Ahlaksız züppe tiplerin, safderun alafranga tiplerden farkı ise züppelerin alafrangalara göre özellikle yeni yaşama biçimlerine özenen kitleler arasında bir cazibeye sahip oluşları, rahatlıkla hainlik ve kötülük yapabilmeleridir. Bu olumsuz özelliklere eşlerini aldatma, nikâhsız evlilikler ve metres edinme, kendilerine yöneltilen veya yöneltilebilecek eleştirileri pişkinlikle ve utanmazlıkla bertaraf etme, geleneksel olan her şeyi küçük görme, sadece kendi çıkarlarını düşünme gibi davranışları da ekleyebiliriz.

Bu bölümde yapacağımız incelemeler ile esas olarak ahlaksız züppe tipolojisini ortaya koymaya çalışacağız, ama Türk romancılarının safderun alafrangadan ahlaksız züppeye nasıl geçtiklerine de zaman zaman atıf yapacak ve yazarların bu iki tipoloji üzerinden esasen cehaleti ve ahlaksızlığı eleştirme yoluna girdiklerini tespit etmeye çalışacağız. Yukarıdaki tabloya batkımızda ahlaksız züppe tiplerde iyilik emaresine rastlanmadığını görürüz. Aydın ve yol göstericilik vasfından vazgeçmeyen romancılarımız adeta ahlaksız züppelerin pişman olmalarına, utanmalarına hatta aşık olmalarına bile izin vermezler. Safderunlarda görülen hülyalı aşklar bunlarda yoktur. Romanlarda sıklıkla bu tiplerin kalpsiz, düşüncesiz, sorumsuz ve küstah yanlarının altı çizilir. İçlerindeki insanî iyiliğin hiç ortaya çıkarılmaması da şaşırtıcıdır. Bu açıdan bakıldığında da ahlaksız züppe tipler romanların robotlaşmış tipleri gibidir. Başlıca görevleri, tüm alafranga cazibeleri ile *karşı iyi tipi* yoldan çıkarmak ve onu felakete sürüklemek kendine benzetmektir. Mekanize olmuş bir robot gibi, kötülüğü yapan, arkasına bakmayan, utanmak bilmeyen, baba/ata tanımayan, gelenek noktasında hafızasız, ülkedeki tüm sorunlara ilgisiz bu tipolojinin isteyerek yaptığı tek şey ise alafrangalık düzleminde anlatılır. Ahlaksız züppeler hayal kurarken, giyinirken, konuşurken ve karşı cins ile münasebete geçerken alafranga hayatın parçası olduklarını unutmazlar.

Tanzimat ile başlayan Batılılaşma süreci, yeni insan tipini doğurmuştur. Türk aydını, “Batı’nın iyi yanlarını alalım, bize kendi kültürümüz, geleneğimiz yeter” dese de, yeni insan inşası hep güdük ve noksan kalmıştır. Bir anlamda safderunu bu kadar anlatmak, züppeden çıkacak haini ahlaksız, utanmaz kılmak, “Batıyı hep mi yanlış anladık?” sorusunu akla getirir. Elbette bu sorunun tek bir cevabı yoktur ve elbette Batı tümüyle yanlış anlaşılmamıştır. Buna rağmen, Batı’nın hayatımıza sundukları ile aldıkları terazinin dengesini bozmuştur. Bu kaos ortamında aydın milli ve manevi değerlerine tarihine sarılmak istemiş; bunun karşısında duran tipleri âleme ibret kötülemiştir. Sözde Kızlar romanında hiçbir okur Behiç için üzülmez ya da Jön Türk romanında yanarak ölen Ceylan’ın kaderine karşı okurda merhamet

hissi uyanmasına izin verilmez. Ne Behlül'ün kaçışında, ne de Seniha'nın evi terk edişinde vicdanî duygulara hitap edilmez. Zira ahlaksız züppe, ahlaksızlığa/kötülüğe kuruldur. Okurun onlarla insanî anlamda empati kurmasına izin verilemez. Zira ahlaksız züppe tiplerin içinde, kendilerinde görülebilecek bir zaaf, az da olsa bir iyilik, sevgi emaresine rastlanmaz.

Çalışmamızın bu bölümünde ahlaksız züppe tipolojisi on iki roman üzerinden incelenmiştir. Yayın tarihlerine göre inceleyeceğimiz romanlar şunlardır. Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*; Ahmet Mithat Efendi, *Jön Türk*; Refik Halit Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*; Peyami Safa, *Sözde Kızlar*; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*; Reşat Nuri Güntekin, *Yaprak Dökümü*; Peyami Safa, *Fatih-Harbiye*; Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Kaderin Cilvesi* ve Mithat Cemal Kuntay'ın, *Üç İstanbul* romanıdır.

4.2.1.Sinsi ve Edilgen Bir Kaçak: Behlül

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* romanında, ilk eşini kaybeden Adnan'ın ikinci evliliği ile yaşadığı dramatik olaylar zinciri anlatılır. Fethi Naci'ye göre; "*Aşk-ı Memnu yaşamasını sürdüren ilk Türk romanı. Tarih açısından değil, edebiyat açısından ilk Türk romanıdır*" (Naci, 1997, 27). Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre ise, "*Pek az roman Aşk-ı Memnu kadar bir satranç oyununa benzer*" (Tanpınar, 1995, 280). Zengin ve orta yaşta olan Adnan, güzel ve genç Bihter ile evlenir. Çocukları Nihal ve Bülent bu evliliğe başlangıçta alışamazlar ama Bülent'in Bihter'e ısınması kolay olur. Nihal ise Bihter ile açık bir savaş halindedir. Melih Bey takımından olan Bihter'in, Adnan Bey ile evlenmesinde en önemli neden maddiyat olmakla birlikte, asıl kaçış annesi Firdevs Hanım'a yöneliktir. Bihter hayalini süsleyen yalının hanımı olmak, annesini imrendirecek bir evlilikle Firdevs Hanım'a darbe vurmak ve refah içinde bir hayat sürmek uğruna tüm gençlik emellerinden vazgeçer. Bihter kocasını sevmekle birlikte, ona karşı hissettiği asıl duygu minnettarlık ve saygıdır. Gençliğinin ve güzelliğinin ona aşk ihtirası ile gülümsediği noktada ise kocasını Behlül ile aldatan kadın oluverir. Adnan'ın yeğeni olan Behlül, mirasyedi züppe bir tiptir. Bihter'in annesi Firdevs Hanım, kızının evliliğinin bozulmaması için yaptığı planlar, Bihter'in trajik sonunu hazırlar. Behlül ve Nihal'in birbirine yaklaşması, Bihter'i kadınsı bir içgüdüyle çılgına çevirir. Nihal ile Behlül'ün evlilik fikrini ruhunda

sindiremez. Romanın sonunda evin uşağı Beşir'in itirafı ile her şeyi öğrenen Adnan, Bihter ile yüzleşmek ister. Bihter ise tüm gerçeklerin ortaya çıkması ve Behlül'ün kaçışının kederi ile tek kurşunla intihar eder. Ömer Faruk Huyugüzel'e göre, Halit Ziya Uşaklıgil'in bu romanında ferdi ihtiras ve çatışmalar ön plandadır. *“Diğer romanlarında olduğu gibi bu romanda da daha ziyade ferdi mutluluk meselesi ele alınır ve Boğaziçi'nde alafranga bir hayat yaşayan aileler ile bu ailelerin fertleri arasındaki aşk ve kıskançlık duygularına dayanan çatışmalar anlatılır.”* (Huyugüzel, 1995, 44).

Romanda çatışmanın kaynağı olan ve ahlaksız züppe olarak ele alacağımız kişi Behlül'dür. Behlül maddiyatın gücü ile alafranga bir hayat tarzı benimsemiştir. Behlül'ün züppeliğinde herhangi bir sonradan görmelik yoktur. Behlül bu yönü ile Batı'nın görünen yüzünü özümsemiş olmakla birlikte, yaşama bakış açısı anlamında geleneğin karşısındadır. Onun ahlaksız züppeye dönüşmesi Bither ile yaşadığı yasak aşkın neticesindedir. Behlül, gördüğü tüm güzelliklerden kendine paye çıkararak ve güzel bulduğu her şeye sahip olmak isteyen bir tiptir. Halit Ziya, Behlül'ü şu sözlerle anlatır:

“Behlül o gençlerden biri idi ki onlar yirmi yaşında hayatı tamamıyla öğrenmiş olurlar, mektepten hayata çıkarken sahneye ilk defa çıkan mübtedi bir sanatkarın helecanını bile duymazlar, hayat onlar için mektepte bütün sırlarıyla öğrenilen bir mudhike hükmündedir, onu o kadar iyi öğrenmişler, onun esas mahiyetini öyle nafiz bir vukufla teshir etmişlerdir ki sahneye çıkınca ufak bir iptida tehaşisinden azadedirler” (Uşaklıgil, 2001, 110-111).

Halit Ziya'nın ifadesi ile Behlül'ün mizacında hayata dair her şey tabii bir görüntüdedir. Ona hiçbir şey hayret vermediği gibi hayatta karşısına çıkacak fevkaladeliklere de alışıktır.

Behlül'ün babası vilayetlerden birine memur olup gittikten sonra, Behlül Galatasaray Lisesi'nde yatılı olarak kalır. Haftada bir de amcası Adnan Bey'in yanına gelir. Behlül hayatı eğlence olarak gören, ama gerçekte hiçbir şeyle eğlenemeyen biridir. O, herkesten fazla gülerken eğleniyor görünmeyi seçer, ama tüm bu hovardalığın içinde kendini kurtaramadığı bir can sıkıntısı yaşar. Behlül'ün çevresi hakkında da malumat veren Halit Ziya, onu herkesi tanıyan biri olarak tasvir eder. Herkese her vesile ile naklolacak hikâyeler anlatan Behlül'ün en büyük merakı ise taklit edilmektir. Şıklığı ve tarzı ile girdiği tüm alafranga çevrelerde parmakla gösterilir.

“Bir sınıf gençlerin giyiniş ibresi hükmünde idi, ufak tefekler hakkında onun reyine bir nefis zevk düsturu hükmünde müracaat olunurdu. Kokular,

kravatlar, bastonlar, eldivenler, bütün o lüzumsuz fakat o nispette mühim şeyler için Behlül'de taklit olunacak mutlak bir yenilik vardı” (Uşaklıgil, 2001, 113).

Behlül'de taklit edilecek yenilikler arayanlara işaret eden yazar, onun ahlak hüviyeti hakkında da malumat verir. *“Parayı büyük bir kuvvet olmak üzere telakki ederdi, iyi bir adam olmak için güzel giyinmek başlıca bir şart olduğuna zahipti”* (Uşaklıgil, 2001, 114). Halit Ziya Uşaklıgil, Behlül'ü alafaranga bir tip olarak kurgular, ancak onun alafrangalığında safderunca bir temayül ya da Bihruzca körü körüne bir aşk yoktur. Behlül, alafranga usullerle yetişmiş, maddi gücün etkisi ile iyi okullarda okumuş biri olarak karşımıza çıkar. Buna rağmen, Bihter ile yaşayacağı yasak aşk, onu ahlaksızlaştırır da, Behlül budala bir alafranga züppe değil; aristokrat bir haindir. Behlül, aşkı bir şiir olarak telakki eder ve aşkı, aşka meftun olanları, olacakları şöyle tasnif eder.

Çizelge 4. Behlül'ün Aşk Nazariyesi ve Âşık Tipolojisi

BEHLÜL'ÜN AŞK NAZARİYESİ VE ÂŞIK TİPOLOJİSİ	
<i>“Bir yığın şiir. Lakin asıl şiir kadınlardır, bu çiçeklerden teşkil edilerek odanızın yaldızlı hücrelerinde rakik çiçekliklerde muattar hatıralarıyla size gülümseyen demetlerdir.”</i> (Uşaklıgil, 2001, 160).	
ERKEKLER	KADINLAR
<ol style="list-style-type: none">1. Bu demetlerden mümkün mertebe çok bağlayanlar. (Sık sık sevgili değiştiren tipler) <i>*Kucak kucak, etek etek çiçek toplayanlar. Toplamak için bitmez tükenmez heves duyan sınıf. Behlül kendini burada konumlandırır ve tek hedefi odasını çiçek demetleriyle saran hatıra bahçesine dönüştürmektir.</i>2. Sevda hayatının çiçekliğini yalnız seyredenler. İleride koparılacak çiçek ümidiyle geri dönülmez yola girenler. Behlül'e göre, yaşamayanlar / hayattan gereken lezzeti almayı bilemeyen, beceriksiz, mahcup, korkak sınıf.3. II. Grubun biraz üstünde, yakalarına yalnız bir gonca takmakla yetinen, kanaatkâr sınıf.4. Daha çiçekliğin başında ağaç gölgesinde uyuklayanlar. Yorgunlardan oluşan tembel sınıf.	<ol style="list-style-type: none">1. Şiirli aşkları sevenler, ama bir müddet sonra bu aşkı ahmakça bulanlar.2. Şiirli aşkların ötesinde hakikati arzu edenler. Hakikati aşkın hülyalı rüyasından ötede arayan kadınlar.

Yazarın resmettiği bu aşk nazariyesinden, kendine büyük bir çiçek yuvası hissesi çıkran, âşıkların başı olarak anlatılan Behlül, daldan dala konan mizacı ile

bağlılık düşüncesinden uzaktadır. Halit Ziya, onun aşk maceraları hakkından uzun uzun tafsilat vermemekle birlikte, ahlak düşkünlüğünün altını sıkça çizer.

Bihter ile Adnan'ın evliliğinin birinci yılında Göksu'ya yapılan seyran, tüm aile için bir kırılma noktası olur. Behlül burada Bihter'in ablası Peyker ile yakınlık kurmak ister, ama Peyker'den olumlu bir cevap alamaz. Behlül'ün Peyker için de düşündüğü yukarıda izah edilen çiçek demetinin bir parçasına sahip olmak içindir. Zira Peyker'e karşı herhangi bir aşk beslemez. *"Behlül, Peyker'i kendisi için mevut bir şükufe, o muaşakalarından müteşekkil demetlere mutlaka ilave olunacak bir süs olmak üzere telakki ediyordu"* (Uşaklıgil, 2001, 169). Behlül'ün evli olsun ya da olmasın bir kadına muhabbet beslemeyi tabi bulması, onun ileride yaşayacağı yasak aşka bir numune teşkil eder. Bihter'in Göksu gezintisinden sonra evliliğin birinci yılı ile hesaplaştığı sayfalarda, onun Adnan ile mutsuz bir evliliğe imza attığı anlatılır. Bihter, kocasına en başta saygı duymaktadır, ancak onu güzelliğine sahip olabilecek bir âşık olarak görmemektedir. Bihter güzelliğini seyrettikçe, gençliğine daha doymadan sönen aşk hülyalarına acır. Bir ömür Adnan'a mahkûm olma fikri ile derinden keder duyan Bihter, kocasına sunduğu her busede bir aşk sadakası hükmü arar. Daha evliliklerinin başında ilk buse temasıyla titreyen Bihter, kocasının kollarında buna maruz kalmaktansa ölmeyi arzu eder. Aslında, kocasına tüm varlığını ve ruhunu vermek ister, ama bunu bir türlü başaramaz. *"Lakin onun bütün ruh teslimiyetiyle karısı olamıyordu. Bu odadan başka yerlerde onu seviyordu"* (Uşaklıgil, 2001, 204). Karısı olmayı beceremediği Adnan'ın ondan beklediği aşk, ona daha boğucu bir cefa verirken, Bihter bu evliliğin kaderi karşısında delirir. Kendini de bir türlü o eve ait hissedemez. *"Evin ruhu ondan kaçıyor gibiydi. Kendisini kocasına bütün benliğiyle vermekten meneden şeye benzer bir mana vardı ki bu evle kalbinin arasına sahte bir busenin soğukluklarını koyuyordu"* (Uşaklıgil, 2001, 207). Halit Ziya, Bihter'in hayatındaki tek boşluğu şu satırlarla anlatır: *"Sevmek, sevmek istiyordu. Hayatında yalnız bu eksikti, fakat hayatta her şey bundan ibaretti."* (Uşaklıgil, 2001, 211). Güzelliğini ve gençliğini seven Bihter'in bu boşluğunu dolduran kişi ise Behlül'dür. Behlül'ün ahlaksız züppe ve hain yanı, onun her türlü çiçeğe sahip olma arzusunu tetikler. Bihter'e yakınlaşırken kendinde en ufak bir tereddüt yaşamaz. Halit Ziya, bir seçilme hummasına tutulan Bihter'in karşısına onu sevmeye cüret edecek ahlak yoksunu Behlül'ü verir. Zira Behlül için romanın başından beri verilen tafsilat, bu yasak aşkın gerekçelerini, zeminini oluşturmak içindir. Hovarda mizaçlı Behlül, Bihter'e sokulup onun aşkını dilenirken ahlakını ya da yanlısını sorgulamaz. Bu durum onun tabiatıymış gibi anlatılır.

Behlül, Bihter'e ilk yakınlaşmasında onunla olmaktan kendini men edecek ahlaki bir neden bulamaz. Hatta bu yakınlaşma onun tabiatına göre meşru sayılabilecek bir durumdur.

“Ne için ricat etmeli, diyordu. Bütün hayat benim için Bihter'in ayaklarına dökülen o resimlerle, satın alınan bu münasebetlerle mi geçecek. İşte bir kadın ki beni seviyor, henüz sevmiyorsa bile yarın sevecek, evet, bir kadın ki mutlak beni yahut bir başkasını sevecek... şu halde ne için beni sevmeyip de başka birini sevmesine müsaade etmeli” (Uşaklıgil, 2001, 243).

Behlül, Bihter'in tüm çekingenliğine rağmen, onun zihnini sevda sözleriyle meşgul etmek ister. Onunla bahtiyar bir hayat vaat eder ve Bihter'e *“Ne için birbirimizi sevmeyelim, evet ne için?”* (Uşaklıgil, 2001, 244) diye sorarken, yaşadıkları yasak aşkı tabii ve meşru bir hâlde gösterir ve buna Bihter'i de inandırmak ister. Behlül romanın mıknahtısıdır. Romanın merkezinde tüm çatışmaların ortasındadır. Buna rağmen kurgunun en durağan tipidir. Adnan ile Bihter arasında; Bihter ile Nihal arasında itici gücün kaynağı olan Behlül, ruhsal anlamda da en az acı çeken kişidir. Halit Ziya, Behlül'ü romanın merkezinde öylesine bir noktaya yerleştirir ki, Behlül'ün varlığı bile yaşanacak drama kâfi gelecek malzemeyi okura verir. Ahlaksızlığı, züppeliği, hainliği, alafrangalığı ve kıymet bilmezliği diğer karakterle arasındaki açının sonucudur. Behlül tıpkı bir pergel gibi romanın orta yerini iğnesi ile deler ve bundan sonra ona sadece dönmek kalır. Bir iğne kadar görünmez olan Behlül, yıpratıcı yüzü ile tüm konağın dengelerini değiştirir. Bu nedenle de hem kurgunun ana yerinde hem de bir o kadar dışındadır. Halit Ziya, Behlül'e diğer karakteri deşecek, onların ruhsal dünyasını deşifre edecek bir maşa gibi kullanır. Bu açıdan bakıldığında da *Aşk-ı Memnu* romanı, kurgunun pürüzsüzlüğü ile sadece bir yasak aşk vakası veya okura ahlak dersi vermeyi amaçlayan bir eser değildir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in, Bihter'i kadının romana girişidir. Bihter, arzuları, ihtirasları ve sahip olma hırsı ile Tanzimat romanlarındaki edilgen kadın tipinin çok dışındadır. Bihter'den evvel ahlaksız olan kadınlar ya yabancı menşeyli ya da zaten ahlaksız olarak karikatüre edilmiş budalalardır. Ahlaksız bir kadın oluşları, sadece erkeklerle yaşadıkları serbestlikte ya da düşüncesizce intibak edilen alafrangalıkta aranır. Oysa Bihter'in amacı ahlaksız olmak ya da züppe gibi davranmak, alafranga hayatı taklit ederek yol almak değildir. Bihter, aynanın önünde kendini keşfeden, kadınlığının en ince çizgilerini fark etmiş canlı bir tiptir. Halit Ziya Uşaklıgil, Bihter ile kadınlığı keşfetmez belki ama onu bu kadar belirgin ve görünür kılarak romana yeni

bir bakış açısı getirir. *Aşk-ı Memnu* romanı, salt bir yasak aşkın altını çizmez, yazar burada kadın tipini sarıh bir şekilde romanda inşa eder.

“Halit Ziya Uşaklıgil, roman dalında ilk yürüyen, öncülerden biridir. Kendinden önceki Ahmet Mithat’tan ayrı bir anlayış içinde, batılı örnekleri Fransızcadan okuyarak izlemiş ve onların romanlarındaki ustalıklarından etkilenmiştir; başarılı da olmuştur. Roman kişileri, yalnız dış durumları, fizik yapıları ile görünüp kaybolan gölgeler olmaktan kurtulmuştur. Uşaklıgil, Paul Bourget’in psikolojik roman örneklerinden yararlanarak, kişilerinin ruhsal yapılarını da ortaya koymuştur. Bu Türk romanı bakımından elbette çok önemli bir aşamadır” (Uyguner, 1992, 45).

Bu nedenle Bihter, Cumhuriyet döneminde karşımıza çıkacak feminist, kimi zaman narsist bakış açısını kurgusal anlamda müjdelere. “Ölmeye yatacak” kadınların ya da hiçbir yere dönemeyecek dişil algıların başlangıcı Türk romanında Bihter’in doğumu ile başlar. Bihter’in Türk romanındaki kıymeti, onun emsal teşkil edecek kadınlık algısında, içten içe parlayan dişil duyguların sarsıntısında saklıdır. Berna Moran’a göre de romanın en önemli kişisi Bihter’dir. Bunun nedenlerini de şu sözlerle anlatır:

“Romanın en önemli kişisi Bihter, genellikle yanlış anlaşılmiş ve gereğinden fazla suçlanmış bir kadındır. Oysa yazar, Bihter’in nereden başlayıp nereye geldiğini, düşüşünün psikolojik nedenlerini iyi açıklamak için çaba gösterir. Bir roman kişisinin değişimini, belli bir zaman süresi içinde meydana gelen bir gelişme olarak sunmak da, Uşaklıgil’den önceki yazarlarda görülen bir yöntem değildir. Hele kadınların, zamanın rol oynadığı koşullar altında değiştiğine hiç tanık olmayız” (Moran, 2015a, 94-95).

Birbirlerini sevmemek, yaklaşmamak için arada duran ahlak perdesini göremeyen Behlül, o gece Bihter’i kendine bağlamayı başarır. Bihter kısa süren pişmanlığının ardından, gençliğinin ve güzelliğinin ona söylediği masalın hülyası ile sarhoş olur. Adnan’ı başka türlü sevdiğini kendine itiraf eden Bihter, bu yasak aşkı zihninde şu sözlerle temizler:

“Şüphesiz Adnan Bey’i severdi, onunla hatta bir parça refik gibiydiler, elbette aşklarını onun mahremiyet-i haclesinden başka yerlerde aramak kendisince bir vazife idi. Vicdanına karşı bunu itiraf ediyordu, lakin sonra bir mazaret silsilesi buluyor, bu hıyaneti vicdanı için bir azap olmak kabiliyetinden tecride çalışıyordu. Bu izdivaç dünyanın en çılgın şeyiydi. Elbette böyle bir kadın böyle bir kocaya sadık kalamazdı” (Uşaklıgil, 2001, 253).

Başlangıçta Behlül’ü sevmediğinin de farkında olan Bihter, ona aşık olarak bu günahı yüceltmek ister. Yaşadığı ahlaksızlığı, yalnız aşkın varlığı ile temizlemeyi düşünen Bihter, kendini Behlül’ün aşkına mecbur hisseder. Başlangıçta hissettiği sadece cinsî bir istekken, kocasını basit bir kadın gibi aldatma duygusundan kurtulmak için aşkın gücüne sığınır. Bunu yaparken de kendini Behlül’ü sevme

noktasında zorlar. Yukarıda da ifade edildiği gibi, Halit Ziya Bihter'i yalnız kocasını aldatan bir ahlaksız hükmünden çıkarır. Zira Bihter kocasını yalnız kadınlık duyguları ile aldatmak istemez, hatta bunu kendine yakıştırmaz. Yazar, bu ahlaksızlığı ve yasak olanı Bihter'in aşkına dönüştürür. Genç ve güzel bir kızın, yaşlı bir adamla evliliğinde yaşanan adî bir aldatma vakası hükmünden çıkardığı bu olayı, Bihter'in kalbinde temizlemek ister.

Behlül'ün Bihter'i tamamen elde ettikten sonra, ondan kaçıışı ile başlayan süreçte, ikisi arasındaki büyük felaketin de kapısı aralanır. Behlül, Bihter ile geçen macerası boyunca aylarca yalıda tıklmış olmasını bir müddet sonra kaldıramaz.

“Behlül, Bihter'e sahip olduktan sonra, odasında yalnız kaldığında, ilk defa hayatın boşluğunu fark eder. Odasının dekoruna hâkim olan çeşitli nesnelere, onun hayatından geçen çeşitli maceraların delilleridir. Yazar, bu odayı tasvir ederken, Behlül'ün duygu ve düşünceleriyle beraber, şahsiyet, mizaç, hayata bakış tarzını da canlandırır” (Kerman, 1998, 123).

Zeynep Kerman, *Halit Ziya'nın Romanlarında Karakter Yaratma Usulü Olarak Mekân Kullanımına Bir Bakış* yazısında yazarın mekân ve insan ruhu arasındaki ilişkisini ortaya koyar. Bihter'in Boğaziçi'nin en büyük yalısına hanım olma isteği, Behlül'ün odası ve yalı hayatı kurgunun merkezindedir. İsmail Çetışli'ye göre de kahramanların yalıda geçen hayatları onları hayattan soyutlamış tipler yapmaktadır:

“Halit Ziya Uşaklıgil, kahramanlarını toplumdaki büyük ölçüde soyutlamış; âdeti yalıda hapsedmiştir. Aynı çatı altında yaşamak, birbirleriyle iletişimde bulunmayı, aynı olay ve hayatı iştirak etmeyi mecburî hale getirir. Söz konusu mecburiyet, farklı karakter ve cinsiyetler arasında, değişik sebeplerden kaynaklanan çatışmaları kaçınılmaz kılar” (Çetışli, 2000, 94).

Hapse teşbih edilen konak hayatı, tek bir kadınla yaşama duygusu, alafranga hayat tarzı benimseyen Behlül için kaçış nedenidir. Bir gün eski yaşamına özlemle evden uzaklaşır. Bu uzaklaşmalarda yaşadığı aşk maceraları Bihter'i Behlül'den soğutmaz. Her şeye katlanan Bihter için son nokta Nihal ile Behlül'ün evlilik fikri olur. Behlül, önce amcasının eşiyle, ardından kızıyla bir aşk yaşamakta kendince bir sıkıntı görmez. Ona göre Nihal evlenilecek bir kızdır ve geçmişteki ahlak lekelerinin, amcasına karşı bir muhasebesi de yoktur. Romanın sonunda tüm gerçekler ortaya çıktığında Behlül'ün kaçıışı, görünüşte onun arkasına bakmayan bir adam oluşunu ortaya koyar. Oysa yukarıda da bahsettiğimiz gibi, Behlül'ün kurgunun inşasından çıkarılması, artık işinin bittiği ile ilintilidir. Zira kurgunun teknik yapısında Behlül'ün kişiler ile arasındaki açığı Bihter'in intiharı ile kapanır. Halit Ziya Uşaklıgil, Bihter'i kendi silahının kurşunu ile öldürerek, ilk kez kadınlık çıkmazına sapanan tipi ruhsal

buhranı neticesinde yokluğa sürükler. Bihter'in kendine doğrulttuğu silahta, kadının iradesi, kararlılığı da söz konusudur.

Sonuç olarak, Aşk-ı Memnu romanı sadece yasak bir aşkın hikâyesi değildir. Halit Ziya Uşaklıgil, Bihter ile kadın figürünü, resmedildiği çerçeveden çıkarır ve onu tabii hayatın bir parçası olarak okura sunar. Ona ahlaksızlığı bir istikamet olarak işaret ederken, romanın sonunda Bihter'in intiharı sadece bir pişmanlık göstergesi de sayılmaz. Aşk-ı Memnu romanı ödül ve ceza dengesinden çok, insan ruhunun terazisine sunulmuş bir yansıma biçiminde karşımıza çıkar. Bihter'in kendini öldürmesinde kadınsı bir cinnet, isterik bir elde edemeyiş hırsı söz konusudur. Behlül ise, yolun sonunda pişman olduğu için kaçan safderunlardan ya da her şeyini kaybetmiş budala züppelerden farklıdır. Onun koşarak kaçışında tuhaf bir çaresizliğin de altı çizilir. Behlül ahlaksız züppe tiplerin Türk romanındaki en aristokrat ve en mağrur olanıdır. Belki de yazar bu nedenle onun sonunu okura göstermez. Bu sinsi ve çaresiz kaçış, Behlül'ün ahlaksız züppe yapısına derinden bir vurgu da yapmaz. Halit Ziya Uşaklıgil, Behlül'ü uzaklaştırarak, Bihter'i öldürerek temelde en büyük cezayı Adnan Bey'e keser. Aşk-ı Memnu romanı, safderun alafrangadan ahlaksız züppe tipine yumuşak bir geçiş sayılır. Zira Behlül'ün züppeliğinde herhangi bir sonradan görmelik ya da sonsuz kötü/şeytani bir ihtiras olmadığı gibi, onun alafranga düşkünlüğünde komik bir yan da yoktur.

4.2.2. Geleneğin İpini Ruhunda Koparan, Bilinçli Kötü: Ceylan

Ahmet Mithat, *Jön Türk* romanına ismen siyasi bir gönderme ile başlasa da, romanın genel kurgusu siyasi çatışmalardan çok, bir aşk üçgeni içinde sıkışan hayatlardan izler taşır. Ahmet Mithat'ın 1910 yılında kitap haline getirilen ve yazarın son kitabı olan *Jön Türk* romanı sevgisine karşılık alamayan Ceylan'ın Nurullah'tan intikam alma kurgusu üzerine inşa edilmiştir. Alaaddin Karaca, *Ahmet Mithat Efendi'nin Jön Türk Adlı Romanı* makalesinde kitabın ağırlıklı kurgusu hakkında şöyle der:

“Jön Türk, siyasî bir hareketin romanı mı yoksa aşk hikâyesi midir? Bu soruya verilecek en uygun cevap, romanın temelde bir aşk hikâyesi olduğu şeklindedir. Ancak romancı, aşk hikâyesinin arasına II. Abdülhamit dönemindeki çeşitli siyasî ve sosyal sorunları katmıştır. Böylece Jön Türk'te, aşk ögesinin yanında zayıf kalan bir siyasî boyuttan söz edilebilir. Bunun dışında esere, siyasî roman demek güçtür. Belki Ahmet Mithat, bir siyasî

hareketin romanını yazmak istemiştir; ancak eser, bütünüyle bu hareketin romanı olabilecek niteliklere ulaşamamıştır. Çünkü romanın merkez-figürü olan Nurullah, sürgüne gönderilinceye değin, bırakın Jön Türkleri, diğer siyasi konulara bile ilgi göstermez” (Karaca, 1991, 123).

Ahmet Mithat'ın romanlarının genel özelliği olan *ata sesi* veya aydın yazarın sesi diyebileceğimiz ses *Jön Türk* romanında da vardır. Ahmet Mithat'ın kötüyü cezalandırma, ona ders verme anlayışı romanın önemli noktalarındandır. Hatta iyinin ne kadar iyi, kötünün ise ne kadar melun olduğunu okura ispat için girilen çabalar kurguyu ağırlaştırırsa da bir dönem romanı olan *Jön Türk*, toplumsal gerçekliliği anlatması, yansıtması bakımından önem taşır. Hülya Argunşah'a göre,

“Mithat Efendi bu yolda olağanüstü bir çaba göstermiştir. Toplumun her tabakasında kadın eğitimi teşvik etmeyi, kadınları da erkekler kadar eğitimin gerekliliğine ikna etmeyi, bu eğitimin nasıl olması gerektiğiyle ilgili önerilerde bulunmayı, eğitilmiş kadınları yazmaya ve hemcinslerine örnek olmaya yöneltmeyi, yazan kadınların elinden tutarak onları matbuat dünyasıyla tanıştırmayı hayatı boyunca -hem de zevkle- sürdürür. Gazete yazıları, edebî faaliyeti, pedagojik çalışmaları ve kadın yazarlara yönelik teşviki onun bu çok yönlü çabasının somut göstergeleridirler” (Argunşah, 2013, 5).

Jön Türk romanında da Ahmet Mithat Efendi'nin bu çabası hemen göze çarpar. Alafranga hayatın özellikle kadınlar üzerindeki tesirleri ve olumsuzluğu gösterme çabası romanın ana düğümünü oluşturur. Yazarın Ceylan üzerinden *böyle olmayınız* mesajı, değişim içinde olan Türk toplumundaki yazar kaygısının da açık bir göstergesi sayılır. Romanda iyi bir aile kızı olan ve ortalama bir dünya görüşü ile evlenilecek kadın olarak sunulan Ahdiye'nin Nurullah ile evlenecekleri gün, Nurullah'ın gelmeyişi ile yıkılmışlığı anlatılır. Bunun asıl sebebi ise romanın *Başka Roman* başlığı altından anlatılan yazar, Ceylan'ın kim olduğunun nasıl bir kız olduğunun altını çizmek için bilgiler verir.

Jön Türk romanında, Ahlaksız züppe olarak kurgulanan bu defa bir kadındır. Ahmet Mithat, Avrupalılaştırmanın Müslüman bir Türk kızına, zihinsel ve ruhsal bakımdan etkilerini anlatır. Yazarın *Bu Başka Roman* başlığı ile romanın ilk bölümünden itibaren bambaşka bir girizgâhla *Başka Bir Romana* başlar. Daha ilk cümlesinden Ceylan'ın nasıl serbest bir kız olduğunu anlatmak için kurgulanan bu ilk bölümde, diğer romanlarında olduğu gibi karakteri tüm yönleriyle okura tanıtmaya başlar. Ceylan ile Nurullah'ın bu bölümün başındaki konuşmaları aslında romanın hareket yönünü de gösterir. Ceylan'a göre miymıntı, çekingen olan Nurullah, zihninde olması gereken kadın tipini tek cümleyle şöyle özetler. *“Kız kızlığını bilmeli, erkek erkekliğini”* (Ahmet Mithat, 2010, 50). Okumuş, hukuk fakültesi mezunu,

Fransızca'yı çok iyi bilen Nurullah aslında sadece bir kadın aramakta olduğunu farkındadır. *“İnsan, hatta bir kız bile birçok şeyleri öğrenmeli fakat içinde yaşadığı mevkiin mektezasına tevfiği muameleden ayrılmamalıdır”* (Ahmet Mithat, 2010, 50).

Nurullah, zamanın değişen yüzünün farkında olarak, bir kadınında eğitilmiş olması gerektiğini düşünür, hatta ona göre kadın kültürlü olmalıdır, ama tüm hadlerin yaşanan mevkiin sınırlarını aşmaması gerektiğinin farkında olması da gerekir. Buna göre kadın, her şeyi öğrenmelidir, bunda sakınca yoktur, ama yetiştiği kültürün bütününden kopmadan yaşmalıdır. İşte Ceylan tam da bu noktada Nurullah ile farklı düşünür. Ceylan cesareti, roman boyunca sınırlarını bilmeyen ihtirası ile Nurullah'a şöyle der.

“(...) okuduğum Avrupa asarından o netayici intaç etmiş olan mukkaddemata doğru zihnimi sevk eylemiş bulunduğumdan sizi kafama denk buldum. Apaşikâne söylüyorum. Sevdim! Ne o? Bir kızın bu cüretini beğenmiyorsunuz ha?” (Ahmet Mithat, 2010, 51).

Nurullah'ın ise buna şöyle itiraz eder: *“Sevdim demenize ses çıkarmıyorum, ama bir şartla! Bu hududun haricine çıkmamak şartıyla.”* (Ahmet Mithat, 2010, 51). Hududun haricine çıkmayı reddeden Nurullah, sevmenin, *sevdim* demenin değiştiğinin farkındadır. Eli kalem tutan kızların sevdikleri erkeklerle mektuplaşmalarına, onların fotoğraflarını göndermelerine de sıcak bakmaz. Bazı şeyler eskimiş olsa da Nurullah gelenekten gelen sevdaların daha saygın olduğunu düşünür. Ceylan ise geleneksel olan her şeyin karşısındadır. Sevdasından konuşamayan, yataklara düşen, verem olan kızların müşküllerini anlattıktan sonra, *“Hicran ve hasretten yanıp yakılmak miskinliği şu zaman için tahayyül edilebilecek şeylerden midir?”* (Ahmet Mithat, 2010, 51) diye sorar ve devrin değiştiğini Nurullah'a anlatır.

Ahmet Mithat, Ceylan'ın erkekleşmiş cesaretini ön plana çıkarır. Ceylan, iki erkeğin teklifsiz konuşmalarının bir erkek ve bir kadın arasında da olabileceğini düşünür. Nurullah ise hem fikren hem de ruhen bu serbestliğe karşıdır. Ahmet Mithat burada da Nurullah'ın dilinden milli hudutlara dikkati çekerek şöyle der. *“Her milletin kavanin-i diniye ve dünyeviyesinden mütehasıl bir usul-ı medeniyeti vardır. Sizin ve emsalinizin nazariyeleri o usul-ı medeniyeye ile tevfiği kabul etmezse size uyararak o usul ve kavanini ayaklar altına mı alalım?”* (Ahmet Mithat, 2010, 52-53). Usul ve kavaninin ayaklar altına alınması Ceylan için önemli değildir. Buradan sonra Ceylan'ın konuşmaları, yüzünü tümüyle Batı'ya dönmüş, züppe bir tonda kendini gösterir.

“Hangi medeniyetin kanunları? Menşei Hindistan’a kadar varan yedi sekiz bin senelik medeniyet-i Brahmaniye kanunları mı? Gözlerinizi yalnız Şark’a dikip oradan ayıramayacağınıza biraz da Garb’a çevirseniz a. Avrupa ve Amerika’nın yeni medeniyeti medeniyet değil midir?” (Ahmet Mithat, 2010, 53).

Nurullah ise Ceylan’ın söylediklerini, Alafranga düşkünlüğünü ifrata yakın bulur, çünkü Nurullah’a göre Amerika ve Avrupa’daki insanlar bile bu yeni medeniyete tam anlamıyla adapte olmamıştır. Üstelik onların yaşama şekilleri, dünya algıları bizdekinden tümüyle farklıdır. Nurullah bu hevesleri çocukça görüp, basitleştirse de asıl dram bu varolan tehlikenin görülememesinden kaynaklanır. Zira romanın temel hareket noktası olarak, serbest tavırları, ifrata dayanan alafrangalığı ile erkekleşen kadınların, görüntüde ise Ceylan’ın okura sunulmasıdır. Ahmet Mithat züppeleşen kızları ise şu sözlerle anlatır: *“Bu kesim kızlar, kadınlar hatta erkekler nezdinde en büyük kanun ‘şıklık’ değil mi ya? Şık olan her şey mahbul, şık olmayan her şey merdut olacak ki modern yani terakkiyat-ı zamaniyeye uygun ‘yeni adam’ olabilsin.”* (Ahmet Mithat, 2010, 54) Yazarın *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanı ile başlayan, ardından Rezaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası*, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Şık, Şıpsırdı* gibi romanlarda safderun alafranga tiplerin karakteristiği olan şıklık, züppeleşen erkek ve kadınların da tipolojisinde önemli bir yere sahiptir. Yeni adam olmanın altın kuralı sayılan şıklık prensiplerinin, züppeleşen tiplerin de ayrılmaz bir parçası olduğunun altını çizen yazar, Ceylan üzerinden ahlaksız züppeye dönüşen kadınların özelliklerini ortaya koyar.

Ahmet Mithat, roman boyunca Ceylan’ın yapacağı kötülükleri okurun nazarında beklenebilir kötülükler hâline getirir. Onun daha adından itibaren kendini ve kendine ait değerleri reddeden bir kız oluşu ön plana çıkarılır. Asıl adı Ayşe iken, Fransızca *biche* kelimesinin Türkçesi *Ceylan* tercih etmesiyle, Ceylan’ın hayata bakış açısını yansıtmış olur. Ahmet Mithat’ın burada romana açtığı parantez ifratın da tefritin de kadınların geleceği adına iyi olmayacağını anlatmak içindir. *“Kızları esen yellerden esirgemek gayretiyle kafesler derununda kanarya kuşu gibi yetiştirmek de tehlikelidir bir hürriyet-i tabiiye ile başıboş gezen sakalar, isketeler, ispinozlar gibi bırakmak da”* (Ahmet Mithat, 2010, 55). Ahmet Mithat’ın burada altını çizdiği iki önemli nokta vardır. Kızlar sembolik olarak şöyle anlatılmıştır:

Çizelge 5. Kanarya ve Atmaca Sembölü

Kanarya	<ul style="list-style-type: none">❖ Köklerine bağlı kızlar (Aileleri tarafından kuşatılmış kızlar)❖ Ahdiye
Atmaca	<ul style="list-style-type: none">❖ Kendini zihnen ve ruhen başkalaştırmış kızlar. (Aileleri tarafından serbest bırakılanlar)❖ Ceylan

Ahmet Mithat'ın *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında olduğu gibi, *Jön Türk* romanında da iki karşı tip kurgulanmıştır. Ancak Felatun Bey ile Rakım Efendi birbirleri ile çatışmayan, sadece hayata bakış açısı ile yollarını ayıran tiplerdir. Her ikisinin de birbirine zararı yoktur. Hatta Rakım Efendi, bir ata sıfatı ile Felatun Bey'e yol göstermek için de çabalar. Buna rağmen, yazar Felatun Bey'i seçtiği hayat nedeni ile cezalandırır. Felatun Bey'in roman boyunca en büyük zararı kendinedir. *Jön Türk* romanında ise karşı tip kurgusu Ahdiye ve Canan üzerinden yapılır. Yazar Ahdiye'yi geleneğin safına koyar; Canan ise geldiği yolu şaşırarlardandır. Onun başkalaşmış ruh hali, roman boyunca kötülük saçar. Tam da bu noktada safderun alafrangalardan ayrılan Ceylan yaşama biçimi ile ahlaksızlaşan züppe bir tiptir. Ahmet Mithat Ceylan'ı kendine verdiği zarar nedeni ile eleştirmez. Hatta roman boyunca onun ahlaksız züppe yanını kabullenmiştir. Ona verilen ceza ve asıl eleştiri başkalarının hayatına verdiği acılardan kaynaklanır. Ahlaksız züppenin bedel ödemesi, safderun alafrangalarda olduğu gibi basit bir hesaplama, geldiği yoldan sessizce uzaklaşma, parasını kaybetme gibi de değildir. Çalışmamızın diğer bölümlerinde de ele alacağımız romanlarda olduğu gibi, ahlaksız züppeler ölüm, intihar gibi sonlarla bedel öder. Yazarların, bu tipleri feci şekilde yok etme arzusu, yanarak ölme gibi motifler *Jön Türk* romanında da karşımıza çıkar.

Yazar, masum bir kuşken, kendilerine verilen serbestliğe inanıp, kendini aslından farklı görüp, *ben atmacayım* diyen ve kızken erkekte olacak cesarete özenenleri eleştirir. Yazara göre, Ceylan ya da Ceylan gibi kadınlar *şık hanımlar* mertebesindedir, ama kendilerine dair pek az şeyleri kalmıştır. Ahmet Mithat burada Ceylan gibilerin kim olduğunu da şu sözlerle anlatır: "*Bunların ser-amedleri Ceylan gibi Avrupa'nın mesail-i nisvaniyeye müstefid olan birçok erkekler dahi o kariat-ı serbesti-perestana yardım ederler. Nev-i nisvana karşı bu tavrı-ı ahraranede bulunmayı da bir şıklık sayarlar*" (Ahmet Mithat, 2010, 57).

Ahmet Mithat, bir büyük hakikat olarak karşısında duran bu manzarayı örtmenin doğru olmadığını düşünür. Bunu âleme göstermenin, insanların tedbirine neden olacağına inanır. Böylece romanı neden yazdığını da şu satırlarda anlatır: "*Evet, hakikat böyle diyor. Bir murdarlığı örtmek ile onun levsinden tevakki edilmiş olmaz. Onu açmalı, âleme göstermeli, âlem onu görmeli. Sihhat-i ahlâkiye için ne kadar muzır olduğunu anlamalı da ona göre ondan tevakki ve mücanebet etmeli*" (Ahmet Mithat, 2010, 57). Toplumsal anlamda yaşanan yozlaşmanın hakikati karşısında, seyirci kalmayı reddeden Ahmet Mithat, bunu içsel anlamda murdarlık olarak görür. Bu durumu da okura sunma noktasında önemli görür. Zira *ibretlik*

sahnelerden halkın çıkaracağı dersler algısıyla kaleme alınan romanlarda, ahlaksız züppenin ödediği bedel *böyle yaşarsanız, sonunuz bu olur* kanaatini uyandırmak içindir.

Ceylan'ın anlatıldığı bölümlerin ardından romanın asıl düğüm yeri gelir. Romanın başından beri bir genç kız terbiyesinden uzak olan Ceylan, serbestliğinden aldığı cesaretle, anne ve babasının evde olmadığı bir günde Nurullah'ı yemeğe davet eder. Nurullah buna itiraz etse de daha sonra bunun masum bir akşam yemeği olduğuna inanır. Aslında Nurullah'a göre evlenmeden önce biz kızla erkeğin evde serbestçe görüşmesi doğru değildir. Nurullah bu noktada tıpkı Rakım Efendi gibi tutucudur. Ahmet Mithat, Ceylan'ı öyle kelimelerle çizmiştir ki Ceylan'dan iyi bir şey yapmasını okura umdurmaz. Onun sakin oturduğu zamanlarda bile araya girerek, Ceylan'ın içindeki şeytana işaret eder. Onun, evlilik sonrası ilişki için de düşünceleri farklı değildir. Ona göre sevmek, sevdim diyebilmek birisiyle serbestçe görüşmek, ayrılıp evlenmek çok normaldir.

Ahmet Mithat, diğer romanlarında olduğu gibi alafranga hayata düşkünlüğün noktalarını burada da anlatır. Ceylan'ın babasından gelen tavırlarının kız üzerindeki etkisi sorgulanır. Buna göre Ceylan'ın babası Kazım Bey şu sözlerle ifade edilir: *"Babası Kazım Bey bir büyük ailenin kethüdasıdır.*

(...) Hüsn-i hattı pek mükemmeldir. Fakat ondan başka bir hüneri yok. İfade-i merama ancak muktedir. Kazım Bey'in en büyük malumatı taayyüş hususundadır. İyi yaşamayı pek âlâ bilir. Her şeyin iyisini anlar. Çünkü mensup olduğu daireye her şeyin iyisi alınır gayet alafranga meşrep bir adamdır." (Ahmet Mithat, 2010, 66).

Yazar burada da tıpkı *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında olduğu gibi, alafrangalığın menşeyini babadan gelen tavra bağlar. Babanın içi boş alafranga hayat düşkünlüğü, babadan oğula ve kıza sirayet eder. Yazar burada babaya ata sıfatı ile yapması gerekenleri de hatırlatır. Çözülmeyi babada yaşayan neslin, alafranga hayat karşısındaki tutumu *Jön Türk* romanında da ibretlik biçimde anlatılır.

Ahmet Mithat, kızın aldığı eğitimi de sorgular. Kazım Bey'e göre alafranga olmak için Fransızca şarttır. Kibar kızların öğrendiği bu dili kızı da öğrenmelidir. Bunun için de kızına Türkçe okumaya başlamadan evvel Fransızca öğretir. Türkçe'nin kaba ve yetersiz bulunuşu, Fransızca'nın her yönü ile üstün dil olarak görülmesi burada da karşımıza çıkar.

Ahmet Mithat Efendi, 1880 yılında *Şark Mecmuası'nda* yayımlanan *Romancı ve Hayat* adlı makalesinde romanın veya hikâyenin ahlak kurallarını yansıtırma biçimi hakkında şöyle der:

“Roman ve hikâyeler ahlak-ı umumiye için muzır mıdır, değil mi? Buna bir hüküm vermek için evvel-emirde roman ve hikâyeler ahlak-ı umûmiyenin aynı mıdır, gayrı mıdır, bunu tayin etmek lâzım gelmez mi? Romanlar ahlak-ı umûmiyenin gayrı iseler ona roman dememek iktiza eder. Zira roman denilen şey bir cemiyet-i beşeriye içinde görülen ahvâlden birisini veyahut bazılarını kâğıt üzerinde koymaktan ibarettir” (Kolcu, 2015, 303).

Ahmet Mithat, *neden bu hale geldik?* sorusunun yazarıdır. Yazar, bir yandan ahlak düşkünlüğünün kaynaklarına ışık tutarken, diğer yandan da alafranga düşkünlüğünün sonuçlarına okuru hazırlar.

Ceylan'ın akşam yemeğine Nurullah'ı davet ettiği gece, Nurullah'ı serbestçe öpmesi ve bu durum karşısında utanan Nurullah'ın yaşadığı mahcubiyet hali romanın iç sesini ortaya çıkarır. Serbest bir kadın ve utanan bir erkek algısı ile yozlaşmanın boyutları ön plana çıkarılır. Buna göre Avrupalılaşmak sözde Ceylan'ı ama öz olarak Türk kadını başkalaştırmaktadır. Geleneğin reddi ile başlayan ve Batı'yı her yönü ile kabullenen zihinler, bir müddet sonra karakterleri de deforme eder. Safderun alafranga tiplerde işlevsiz hale gelmeye başlayan vicdan, ahlaksız züppe tiplerde sıfırlanır. Böylece, safiyane temayüller, ahlaksız züppeliği doğurduka, tipoloji de evrimlenir ve tipler kötülüğe doğru yaklaşır.

Ceylan'ın evindeki hizmetçinin, Nurullah'ın ardından kurduğu şu cümleler ahlaksız züppe tiplerde kadının çerçevesini çizer.

“Ne iyi çocuk! Ne uslu akıllı delikanlı! Bizim küçük hanım pek talihli bir kız. Ama zannımda hata etmezsem bu delikanlı o kadar talihli bir adam değil. Zira çocuk ağırbaşlı bir filozof. Bizim küçük hanım ise pek hafif, pek hoppa, pek çılgın bir zirzop.” (Ahmet Mithat, 2010, 113).

Ceylan, kendi ruhundaki düşkünlüğün de farkındadır. Nurullah'ı sarhoş edip, odasına gittiği gecenin ardından ona yazdığı mektuptaki şu satırlar önemlidir.

“Ettiğim cüretin derece-i mecnunanesini takdirden âciz değilim. Benim ettiğim işi bir familya kızı değil o esafil-i inasın en bedbaht bir karısı bile gözüne kestiremez. Fakat bu işte mesuliyet doğrudan doğruya bana, yalnız bana raci olmak revay-ı hak mıdır?” (Ahmet Mithat, 2010, 114).

Bu satırları kaleme döken Ceylan'ı okurun gözünde daha alt bir seviyeye çekmek isteyen Ahmet Mithat, romanda konuşmaya devam eder. Onun yaptığı işten asla pişman olacak biri olmadığını altını şu sözlerle çizer: *“Ceylan ise aynı ayına her zamanki Ceylan! Yaptığı işten dolayı vicdanen asla müteessir değil ki dai-iştibah*

bir hali ve tavrı görülebilsin” (Ahmet Mithat, 2010, 118). Ceylan’ın annesine göre Sezayidil Hanım’a göre de kızını bu hale getiren frenk kitaplarıdır. Kızının hamile olduğu öğrendikten sonra, kızına öfkesi büyüyen Sezayidil Hanım, kızının düştüğü bu durumun kaynağını şu sözlerle anlatır: *“Bir delikanlıyı uyutup... Şeytanetini hangi kız düşünmüş? Bunu olsa olsa frenk kitaplarından akıl alan matmazeller düşünebilirler”* (Ahmet Mithat, 2010, 136). Ahmet Mithat, bu noktada araya girerek, genç kızların bu anlamdaki düşkünlüğünün cemiyet üzerindeki etkilerini anlatır. Ona göre, kadın erkek ilişkisinin serbestleşmesi ve bu ilişkilerden doğacak çocukların sonları da yazar için ibret verici bir sahnedir.

“Ahmet Mithat’a göre her iki medeniyetin maddi ve manevi yönleri vardır. Doğu medeniyeti ferdi ve içtimai ahlak üzerine çok eğilmiş, buna mukabil maddi terakkiyi –o da son asırda- ihmâl etmiştir. Batı ise maddede inanılmaz derecede tekamül göstermiş, fakat ahlaken gittikçe çökmüştür. Şu halde müstakbel medeniyet, batının maddi, doğunun manevi terakkisine dayanacaktır” (Okay, 2008, 29).

Ahmet Mithat Efendi, doğunun manevi yapısının ve ahlak anlayışının temelinde yükselen bir terakki hayal eder. İlerlemeyi bir bütün halinde gören, her iki medeniyetin de üstün ve zayıf yanlarına dikkati çeken yazar, her şeye rağmen manevi değerlerin kıymetini ön planda tutar. Bu nedenle de romanları, ödül ve ceza dengesinde, bıçak sırtı bir ayrışmanın içinden yükselir. Jön Türk romanında da Tanzimat romanlarındaki safderun alafranga tipinin de üzerine çıkarak, ahlsız züppeliğin genç kızlar üzerindeki etkileri anlatılır. Ahmet Mithat, Ceylan’a kötü olma, kötü işler yapma cesareti vermiştir. Ceylan, yaptığının farkında, kötülüğün mislinden çekinmeyecek kadar cesur bir kızıdır. Buna rağmen, romanın sonunda kötü olduğu için cezalandırılır. Nurullah’ın kendisini değil, Ahdiye’yi tercih etmesi, onu her türlü fenalığı göze alabilecek intikam duygularına sevk eder. Nurullah’ın evine gizlice yerleştirdiği yasaklı yayınları, Nurullah’ın sürgüne gitmesine neden olur. Yaptığı tüm kötülöklere rağmen, romanın sonunda Ahdiye ile Nurullah’ın kavuşmalarına engel olamaz ve neticede Ceylan *yanarak ölüm* kurgusu ile Ahmet Mithat tarafından cezalandırılır.

4.2.3. İstanbul’un Bin Bir Yüzünde İki Gölge: İsmet ve Kani

Refik Halit Karay’ın 1918 yılında *İstanbul’un İç Yüzü* adıyla yayımlanan, Cumhuriyet’in ilanından sonra *İstanbul’un Bir Yüzü* olarak basılan romanı, yazarın

sürgüne gitmeden evvel yazdığı ilk romanıdır. Cevdet Kudret'e göre *İstanbul'un Bir Yüzü* romanı "Meşrutiyet devrinde iş başına geçen ve yazarın siyasal rakipleri olan *İttihat ve Terakki Fırkası* adamlarını ve *Birinci Dünya Savaşı* sırasında bunların zengin ettikleri türedi savaş zenginlerini yeren bir çeşit siyasal yergi romanıdır." (Kudret, 1981, 194). Romanında Meşrutiyet'in ilanından sonra İstanbul'un değişen yüzünden kesitler sunan yazarın, İttihatçılar tarafından mimlenmesini Ömer Lekesiz şöyle açıklar: "Gazeteci Ahmet Samim'in 9 Haziran 1910'da *İttihatçılarca katledilmesi üzerine İştirak* adlı gazetesinin 13 Haziran 1910 tarihli nüshasının buna ilişkin yazılara ayrılmasını sağladı ve bu yüzden *İttihat ve Terakkicilerce* mimlendi." (Lekesiz, 1997, 261). Refik Halit Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü* romanı ile *İttihat ve Terakkicilerin* türedi zenginlerini, ahlaksız züppe tipleri eleştirir.

İsmet, roman boyunca pervasız, rahat ve yozlaşmış bir tiptir. Kani'nin evli olması onun hislerinin önünde bir engel teşkil etmez. Refik Halit Karay romanın başında İsmet'i kendi ağzından tanıtır: "Daha o zamandan zenginliğe doğru kendimde bir yakınlaşma ihtiyacı duyar, elmaslı, kürklü kadınlara sokulmak isterdim; böyleleri ile yan yana oldukça dilim açılır, keyfim gelir, söyler, güler neşelenirdim" (Karay, 2009, 11). Küçük yaşta zenginliğe karşı hayal kuran İsmet, bu yolda yaşayacağı hayat için her türlü ahlaksız ve düşkün hali normal sayar. Ona göre iyi yaşamak için her şeyin yapılması uygundur. İsmet, İstanbul'un iki temel sorununa işaret eder. Bunlardan ilki Meşrutiyet öncesi paşaların konak hayatıdır; ikincisi ise harpten sonra zengin olan İstanbul'un değişen yüzüdür. Bu iki dünyayı tecrübeleri ve hatıraları ile mütemadiyen kıyaslar. Bu kıyaslamada Kani harp zengini sonradan görme tipleri sembolize ederken, Fikri Paşa ve konağı meşrutiyet öncesi hayatı sembolize eder. Meşrutiyet ile yıkılan konakların enkazından yükselen yalılar, bir şekilde zengin olan züppe tiplerin mekânı olarak karşımıza çıkar.

Bir zamanlar Fikri Paşa'nın konağına acınarak alınan Şayan, paranın gücü ile bir peri kızına dönüşmüştür. Kani ile evlilikleri başlangıçta yoksulluk içinde geçerken, Kani'nin tesadüfler zinciri ile kavuştuğu para, onlara bambaşka bir hayatın kapısını açmıştır. "Bu gün başına yirmi doktor toplayan şu kız, üç sene evvel, anasının kucağında Fatih'te eczane kapısı beklerdi" (Karay, 2009, 35) diyen İsmet, bu türedi zenginliğin kaynağını da merak eder. Kani, nasıl zengin olduğunu şu sözlerle anlatır: "Eh sıra bana da düştü, ben de beş on para tuttum, senden saklayacak değilim ya; sırf talih işi, Allah öyle takdir etmiş, armut piş ağzıma düş. Servet bana böyle geldi" (Karay, 2009, 36-37). Kani, sırf talihinin yardımıyla Kafkas cephesine gidip ölmek yerine, birden yağ işinde zenginliğe kavuşur. Parası bir iken

bin olur. İsmet, bu türedi zenginlerin yozlaşmış halini paranın gücü ile değişen hayatları da zihninde tahlil eder. Ona göre talih ve dünya yaşamı kudretli bir hokkabazdır. O zayıf ve düşkün Kani'den gözünün önünde türeyen adama kendisi bile hayretle bakar.

İsmet'e göre eski devirler kısa bir zaman içinde tarih olmuştur. O devirlerde her şeyin daha iyi olduğunu şu sözlerle anlatır:

“Az sene içinde İstanbul ne kadar başkalaşmış, yaşayışımızda koca bir inkılap olmuştu... O, büsbütün garip, fakat -doğrusu- hoş bir âlemde... Türedilik içinde bir kibarlık vardı; böyle hercümerc olmuş bir nesil değildik, sınıf sınıf ayrılmış, hudutlarımızda tecavüzsüz yaşıyorduk” (Karay, 2009, 42).

Refik Halit Karay, o dönemde de türedi zenginlerin varlığına işaret etse de asıl sosyal deformasyonu Meşrutiyet'in ilanından sonra olduğunu anlatır. Her şeye rağmen eski konak paşalarının ve konak hayatının değerler toplamı üzerine inşa edilen hayatlarını, harp sonrası zenginlerde bulamaz. Evvelkilerin kültürel ve sosyal tabanındaki zenginlikleri, maddi zenginlikleri ile kısmen de olsa paralel iken harp sonrası zenginlerin üzerinde yükseldikleri sosyal taban dengesizdir. Fakirlik içinde ölmek üzereyken yalılarda yaşamaya başlayan, daha birkaç yıl evvel kenar mahallelerde yardıma muhtaç tiplerin para ile gelen kudretlerini eleştiren Refik Halit Karay, iki mekân arasındaki yaşayış farkını gözler önüne serer. Buna göre Fikri Paşa: *“(...) renksiz, korkusuz, hassasız bir eski devir veziriydi. Belki memlekete faydası hiç olmamıştı, fakat muhakkak ki en ufak bir zararı bile dokunmamıştı.”* (Karay, 2009, 49) Faydası olmayan ama zarar da vermeyen Paşalar, Kani gibi sonradan görme ahlaksız züppeler ile kıyaslanır. Kani, yaşadığı dejenere hayat ile sosyal düzene zarar vermektedir. Romanda bu kıyaslama temel olarak üç boyutta şöyle işlenir:

Çizelge 6.Yeni Devir Simaları ve Eski Devir Simaları: Fikri Paşa ve Kani

Fikri Paşa	Kani
Birinci Boyut: Okumuş, altmış yılını memuriyette geçirmiş, Rumeli'den Anadolu'ya her türlü devlet işinde çalışmış biridir.	Yetersiz bir eğitim almıştır. Fikri Paşa'nın konağında ayak işleri yapmıştır. Harp sonrası türedi zenginlerdendir.
İkinci Boyut: Konak'ta yaşar. Türk gelenek ve göreneklerine bağlı ailesine düşkün namuslu bir adamdır.	Yalıda yaşar. Gelenek ve göreneklerin tamamen karşısındadır. Ailesine (eşine) düşkün değildir. Başka kadınlarla ilişkisi vardır. Parayı halkı sömürerek kazanır.
Üçüncü Boyut: Topluma hiçbir zararı olmamıştır.	Birilerinin fakirliği ile zengindir. Parayı kendi menfaati için kullanır.

Refik Halit Karay, bu üç boyutu, *Yeni Devir Simaları ve Eski Devir Simaları* olarak iki başlık altında anlatır. Yeni devir simaları Kani gibi zengin olan türedi, ahlaksız züppe nesli, eski devir simaları Fikri Paşa gibi eski konak sahiplerini özetler. Burada anlatılan tipler İstanbul'un o dönemlerde yaşadığı çeşitli hayatlardan kesitler sunar. İsmet'in ağzından anlatılan bu kişiler arasında herhangi bir bağlantı yoktur. Sadece kişiler üzerinden dönemin sosyal yapısındaki değişim gösterilir.

İstanbul'un Bir Yüzü romanı altı bölümden oluşur. Her bölüm başlığı, bir sonraki bölüme eleştirel bir bakış açısı geliştirir. Romana bir bütün olarak bakıldığında eski ve yeninin çeşitli mekân ve kişiler üzerinden yapılan kıyaslaması söz konusudur:

1. Bir Harp Zengini
2. Eski Devirdekiler
3. Yeni Devir Simaları
4. Eski Devir Simaları
5. Harp Devrinin Hanımları
6. Eski ve Yeni İstanbul

Buna göre, bir harp zengini olarak anlatılan Kani'nin fakir bir ailenin çocuğu iken nasıl zengin olduğunu görürüz. Burada daima Kani'nin sonradan görme ve züppe bir tip oluşunun altı çizilirken, böylesi türedi zenginlik eski devirdekiler ile kıyaslanır. Eski devrin hayatı Fikri Paşa'nın konağı ile sembolize edilir ve burada yaşayan halkın durumuna eleştirel bir gözle bakılır. Sonra kişiler üzerinden kıyaslamaya devam eden yazar eski ve yeni devir simalarını birbirinden kopuk, sadece malumat şeklinde anlatır. Burada söz konusu edilen hiçbir tipin, birbiri ile ilgileri yoktur. Yazar sadece bir örnek olarak okura sunduğu tiplerle konuyu kişiler üzerinden detaylandırır. Fethi Naci'ye göre;

"Refik Halid, "eski devir"i, "yeni devir"i, "harp zenginleri"ni, "eski ve yeni İstanbul"u anlatmak, toplumsal değişimi göstermek istiyor; yazmak istediklerini klasik roman biçimiyle yazamayacağını görünce, 1918'e kadar Türk romanında görülmemiş (Batı romanından aklıma ilk gelen Gogol'un 1842'de yayımlanan romanı: Ölü Canlar.) bir biçim yaratıyor: İstanbul'un değişik çevrelerinden değişik kişileri anlatıyor, bunların yaşam toplamından İstanbul'un bir yüzü ortaya çıkıyor." (Naci, 1999, 3)

Şerif Aktaş da, *Refik Halit Karay* adlı kitabında, kitabın kurgusal yanı ile ilgili benzer bir açıklama yapar:

"Yazarımız bu romanda, o zaman kadarki Türk edebiyatında alışılmış ve benimsenmiş olan roman tekniğini bir yana bırakarak yepyeni bir denemeye girişmiştir. Eserde herhangi bir ana vaka yoktur, birbiriyle ilgisiz gibi görünen birçok olay ve kişi ayrı ayrı bölümler halinde verilmiş, böylece İstanbul'un

siyasi ve sosyal havası eski ile mukayese imkanı hazırlanarak anlatılmıştır” (Aktaş, 2004, 135).

Romanın son bölümü yine eski ve yeninin kıyaslanması ile sembolik olarak biter. Burada, her şeye rağmen çözülen İstanbul’un dejenere tipleri anlatılır. İsmet, netice olarak yaşadığı İstanbul’dan memnun değildir ve eski devri daha şahsiyetli, ehemmiyetli bulur.

İsmet, yeni devrin türedi zenginlerini anlattıktan sonra şöyle der: *“Biraz sonra o yoksul adamların her biri köşklere,yalılara kurulmuşlar, haşmet, debdebe hevesine koyulmuşlardı; fakat paralarını memlekette değil, dışarıda, Frenk illerinde yiyorlar, burada zahiren gayet muktesit bir hayat sürer görünüyorlardı”* (Karay, 2009, 110). Kâni, bu harp devri simalarının en parlağı olarak kaşımızdadır. Bayağı, kaba ve züppe oluşu İsmet’i bile iğrendirir. Ona göre eski düzenin dağılması insanları memleketlerine, kendilerine yabancı etmiştir. İsmet romanın sonunda süslü ve alafranga apartman odasından dışarıyı seyrederken renk renk parlayan ışıkların altında, istikbâline rağmen mutsuzdur. Ona göre İstanbul bu yüzü, renksiz ve sefildir.

Eskiye düşünürken hüzne kapılan İsmet, durgun ve karanlık sokaklardan geçen sokak satıcılarını bile özler. *“Tahassürle onları anıyorum ve eriyorum, yüreğim sızlıyor matem içinde gibiyim, çok yaşlanmışım da gençliğimi hatırlıyor gibi lezzetle için için dalıyorum.”* (Karay, 2009, 196) İsmet, romanın sonunda, Kani’nin yaşadığı hayata rağmen, onu para içinde de beğenmez. Kendi züppeliğinden ve Kani’nin yaşamından da artık memnun değildir. Geçmişe gitmek ve İstanbul’un güzelliğı adına hiç kirlenmemiş olmayı ummaktadır.

“Hiç şüphe yok ki Kani bildiğim ‘Elma Kani’ olarak kalmalıydı, Şayan ahretlikten çıkarmamalıydı, hatta ben bile koltuğumda ut, konak konak dolaşmakta devam etmeliydim... Dünya’nın intizamı, memleketin hayrı, İstanbul’un güzelliğı namına bu, böyle olmalıydı” (Karay, 2009, 196)

Refik Halit, İstanbul’un Bir Yüzü romanında içinde çocukluğundan beri alafranga hayata özenmiş ve bu yolla her türlü pisliğe batmış İsmet’i pişman eder. İsmet, geçmişin temiz sayfalarını hatırladıkça, kirlenen İstanbul’dan utanır. Bu sefillikte kendinden de bir şeyler bulan İsmet, son bölümde mutsuzluğunu şöyle anlatır: *“Yalnız derin, keskin bir şey, bir ağırlık ve kuvvet var ki göğsümden basıyor. Altında ezilmiş gibi, ölmüş gibiyim... Kendimi duymuyorum, fakat hüznümün, hicranımın acısını duyuyorum.”* (Karay, 2009, 197). Kendini öz toprağında gurbette gibi hisseden İsmet, vatanına dönmek için çırpındıkça daha da mutsuz olur. İstanbul’un içinde İstanbul’u arar ve bulamayacağını bildiğinden hıçkırığa hıçkırığa ağlamak ister. Kendini kaybettiğini şöyle özetler: *“İşte ben bu pekiyi tanıdığım ve pek*

çok sevdiğim vücudu kaybettim. Ona yanıyorum, onun hasretini çekiyorum.” (Karay, 2009, 197).

Sonuç olarak *İstanbul'un Bir Yüzü* romanı, İsmet'in kendi içinde kaybolduğunu itiraf ile biter. Yazar, İsmet'i tercihi ve yaşadığı hayat ile maddeten cezalandırmaz, ama hatıraları ile ona kayıplarının bedelini ödetir. İsmet, seçtiği alafranga hayatın içinde kendi ruhunu kaybetmiştir ve bir daha da o saf ruhu bulamayacağından şüphesi yoktur.

4.2.4.Dünya'nın Savaşı Dekorunda, Hafızasını Kaybeden Nesil: Behiç, Siyret, Nevin

Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar* romanının, tarihi arka planının içine yaşanan çeşitli sıkıntılar, bir grup gencin ahlak çöküntüsü, Anadolu'dan Şişli'deki akrabalarının yanına gelen Mevrure'nin bu tiplerle çatışmasını yerleştirilir. Cahit Sıtkı, *Peyami Safa, Hayatı ve Eserleri* adlı kitabında roman hakkında şöyle der: *“Bütün roman bu kızın, Bizans inhitatını temsil eder görünen bu Sözde Kızlar yuvası aileye intibakında geçirdiği buhranların hikâyesinden ibaret sayılabilir. Fakat bu buhran Mevrure'nin mukavemetinden beklenen zaferle neticeleniyor.”* (Sıtkı, 1940, 23). Romanda Nafi Bey'in köşkü, bu yozlaşmaya ev sahipliği yapar. Nafi Bey, romanda yalnız ismiyle geçer. Kızı Nevin ve oğlu Behiç kendi değerlerine düşman, alafranga hayata düşkün tiplerdir. Her hafta içkili davetleri vardır. Kılıklarından yaşam biçimlerine kadar Fransız kültürünü taklit ederler. Fransızca konuşmaktan hoşlanırlar. Maddi gücün etkisiyle herkesi kandırabileceklerini düşünürler. *Sözde Kızlar* romandaki temel çatışma noktaları aşağıdaki gibidir:

fikir ihtilafı, kozmopolitizm... gibi konular, Sözde Kızlar'la takdim edilir” (Tekin, 1990, 5).

Peyami Safa'nın doğu batı problemi karşısındaki tavrı ise nettir. Her zaman milli ve manevi değerlere bağlı kalmak ve asla taklidi bir yaşam biçimini arzulamamaktır. *20. Asır Avrupa ve Biz* kitabında sıkça tekrarladığı bu sorunsalı şöyle özetler:

“Biz şarklıya mahsus hassasiyet ve inceliklerimizi, manevi değerlere ve ilahi prensiplere bağlılığımızı, kuvvetli sezgi (intuition) hassamızı tamamıyla feda etmeden Batı medeniyeti ailesi içinde yer alabiliriz ve ancak bu milli şahsiyetimizi muhafaza etmek şartıyla adî bir taklitçi olmaktan kurtulabiliriz” (Safa, 1999c, 240).

Adî taklitçiliği her romanında eleştiren ve Tanzimat'tan beri romanlara intibak eden alafrangalık, Peyami Safa'nın gözünde *biz* olamayışımızın yarasıdır. Bu sebeple de taklitçi tipler emsal gösterilerek cezalandırılır. Bir aydın tavrı olarak, Peyami Safa'nın da en büyük çabası halka/bilmeyene/kolay aldanana durumu (kötüyü ve adî taklitçiliğin neticelerini) göstermek, tanıtmak, onları haberdar etmektir.

Romandaki çatışma ahlaksız züppe tipler ile geleneği temsil eden tipler arasındadır. Buna göre, İstanbul'un modern hayatına uyum sağlamış bu gençler, tamamen alafranga özentisi züppe tiplerdir. Nadir ve Fahri ise entelektüeldir. Buna rağmen geçim sıkıntısı çekerler. Behiç'in, Belma'nın, Siyret'in ve diğerlerinin yaşam şekli onların ahlak yapılarından tümüyle uzaktır. Peyami Safa, romana konu olan sözde kızları, Nadir'in dilinden şu sözlerle anlatır:

“Bunlara verilecek en iyi isim bu Sözde Kızlar! Serbest kaldıkları zaman gördüğümüz şeyleri çekinmeden yapan bu mahlûklar, koca aramaya başlayınca sıkılgan, utangaç, tecrübesiz, saf görünmesini de pek iyi bilirler. (...) Hiçbir gün yerlerinde durmazlar. Her hamlelerinde gayelerine vasil olmak için daimi hareket içinde bulunurlar, gayeleri iki şeydir: Âşık ve koca bulmak...” (Safa, 2005, 113).

Sözde Kızlar romanında Peyami Safa'nın yaptığı seçim ile cezalandırdığı kişi Belma'dır. Belma, Cerrahpaşa'da oturur, Müslüman ve fakir bir ailenin kızıdır. Babası hocadır ve bir de abisi Salih vardır. Belma, muhitini ve kültürünü beğenmez. Adeta kendi değerlerine ait her şeyden öğrenir. Bu psikoloji ile artist olmak ister. Hayallere kapılır. Bir rüya âlemindeyken de Behiç ile tanışır. Behiç ona vaatlerde bulunur, yaşam biçimi ile Belma'yı etkiler ve genç kızı evlilik vadiyle serbest ilişkiye mecbur eder. Belma'nın bu rüyası da çabuk biter, çünkü Behiç ile olan ilişkilerinin birinci yılının sonunda hamile olduğunu öğrenir. Behiç çocuğu istemez, ama Belma her şeye rağmen çocuğu doğurmaya karar verir. Vaniköy'de bir eve yerleşir ve

hamileliğini herkesten gizler. Çocuk frengili olarak doğar. Belma, çocuğunun dehşet verici halini şöyle tasvir eder:

“Çocuğun eti yoktu Mebrure, sen bunu tasavvur edemezsin, evet çocuğumun eti yoktu. Bütün kemikleri, ince bir deri altında birer birer sayılıyordu. Kafası kocamandı, başından ayaklarına kadar her tarafta sapsarı derisinin üstünde, nasıl söyleyeyim, tesbih böceklerine benzeyen kabarcıklar, benek benek sivilceler, lekeler vardı” (Safa, 2005, 161).

Bu cümlelerin ardından, çocuğun frengili olduğunu ve bu mikrobu Behiç'ten geçtiğini söyleyen Belma, kendisinin de bu illetle mücadele ettiğini itiraf eder. Belma, romanın sonunda her şeyden pişmandır. Mebrure'yi Behiç'e karşı uyarmak ister. Behiç ve Behiç gibilerin tuzağına düşecek kızlara ibret olmak isteyen Belma, romanın sonunda Hatice olarak intiharı seçer. Belma, Behiç'e aldanişını su sözlerle anlatır:

“Neden bilmiyorum, mektepte arkadaşlar arasında anlatılan hikâyelerden mi? Okuduğum romanlardan mı? Seyrettiğim piyeslerden, kurdelelerden mi? Kulağıma gelen meçhul saadetlerden mi? Tuhafiye mağazalarının camlarında, mecmualarda, kartpostallarda gördüğüm tuvalet eşyasından ve resimlerden mi bilmiyorum. Bilmiyorum, bir ilkbahar, bundan altı sene evvel, şu mahalleden, şu evden, şu köşedeki mescitten, babamdan, annemden, birdenbire öğrendim. Ama nasıl öğreniş. Tahmin bile edemezsin” (Safa, 2005, 157).

Belma, birden bire üzerine gelen her şeye karşı bir iğrenme duygusunu kendinden iğrenmeye kadar götürmüştür. Bu nedenle de kendinde olmasını istemediği her şeyi değiştirir.

“İsmimden başlayarak, kendime ait her eski şeyi bıraktım: Hatice'ydim, Belma oldum. Cerrahpaşa kızıydım, Beyoğlu kadını oldum. Eskilerin 'yapma' dedikleri, ihtiyarların çirkin buldukları, hocaların günah saydıkları ne varsa merakla ve zevkle yaptım. Bu arzumda bana en çok kolaylık gösteren Behiç'tir” (Safa, 2005, 157).

Belma'nın seçimi ve Behiç ile yaşadığı serbest yaşantı romanın sonunda bir felakete biter. Onun Beyoğlu kadını oluşu, mekânın sembolik olarak temsil ettiği değerler bütünü ile de yakından ilgilidir. İlber Ortaylı'ya göre, Tanzimat devrinde başlayan Avrupalılaştırmanın kapısı Beyoğlu ile aralanmıştır:

“Tanzimat insanı yüzyıllar boyu küçümsenerek bakılan Beyoğlu'na adım atmıştı. Lamartine'in taşra kasabalarına benzettiği sözde şık kent Beyoğlu, taş binalarıyla İstanbul'un ahşap mahallelerine tepeden bakardı. Avrupa'ya özenen aydınların bulunduğu yabancı kitapçıları, Avrupa mamulâtı satılan mağazalarıyla Beyoğlu; İstanbullu Türk'ün yaşamında Avrupa'ya aralanan bir kapıydı” (Ortaylı, 2015, 16).

Peyami Safa, Fatih Harbiye romanında da mekânın sembolik yüzünü kullanır. Sözde Kızlar romanındaki Beyoğlu, Fatih Harbiye romanında yerini Harbiye semtine bırakır. Çalışmanın ilerleyen bölümünde ahlaksız züppe tipolojinin mekâna affettiği anlamlar ortaya konulmuştur.

Belma, Mebrure'nin de Behiç tarafından aldatılmasını istemez. Hatta burada Belma, kendisi gibi olacak tüm genç kızları bu heveskârlıklarından dolayı uyarmak ister. Yaşadığı felaketi ve ölüme giden hayatını tüm kızların ibret olarak görmesini arzular. Peyami Safa, *Kadın, Aşk, Aile* kitabında *Kadınların İstedikleri* başlığı altında şunları söyler. *"Bu asrın başından beri kadının istedikleri ve iştahları arttı. Eskiden onu evinden dışarı çıkmaktan ürperten kibar ve çekingen iheritası, bugün sokaklara uğramış, büyük meydanlara doğru koşuyor ve bizden her şeyi istiyor"* (Safa, 2007b, 17). Yazarın kadınlar üzerinde en çok durduğu konu, onların beklentilerinin son asırda değişime uğramış olmasıdır. Buna göre, kadınlar artık küçük aile saadeti temsili olan evlerinden çıkmıştır. Büyük meydanlara koşan ve her adımında kendinden ve değerlerinden bir kez daha uzaklaşan kadınlar sosyal anlamda yozlaşmanın da kaynağı biçiminde yorumlanır. *Sözde Kızlar* romanında Belma'nın bitmek bilmeyen istekleri ve Cerrahpaşa'dan Beyoğlu sokaklarına koşusu, Belma gibilere yöneltilen bir eleştiridir.

Behiç ise, Belma'nın gözünde; *"...yalancı... kalpsiz... hain... menfaatperest... zevkine düşkün bir adam...berbat bir adamdır"* (Safa, 2005, 171). Hatta Nevin ve Nazmiye'nin de kendisi gibi hasta olduğunu söyleyen Belma, son anlarında Mebrure'ye şu sözlerle yalvarır:

"Hep fena adamlar, hep ahlaksızlar... ah... Sus, ben neler bilirim neler (...) onlara hiç aldanma, hatta... Bana... vadet... Artık köşke gitmeyeceksin, vadet... Mebrure vallahi... Hep seni düşünüyorum... Hep... ve bütün temiz, namuslu, öz Türk kızlarını" (Safa, 2005, 171)

Belma, her şeyi Mebrure'ye itiraf etikten sonra, bir mektup bırakarak intihar eder. Mektupta Behiç'in gerçek yüzünü anlatan Belma, kendi intiharı ile Behiç'in de sonunu hazırlar. Mektupta, Behiç'in bebeği öldürdüğü, bebeğin gömüldüğü yer gibi detaylar vardır.

Belma'nın ölümünün ardından mahallesindeki kadınlardan biri duygularını şöyle anlatır: *"Hatice... Hatice... kız... zavallı kız... seni, tangolar öldürdüler"* (Safa, 2005, 179). Peyami Safa, zavallı kız Hatice olarak bahsedilen Belma'nın tangolar tarafından öldürüldüğünü ve bu yolla bir felakete uğradığını böylece anlatır. Bunun

yanında *tango* kelimesini de okura tanıtmak ister. Romanın entelektüel gençlerinden olan Nadir, bunu şu sözlerle anlatır:

“Tongolar, halis Türk, dini bütün müslüman mahallelerinde yeni kadınlara verilen isimdi. Birkaç sene evvel, dekolte bir moda yüzünden işitilen bu isim, memleketin en kibar mahallelerine kadar yer yere yayılmış, onlarca pek iğrenç bir zihniyete lakap yerine kullanılmış, bugüne kadar unutulmamıştı. Onlarca tango demek, dinini, milliyetini, sevmeyen; mahallesine, ailesine, isyan eden, ırzını, namusunu satan, her günahı işleyen ve böyle Allah tarafından bin türlü hastalıkla, hırıldaya hırıldaya gebertilen melun karı demektir” (Safa, 2005, 179).

Peyami Safa romanları, yukarıda izah ettiği tangoların ibret verici sonları ile doludur. Peyami Safa'nın *Kadın ve Sır* adlı yazısında *Gündüz Kadın* olarak genellediği kadın tipi de romanda tangolar olarak adlandırılan tipin yansıması sayılır:

“İçeriden gelen istek, içgüdü, ve ihtirasa itişlerini tutmaya lüzum görmediği için, her an kendisini boşaltan, frensiz, cırlak ve şımarık kadın çeşidini de bu tipe katabiliriz. Bu da bir gündüz kadın tipidir. Fakat aydınlığı akıldan değil, dışarıya boşalttığı ruhunun ardına kadar açık pencerelerinden alır” (Safa, 2007b, 21).

Yazar, halis Türk ve Müslüman kadınlarının her şeye isyan ettikten sonra, yaşadıkları hayatın ardından Allah tarafından cezalandırıldığını anlatır. Buna göre, tangoların felaketi ve nihaî sonlarında Tanrısal bir yazgı vardır. Safa bu ilahi sonu romanlarına bir emsal olarak gösterir. Bu yola düşen kadınların Tanrı tarafından cezalandırılması gerekliliğine dayanan Safa, romanın sonunu bu şekilde bitirir. Yani sosyal ve ilahi yazgıyı, romanlarına tatbik eden yazarın bu konudaki eserlerini benzer sonlarla kurgulanması tabii bir etkinin yansıması gibi değerlendirilebilir.

“Belma, intiharı ile hepimize, hatta bütün memlekete hizmet etti. Evvela kendi kendisini cezalandırdı, sonra kendisi gibi yaşamak isteyenlere ders verdi. Bir sözde kızın kavuşabileceği en büyük saadeti gösterdi: Ne dersiniz, bu saadet, haysiyetsiz ve merhametsiz bir hayatın üzüntülerine göre, ölümden başka nedir?” (Safa, 2005, 188).

Romanın entelektüel tiplerinden olan Fahri, ahlaksız züppe tiplerden nefret eder. Onları, kendi milletinden ve sınıfından ayırıştırır. Bu ahlaksızlığı yapanlar ve bu ahlaksız hayatın içinde olanalar ile Türklüğü ve Müslümanlığı aynı çizgide değerlendirmez. Onlara karşı öfkesini şu sözlerle anlatır:

“Siz benden değilsiniz, Türk ve Müslüman cemiyetinden değilsiniz, bu memlekete izini belli etmeyen kör yılanlar gibi sokulmuşsunuz, siz bizden değilsiniz, siz hiçbir milletten değilsiniz” (Safa, 2005, 186). Kendi çevresi ile ahlaksız züppe gençleri kendinden görmeyen Fahri, romanın sonunda Mebrure ile mutluluğa

kavuşur. Bir neslin ahlak çöküntüsüne şahit olan Peyami Safa, bu yoldaki gençleri de daima cezalandırır. Ona göre, tercihinde yanılmayan Mebrure ödüllendirilmektedir. Oysa Belma ve Behiç için kötü bir son hazırlanmıştır. Yazarın *Objektif: 7* serisinde *Eğitim, Gençlik ve Üniversite* konularını ele aldığı kitabında özellikle ahlak konusunda çeşitli yazılar kaleme almıştır. *Dünya ve Memlekette Ahlâk Davası* adlı yazısında ahlakın bizdeki çöküşünü üç aşamada değerlendirir:

“Baş aşağı bu ahlak yuvarlanışının sebeplerini üçe bölün: bir kısmı beşeri. İnsiyakla vicdan ve akıl arasındaki depreşmelerin neticesi. (...) Bir kısmı zamanımızın dünyasına has yeni âmillerin neticesi. İnkılapların getirmeye çalıştığı yeni ideallerin önündeki intibak sarsıntısı. Bir kısmı da yalnız Türkiye’ye ait sebeplere bağlı, milli baş dönmesi. Üç amil önüdeyiz: Tarih, bugünkü dünya, memleket” (Safa, 2006b, 70-71).

Peyami Safa, ahlak sarsıntısını yalnız Türkiye’ye has bir durum olarak görmez. Ona göre, tüm dünya Fransız Devriminden bu yana köklerinden sarsılmakta, yenilikler karşısında intibak travmaları yaşamaktadır. Milli ahlak yozlaşması tüm dünya için de genelleyen yazar, bize has olan sebeplerinde altını çizer. *Milli baş dönmesi* adını verdiği bu durumun serüvenini de ilk romanından itibaren kurgulayan Peyami Safa, *Sözde Kızlar* romanında kadın ve erkekler üzerinden bu sarhoşluk halini anlatır.

Sözde Kızlar romanında, Behiç’in tasvir edilmesi son derece önemlidir. Peyami Safa, onu safderun alafranga tiplerden tümüyle ayrı tutar.

“Gazete karikatürü yapılan asri genç bu muydu? Hayır, gerçi kıyafeti o kıyafet, tuvaleti o tuvaletti, gerçi söz söyleyişi, yürüyüşü, bakışı, bütün halleri o hallerdi, fakat züppe ismi verilen gülünç Türk genci bu değildi, çünkü Behiç, ne yaptığını bilmeyen, budala, tecrübesiz bir insan olmak söyle dursun, etrafında herkesin zaafalarını çok iyi anlamış, herkesi gülünç ve manasız görebilmiş, kendi arzularına göre yaşamının sırrını keşfetmiş bir mahlûktu. (...) Bu genç adam, bir karikatür, gülünç bir insan değil, belki şaşkın ve tehlikeli zekâsıyla korkunç ve zararlı bir mahlûktu” (Safa, 2005, 63).

Buna göre, Behiç’i alafranga özentisi safderun bir tip olarak görmeyen Safa, onun züppeliğinde, yalancılığında ve ahlaksızlığında kendine göre bir irade bulur. Bu nokta son derece önemlidir, zira Peyami Safa safderun alafranga tiplerle, ahlaksız züppe tipler arasına bir sınır çekmiş, onları birbirinden ayıştırmıştır. Buna göre, bir karikatür komikliği biçiminde özentî tiplerin varlığı ile, kötülüğün insana dahil oluş biçimi farklıdır. Behiç tipolojisi ile yazarın asıl altını çizdiği nokta ahlaksızlığın geliş yönüdür. Behiç, iradesi ve zekâsı ile kurgulanmıştır. Bu nedenle de yaptıklarında, etrafa verdiği zararda bilinç kaybı söz konusu değildir. İçten içe yozlaşan ve sadece monden bir yaşam biçimini taklit eden gençlerden de bu yönü ile ayrılan Behiç,

ahlak düşkünüğü anlamında kandıran, şeytani bir damarla beslenen *mahluk* kelimesi ile sıfatlanan bir zümreyi temsil etmektedir. Behiç, bu nedenle yaptığı işten ve işlediği günahlardan mesul tutularak cezalandırılır, çünkü roman boyunca tek amacı genç kızları felakete sürüklemektir. Belma'ya göre, Behiç'in dünyaya geliş amacı budur. Belma, Cerrahpaşa'dan düştüğü bu rezalet ocağında, kaybolanlarını telafi etmek istedikçe daha da çukura saplanır. Mebrure ise, romanın sonunda her şeyi fark edenlerdendir.

Sözde Kızlar romanında bir ceza ve ödül dengesi vardır. Peyami Safa ödülünü başından beri yanında olduğu tiplere verir. İbret sahnesinde ise cezalandırılanlar vardır. Romanda zamane gençlerini üç tipoloji ile anlatılır.

Birinci Tipoloji: Ahlaksız züppe tiplerdir. Ahlaksızlığı monden hayatın bir parçası olarak gören ve yozlaşmış düşkün yaşamlarını Avrupalılaştırmanın gereği gibi gören ve süreci tabii bulanlar: Buradaki gençler iyi giyimlidir. Avrupai tarzda yetişmişlerdir. Fransızca konuşurlar. Siyret, Nevin ve Behiç bu gruptandır.

İkinci Tipoloji: Safderun alafranga tiplerdir. Onlar, birinci grubun etkisi ile sonradan alafranga hayata girenlerdir. Onlarda alafranga hayata karşı Bihruzca bir iştihak vardır, ama bu defa karşısındaki tipler çok daha tehlikelidir. Alafranga yaşama olan tutku, mutlak bir düşüşü de beraberinde getirir. Buradaki gençler, daha çok cezalandırılır. Belma, Salih bu gruptandır. Onlar dış etkiler sonucu kendilerini unutan ve bu nedenle sonları felakete gelen tipleridir.

Üçüncü Tipoloji: Bu grupta ise, kendi dünyasına bağlı, Müslüman Türk geçleri vardır. Bu gençler alafranga düşkünüğü hastalık olarak görür. Tek amaçları kendilerini korumak değildir. Vatanın bu ahlak düşkünü haline de acı çeker. Hepsi bir vatanperver olan Mebrure, Nadir ve Fahri bu gruptandır.

Sözde Kızlar romanında ahlaksız züppe tiplerin çerçevesi de çizilir. Buna göre, mekân ile sosyal hayat arasında; alafranga hayranlığı ve dış görünüş arasındaki ilişki romana şöyle yansır:

Çizelge 7. Ahlaksız Züppelerin Çerçevesi

Ahlaksız Züppelerin Çerçevesi	
<p>Mekân</p> <ul style="list-style-type: none"> Mekân Beyoğlu'dur. Alafrangalığın geliş yönü burasıdır. Romanda eğlencelerin ve ahlaksal düşkünlüğün noktası olarak karşımıza çıkar. (Belma, Cerrahpaşa kızyiken Beyoğlu kadını olduğu için cezalandırılır. Behiç ve Siyret gibi tipler burada kumar oynar, eğlenir.) 	<p>Sosyal Hayat</p> <ul style="list-style-type: none"> Alafranga usul ile tertip edilen eğlenceler düzenlenir. Bu gecelerin en önemli özelliği içkili olması, kadın ve erkeğin birbirleri ile serbestçe görüşmeleridir. (Nevin aklına estikçe gösterişli davetler düzenler. Bu davetler gösterişe yöneliktir ve ahlaki değerler ön planda değildir.) Piyano bu davetlerin önemli bir parçasıdır. Piyano eşliğinde serbestçe dans etmek alafrangalığın önemli bir gösterisi sayılır. Serbest evlilik romanın temel çatışmasıdır. Ahlak çöküntüsü ve dejenerasyon kadın ve erkek ilişkilerindeki bu serbestliği eleştiri ile anlatılır. (Behiç ve Siyret evliliğe değer vermez.)
<p>Batı Hayranlığı</p> <ul style="list-style-type: none"> Sadece gösteriş amacı ile Fransızca konuşulur. Fransızca kelimeleri yerli yersiz kullanmak bile onlar için övünç ve gösteriş kaynağıdır. Sözde Kızlar romanında ahlaksız züppe tiplerin hepsi Batı hayranıdır. Batı'nın tüm yönlerini kabullenmiş, milli değerlere düşman tiplerdir. 	<p>Dış Görünüş</p> <ul style="list-style-type: none"> Batılı olabilmenin ilk şartını dış görünüşte ararlar. Onlara göre her şey fiziki yapının gösterişindedir. Batı'nın ışıklı dünyasını kendilerinde de yansıtmak isterler. Bu nedenle kılık ve kıyafetlerinde şıklık yarışları vardır.

Sonuç olarak, romanın tüm iletisi bu üç genç kuşağın arasındaki çatışmadan beslenir. Bu açıdan *Sözde Kızlar* romanı, üç genç neslin aynı mekândaki buluşmasıdır. Belma ve Salih safderun tiplerdir, Cerrahpaşa'da yaşarken alafranga hayata özenen ve onda gördüğü her şeyi bilinçsizce kabullenen yapıdadırlar; Nevin, Siyret ve Behiç ahlaksız züppe tiplerdir. Onları roman boyunca kötülükle besleyen yazar, bu tipolojinin en keskin örneğinin çerçevesini de çizer. Nadir ve Fahri ise yukarıdaki tiplerden nefret ederler; vatana, Anadolu'ya karşı hepsi ümitperver gençlerdir. Mebrure ise, romanın her adımında yazarın kolladığı, kötülüğe karşı önüne set çektiği, doğru yolu bulmasına yardımcı olduğu tipleri temsil eder.

4.2.5. Konağın Duvarlarını Köklerinden Sarsan Nesil: Seniha ve Faik

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak* romanı bir devrin çöküşünü ve bu yıkıntılar arasında kalan yeni neslin çırpınışlarını konu alır. Roman bu yapısı

ile alafranga hayatın içinde yaşayan gençler, onun tam aksi biçimde geleneğin ipine sınımsız tutunanlar ve Naim Efendi'nin konağının sarsıntılarında izler taşır. *Kıralık Konak*, bir çatışma temeli ile kurgulanmasından çok, devirlerin artık bittiğine işaret etmesi bakımından önem taşır. Zira roman boyunca, Naim Efendi'nin taraf olduğu yerden, alafranga özentisi serbest nesle herhangi bir taş atılmaz; Naim Efendi'nin ağzından onları incitecek söz dökülmez. İnci Enginün'e göre,

“Kıralık Konak, toplumun en küçük birimi olan ailenin çöküşünü anlatır. Elbette ki İstanbul'daki devlet memurunun konağı ufak bir birimden daha farklıdır. İçinde üç nesli barındıran konak, çevresine toplananlarla bir bakıma Osmanlı Devleti'nin sembolüdür” (Enginün, 2003, 257).

Aynı konakta üç ayrı dünyayı anlatan yazar, çöküşün ve dirilişin sesini aynı çizgiden okura yansıtır. Bir taraftan batılılaşma sorunsalı çerçevesinde ele alınan ahlaksız züppe tipler ile Hakkı Celis tipolojisinde anlatılan kötücül entelektüel karşı karşıya getirilir.

Kıralık Konak romanında Seniha ve Faik tipolojisi safderun alafranganın uzantısı olan züppe tiplerdir. Her iki tipolojide de safderun genlerden gelen alafranga yaşama tutku tüm cepheleri ile romana dâhildir: Fransızca konuşmak, Türkçe'yi kaba ve yetersiz bulmak, geleneksel olan hiçbir şeyi beğenmemek, şık giyinmek ve zihinsel anlamda sadece görünene kafa yormak, okumak gerekiyorsa tercihi aşk romanlarından yana kullanmak (kadınlar için) gibi özellikleri ile Seniha ve Faik tipik bir safderundur, ancak onları ahlaksız yapan ve züppeleştiren ayrıntılar daha baskındır. Ahlaksız züppe tipolojisinin en görünür yanı olan alafranga davetler, serbest evlilik modelini kabul ve hain olmak Seniha ve Faik tipinin içeriğini doldurur. Cevdet Kudret'e göre de *Kıralık Konak* romanı, *“Hikâye ve roman edebiyatımızın geleneksel temalarından biri olan aşırı Batı hayranı züppe tipi başarı ile çizilmiştir”* (Kudret, 1981, 139). Yakup Kadri Karaosmanoğlu, bu züppe gençleri tüm yönleri ile temellerinden sarsılan konağın içinde, geleneğin pasif ruhu Naim Efendi ile yüzleştirir. Konağın sahibi aynı zamanda Seniha'nın büyükbabası olan Naim Efendi, ata olamayışı, sesini gür çıkaramayıışı ile cezalandırılır. Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu* adlı eserinde Naim Efendi'nin tavırlarını sosyal bir netice olarak şöyle değerlendirir: *“Değerleri kesin ve hayat görüşü kalıplaşmıştır. Bu sebeple önündeki istikrarsız cemiyet karşısında bedbindir. Naim Efendi bir sosyal neticedir”* (Akı, 2001, 174-175). *Kıralık Konak* romanında en büyük kabahat Naim Efendi'ye atfedilerek anlatılır. Onun sessizliğinde, çürüyen ailevi değerler ve çaresizce kabullenilmiş ahlaksızlık, sembolik anlamda konağın kiralınması biçiminde

karşımıza çıkar. Yazar, bir zamanlar kültürel hayatı besleyen konağın kiralınması kurgusu ile temelde Naim Efendilerin saltanatının da bittiğinin altını çizer.

Hakkı Celis ise yazarın iç sesi biçiminde karşımıza çıkar. Yazar onu Seniha'ya âşık ederek, önce iki ayrı dünyayı bir dairenin içine sıkıştırır. Ardından da aşkın tutkulu duygularını Hakkı Celis'e vererek alanı giderek daraltır. Hakkı Celis'in başlangıçta Seniha'ya olan tutkusu onu ruhen ve zihnen zayıflatır. Yazar, Hakkı Celis'in ayağına Seniha'nın aşkını bağlayarak onu zihnen ve ruhen dibe çeker. Bu düşüşte önce kendiyile ardından karşı tiplerle çatışan entelektüel şuuru olgunlaşır. Bir başka ifadeyle, yazar Hakkı Celis'i ruhsal anlamda dibe çekerken, ona entelektüel aydınlığın da yolunu açar. Hakkı Celis, mistik bir yolda Seniha'yı sayıklarken, gerçek aşkı bulur. Yakup Kadri, bu sonsuz ve gerçek aşkı romana vatan sevgisi biçiminde yerleştirir. Milli Mücadele ruhuna tüm kalbiyle bağlı olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Hakkı Celis'e de gerçek aşkı, vatan aşkını bahşeder. Bu mistik aydınlanmanın izleri romanda açıkça kendini gösterir. Vatan sevgisine, gerçek sevgiliye, kavuştuktan sonra, Seniha'yı ve ona olan aşkı son derece basit ve sığ bulan Hakkı Celis'in, tüm bunlara rağmen kötücül bir yanı da vardır. Bu damarı besleyense, ahlaksız züppe tiplere duyduğu öfkedir.

Yakup Kadri, çöküşün dilini neredeyse tüm romanlarında kullanır. Onun ilk romanı olan Kiralık Konak da, Osmanlı'nın çöküşü ile yeniden inşa edilen yaşam biçimine ışık tutar. İnci Enginün'e göre *Kiralık Konak* romanı okuruna iki bakış açısı sunar. Buna göre;

“Yıkılış devrinin psikolojisini ve sosyal kurumlarda yaptığı tahribatı işlerken, okuyucu sadece yıkılışı görmez, yıkılanın ardında doğan yeniyi de sezer. Yıkılışın verdiği kötümserlik yerini bu surette iyimserliğe bırakır. Kiralık Konak'ta Hakkı Celis –romanda ölse bile- ufuktaki kurtuluşu sezdirir” (Enginün, 2012, 124).

Yakup Kadri, bir yandan yıkışın toplumsal çığığından örneklem sunarken; diğer yandan dirilişin de ayak seslerini okura fısıldar.

“Düşüşü sembolize eden Naim Efendi'nin konağında yaşayanlar arasında; şımarıklık ve züppelik şeklinde görülen modernlik; içki ve kumar, aşk ve evlilik dışı münasebetler, sosyal hayat telakkisi, savaş zenginleri ve maddî çıkar sağlama hususlarında birbirine bağlı olan çatışmalar meydana gelmiştir” (Hayber, 1993, 171).

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, söz konusu edilen bu çatışmaları ailevi değerlerin çöküşü üzerinden anlatır. Seniha'nın konağa ve büyükbabaya isyanında alafranga züppe sesin yankısını görmek mümkündür. Naim Efendi'nin sükûnetinde

ve eylemsizliğinde ise çöken bir imparatorluğun izleri vardır. Naim Efendi “*ne çok zengin ne çok hesapsız*” (Karaosmanoğlu, 2004, 9) biridir. Babadan kalan servetini büyük bir özenle idare edip, muhafaza eder. II. Abdülhamit devrinde pek çok önemli memuriyetlerde bulunmasına rağmen, servetine hiçbir şey katmaz ve “*günden güne bulanık hükümet işlerinde tiksinerik bir köşeye çekilir*” (Karaosmanoğlu, 2004, 9). Naim Efendi'nin iki önemli fazileti vardır: “*Bir ana kadar müşfik ve bir dul kadın kadar titizdir*” (Karaosmanoğlu, 2004, 10). Yakup Kadri, romanın başında Naim Efendi'yi bu şekilde tasvir ederken, romanın geleceği hakkında da iki önemli sırrı açığa çıkarır. Bunlardan ilki onun fazileti olarak adlandırılan müşfikliğidir. Onun bu ruh hali ise hayata karşı dirayetli olamayışı beraberinde getirir. Titizliğinde ise kültürel mirasına içsel anlamda sahip çıkışı ve bu konudaki hassasiyeti yatar.

Naim Efendi, roman boyunca iç çeken, hıçkırık ve ağlayan adamdır. Konağın içindeki varlığı da bu noktada sembolik ve pasiftir. Ailesi Naim Efendi'ye saygı duymakla birlikte, onun değerleri karşısında hiçbir hassasiyet göstermez. Yakup Kadri burada, geleneği temsil eden ata sembolünü de yıkar. Naim Efendi, temsil ettiği değerler toplamı ile değil; değerlerine sahip çıkamayışı ile ön plandadır. Bu nedenle de *Kıralık Konak* romanı bir nesil çatışması hikayesi sayılmaz. Zira Seniha ve Cemil ile Naim Efendi arasında ciddi bir çatışma göstergesi olan konuşmalar da romanda yer almaz. Ne damadı Servet Bey'in ne de torunları Seniha ve Cemil'in onu üzme gibi bir endişeleri yoktur. Evin içinde bildiklerini okurlar. Yaşayışlarındaki ölçsüzlük, Naim Efendi'nin değerleri için sınırlandırılmaz. Bu noktada önemli olan diğer taraf, Naim Efendi'nin onlara karşı sesini çıkarmayıdır. Yakup Kadri, torunlarına karşı özellikle Seniha'ya karşı derin bir sevgi duyan Naim Efendi'nin eline ya da diline güçlü savunma silahları vermez. O roman boyunca kalbinin esiri biri olarak konağın içinde hıçkırmaya devam eder. Hakkı Celis'in kendisine anlattığı Çanakkale'ye dair malumatlara ya da ülke siyasetine dair hiçbir hissiyatı yoktur. Onu roman boyunca perişan eden tek kişi Seniha'dır. Seniha'nın Avrupa'ya kaçtığı günlerde bile, onu düşünerek ve eline onun fotoğraflarını alarak kahrolur.

Kıralık Konak başlangıcında bir kuşak çatışması üzerine inşa edilen bir kurgu gibi görünse de Yakup Kadri'nin burada altını çizdiği nokta farklıdır. Zira Naim Efendi ile torunları arasındaki çatışma yüksek sesle kurguya dâhil olmaz. Naim Efendi, bir ruhtan ibaret olarak, evinin içinde ya da odasında her şeye seyirci kalan adamdır. Ne damadını ne de Cemil ve Seniha'yı ahlaksız züppe yapan davranışlardan men edecek kudrette değildir. Onların ölçsüzlüğü karşısında, o daima ulvi bir ölçü ve

nizam bulmaya çalışır, ama başaramaz. Naim Efendi, söylemez, susar. Hareketli değildir, sabit bakışlar ve müşfik tavırlarla konakta bir sağduyu yaratmak ister, ama bu alafranga yaşama merakına yakalanmış gençler için mümkün değildir. Naim Efendi, Seniha'nın serbest tavırlarını değerlendirirken yalnız şaşkınlığa uğrar. Nefesi yorgun, bedeni kudretsiz ve gözü yaşlıdır. O yalnızca üzüntü ve öfke nöbetlerinde nefesini kesen bir hıçkırıkla konağın içinde var olduğunu hatırlatır.

Yakup Kadri'nin romanda idealize ettiği tek tip Hakkı Celis'tir. Hakkı Celis, Seniha'ya âşıktır ve hayattan tek beklentisi genç kız tarafından sevmektir. Bunun için her şeyi yapacağını düşündüğü dakikalar olsa da, mizacen sıkılgan bir gençtir. Yakup Kadri'nin hayatından da izler taşıyan Hakkı Celis, tıpkı onun gibi şair tabiatlıdır. Seniha, onun için hülyalı şiirlerinin yegâne ilhamıdır. Ona duyduğu aşk, şairlik mizacını besler. Hakkı Celis bir müddet sonra Seniha'nın içine düştüğü durumdan utanır. Bu yolda bir kıza âşık olduğu için kendini suçlar. Yakup Kadri'nin Naim Efendi'ye de en yakın dost olarak tasvir ettiği Hakkı Celis, romanın sonuna doğru kabuğunu şu sözlerle kırar: *“Eve döner dönmez, şimdiye kadar yazdığı yazıları ve bütün kitapları yakacağım. (...) Hakkı Celis kendi nefesine karşı Seniha'ya sevmiş olmaktan ve belki hâlâ sevmekte devam etmekten utanıyordu”* (Karaosmanoğlu, 2004, 153). Yakup Kadri, romanın özüne yerleştirdiği fikirlerini yine Hakkı Celis'in ağızından, onun ruh isyanından söyletir. Naim Efendi'yi açıkça şu satırlarla suçlar: *“Naim Efendi de yeni başlayan devrin eşiğindeki korkunç hayaletlerden biridir. Hiç şüphesiz arkamızda bıraktığımız mazinin son feryadı ve önümüzde hissettiğimiz uçurumun ilk ürpertisi Naim Efendi'dir”* (Karaosmanoğlu, 2004, 166). Hakkı Celis'e göre Naim Efendi cezalıdır. Cezası geride bıraktığı âleme ve nesline karşıdır:

“İstanbul'da parmakla sayılmaya başlayan o Osmanlı konaklarından birini, Naim Efendi'nin konağını böyle hafif bir ökçe darbesiyle ta temellerinden yıkıveren mahlûk hiç şüphesiz herkesten ziyade Naim Efendi esriydi. O kadar necabet ve salâbetle başlayan o büyük Tanzimat cereyanı, döne dolaşa, nihayet İstanbul'un ortasında Seniha gibi bir kadınla, Faik Bey gibi bir erkek örneği bırakıp gitmişti. Türk dehasının yaptığı bu son medeniyet tecrübesi de gelmiş ve gelecek nesillere acı bir imtihan olmaktan başka bir şeye yaramamıştı” (Karaosmanoğlu, 2004, 167).

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşıldığı gibi, Hakkı Celis'i kötücül yapan içsel bir huzursuzluk ya da buhran değildir. Onun öfkesinde Seniha ve Faik gibi tiplerin sosyal hayatta var olma biçimleri yatar. Ahlsız züppe tiplere karşı, isyanla büyüyen bu duygular bir müddet sonra entelektüeli kötücül algının içine atar. Hakkı Celis, Seniha'ya âşıktır, ama ondan nefret de eder. Bu iki zıt hissiyatın tabanında ise

onlar gibi olamadan sevilemeyeceğini bilmesi yatar. Ahlaksız züppe bir kız tarafından kabul görmek için, onunla aynı paralele inmesi gerektiğini bilir. Oysa Hakkı Celis, duyuş ve düşünüş bakımından o dünyanın tamamen dışında bir karakterdir. Kiralık Konak romanının hem dışlanan hem de bu dışlanma ile onurlandırılan kişisi Hakkı Celis'tir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Naim Efendi'nin acı hıçkırığıyla, Seniha'nın kahkahasındaki manayı aynı bulur. Bu iki sesi de biten bir şeyin habercisi olarak yorumlar. *"Bunun içindir ki, Seniha'yı son senelerde türeyen yeni bir kadın neslinin muayyen bir örneği ve Naim Efendi'yi memleketin sallanan toprağı altında, ürkerek, bağırarak için çıkmış bir acıklı müstehase telakki ediyor"* (Karaosmanoğlu, 2004, 167). Bu noktada Hakkı Celis biten devrin ardından kendini, türedi nesli ve bunların arasında kalan mevcudiyetini de sorgular. Hangi tarafı temsil ettiğini, başının üstünde esen yelde arar. Kendini bir yol ayrımında görür. *"İşte ben, bu yolun önüne katılanlardanım! Fakat nereye gidiyorum, bilmiyorum. Bir garip heyecan içinde sarhoş gibi yürüyorum ve korkmuyorum"* (Karaosmanoğlu, 2004, 168). Hakkı Celis'in heyecanında ve bir rüya hâli psikolojisine rağmen korkusuzluğunda, tabandan yükselen milli mücadeleye ruhunun izleri vardır. Tüm bu düşünce yumağının içinde kendini ve kendisi gibi olan nesli geride kalan âlemden büsbütün farklı görür. Senihalardan, Faik Beylerden, Naim Efendilerden oluşan mayasız, çürümüş âlemi, yeni doğacak âleme ait görmez. O, Çanakkale'ye ölmeye giderken, yeni bir neslin doğması için can vereceğini düşünür. Bu nedendir ki şehit olmak için acele eder. Ölmek üzereyken istediği su, bir an evvel ölüme kavuşma iştiağından ziyade, yeni neslin dirilişini çabuklaştırmak içindir. Hakkı Celis, Çanakkale'ye giderken tüm gerçeklerle yüzleşir. Uğruna öleceği milleti Naim Efendiler ya da Senihalar olarak görmez.

"Hayır hayır, Millet denilen şey Naim Efendi gibi müstehaselerle, Senihalar ve Faik Beyler gibi sefil iştahlı insanlardan mürekkep bir varlık değildi. Bunlar milletin çürüyen ve dökülen tarafıydı. Ve havaya kalkan sekiz yüz bin kılıç, işte bu kangren olmuş uzvu kesip atmak içindi" (Karaosmanoğlu, 2004, 175).

Yakup Kadri'ye göre bu devirler geçmiştir. Milletse ayakta yeniden durabilmek için bu kangren olan taraflarından kurtulmak zorundadır. Bu nedenle roman boyunca Naim Efendi idealleştirilmez, değerleri içinde kutsallaştırılmaz ya da geleneğin temsili bir adam gibi somutlanmaz. Aksine, onun bu pasifize olmuş mizacı da milletin başına bela olarak gösterilir. Hatta Hakkı Celis daha da ileri giderek onları millete de dâhil etmez. Buna göre uğruna öleceği millet, bu taraf da değildir. Yakup Kadri, Naim Efendi'nin değerleri uğruna bir savaşım verdirmez. Ona göre alafranga

özentisi tipler de, geleneği bekleyen kudretsiz ihtiyarlar da gençliğin, yeni milli oluşumun parçası değildir. Hakkı Celis'in bir fasıl olarak değerlendirdiği Naim Efendi, konağının içinde çürümeye mahkûm edilir. O bu kudretsiz ve sessiz yanı ile sefaletle göz yumuşu ile cezalandırılır. Yalnızlığı, parasızlığı, evin viraneye dönüşümü ve neticede konağın kiralınması bir devrin tamamen sona erdiğini anlatmak içindir. Yeni çürüyen, dökülen konakta Naim Efendi'nin ağır hıçkırıkları gecenin tuhaf bir sedası olarak kalır. Kiralanan Konak ise, sembolik olarak, bir dönemin bitişine anlam verir.

Yakup Kadri, Hakkı Celis üzerinden "edebiyat" bahsinde bunu daha net açıklar

"1933 yılında Kadro'da çıkan yazısında, Garp emperyalizmasının kandan ve yağmadan gözü dönmüş kurt sürüleri, bütün vahşeti ile bizim zavallı ağıllarımız üstüne de saldırdı ve ortada, ne edebî cemiyetlerden ne mukaddes sanat devamından eser kaldı. O zaman bütün acı ve serahatiyle anladım ki, istiklali uğrunda o derece ter döktüğüm sana, evvela bir cemiyetin ifadesi" (Aldemir, Cañçelik, Çoşkun, Dabanlı, Gülper, Kasap, Kuzu, Orakçı, Türkan, Türkölmez, Yayla, Yıldız, 2013,112).

Bir zamanlar Seniha'nın aşkı ile şiirler yazan Hakkı Celis, gerçekler karşısında büsbütün değişir. Artık şiir yazmadığını söyleyen Hakkı Celis, romanın sonunda, Edebiyat-ı Cedide'ye, Fecr-i Atiye ve Hececilere yüklenerek, onların edebiyatını *zampara edebiyatı* olarak telakki eder. *"Bu yavan, bu tuzsuz ve mayasız edebiyata –affedersiniz- bir tek isim bulabiliyorum: Zampara Edebiyatı"* (Karaosmanoğlu, 2004, 179). Ona göre gerçek şairler mensubu oldukları milletin itikatlarını, gazalarını, hezimetlerini, elem ve neşatını anlatan halk adamlarıdır.

Yakup Kadri romanın başında İstanbul'da cereyan eden iki devirden bahseder. Bunlardan biri İstanbullu, diğeri redingot devridir. Yazar bu iki devir üzerinden ahlaksız züppe tiplerin de yapısını ortaya koyar:

Çizelge 8. İstanbul'da İki Devir.

İSTANBUL'DA İKİ DEVİR	
İSTANBULİN DEVRİ	REDİNGOT DEVRİ
Tanzimat-ı Hayriyye'nin eseri İstanbullu İstanbul Efendisi	II. Abdülhamit Han devri ricalinden adamlar
Yeni İnsan Tipi Türkler bu kıyafet içinde ilk kez vahşi Asya ile haşin Avrupa arasında bir millet gibi görüldü.	Oluşturduğu Tipi Yarı kapıkulu riyakâr, adi bir nesil (En kibar simalarda bile saray hademesi hali var.)
Yaşayışı Şimal kavimlerinden daha sade, daha düşüncelidir	Yaşayışı Konak hayatı köşk hayatına döner.
Duyuş ve Düşünüş Akdeniz kıyılarındaki medeniyetlerin hulasesidir.	Duyuş ve Düşünüş Ne yaşayışın ne düşünüşün ne de kılık ve kıyafetin üslubu kalır. Her şey gelenek dışına çıkar.
Mizaç ve Yaşayışlar <ul style="list-style-type: none"> • Boyunları ipek mendille boğulmuş soluk benizli tipler • Hepsi umumi işlerden çekinir • Hiddet ve hazlarında ölçülüdür • Namuslu aile babalarıdır • Kibar konak sahipleridir 	Mizaç ve Yaşayışlar <ul style="list-style-type: none"> • Beyinlerini tatsız ve soysuz Avrupa ve Rokoko merakı sardığı tiplerdir • Binaların, eşyaların, elbiselerin, ahlakın, terbiyenin rokokolaştığı dönemdir. • Abdülmecit devrinin ağır, zarif ve gelenekçi Osmanlılığından eser kalmayan, kendini unutmüş tipler

Kiralık Konak romanında ortaya konulan İstanbulin olarak adlandırılan devir ile rokokolaşmış devir arasındaki ilişki son derece çarpıcıdır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, yeni insan tipi ile başlayan safderun alafrangalıktan; rokokolaşan ahlaksız züppelerin oluşturduğu tipleri işaret eder. Buna göre, Tanzimat'ın ilanı ile başlayan alafranga yaşam, bir müddet sonra dejenere olmuş bir alafrangalığa dönüşür. Bu dönüşümde ise, safderun ile başlayan alafrangalık yerini kendini unutan züppe ahlaksızlara bırakır. Yazar söz konusu değişimi yalnız insan tabiatı üzerinde sınırlamaz. Burada mekâna atfedilen ruh da silinmiş, yerini rokoko bir algıya bırakmıştır. Konaktan, köşke; safderunluktan hainliğe sürüklenen neslin arka planında ise köklerinden sarsılmış ve yıkılmak üzere olan Osmanlı fonu vardır. Romanın ilerleyen bölümlerinde ise, yazarın görmek istediği resim okura sunulur. Seniha ve nesli, hatta Naim Efendiler çürüyen Osmanlı duvarlarının altında can çekişmektedir. Hakkı Celisler ise cephede, yeniden kurulacak milli doğuşun habercisi olarak istekle ölüme koşmaktadır.

Yukarıda izah edilen rokokolaşan neslini romanda pek çok kişi temsil eder. Romanın ahlaksız züppe tipleri de bu neslin ürünüdür. Bu ilk temsil, Naim Efendi'nin damadı Servet Bey ile başlar ve onların çocukları ile yozlaşarak devam eder. Diğer Ahlaksız züppeler ise şöyledir: Seniha, Cemil, Faik Bey, Belkis Hanım, Nuriye ve Neyyire Hanımlar. Servet Bey, romanda şu ifadeler ile anlatılır:

“Kocası ise kırk beş yaşında bir züppeden başka bir şey değildi. Alafranga hayat namına sabahtan akşama kadar bin türlü garabet yapan bu adam, Büyük Hanım’ın vefatını müteakip, evi kendi heveslerine göre esasından değiştirmeye kalktı; ne kadar eski eşya varsa hepsini tavan aralarına ve mahzenlere attırdı, her odayı Avrupa’dan gelmiş mobilya kataloglarına göre ayrı bir üslupta, ayrı bir renkte Pisaltıye döşetti” (Karaosmanoğlu, 2004, 14).

Düyunu Umumiye müfettişlerinden olan Servet Bey, Müslümanlıktan ve Türklükten nefret eder. Kendi ruhunu da Avrupa’ya ait hisseder: *“Türkler içinde kimse bu Servet Bey kadar ateşle, coşkunca alafrangalığa düşkün olmamıştır. (...) ve hele inkılaptan beri bu konakta artık hiç kimse Türkçe konuşmuyordu”* (Karaosmanoğlu, 2004, 15). İnkılaptan bu yana evin içinde Türkçe konuşmayan Servet Bey, çocuklarını da bu yolda yetiştirir. Oğlu Cemil ise yirmi yaşlarında bir mektep çocuğu olmasına rağmen, *“Beyoğlu’ndaki büyük lokantaların, gazinoların, barların bazı eğlenceli evlerin sadık bir gediklisidir”* (Karaosmanoğlu, 2004, 15).

Seniha ise şu sözlerle anlatılır: *“Frenklerin, asır sonu diye vasıflandırdıkları bir genç kızdı; asır sonu yeni bir içtimaî örnektir ki, haricî ve dâhilî yaşayışında hale ve maziye ait her türlü kayıttan azade ve istikbalin henüz hazırlanan cereyanlarına tabidir”* (Karaosmanoğlu, 2004, 16). Seniha’yı son çıkan moda dergilerindeki resimlere benzeten Yakup Kadri genç kızın inişli çıkışlı ruh hâli hakkında şöyle der: *“İçi de tıpkı dışı gibiydi; tıpkı gözlerinin rengine benzeyen bir ruhu vardı, kah ihtilaçlı, kederli, bulanık ve fena, kah berrak, rakit ve ekseriya bir havai fişek gibi şenlikli idi”* (Karaosmanoğlu, 2004, 17). Seniha’nın ruhundaki bu inişli çıkışlı seyir, onun mizacını da etkilemiştir. Seniha, kendi kültürüne ait her şeyi hor görür ve tüm hülyası arzusu Avrupa’ya yöneliktir. Konaklarında da bu rüyayı görmek ister. Bu nedenle de büyükbabasına bile tahammülü yoktur. *“Büyükbaba, siz hayat kadar bunaltıcısınız”* (Karaosmanoğlu, 2004, 17) sözleri, Seniha’nın genel ruh halidir. O, evini, çevresini, hatta muhitini ve ailesini bunaltıcı bulur. Bu bunaltıcı hâlden kurtulmak ve kendini farklı bir medeniyetin içinde hissetmek için her pazartesi davetler düzenler. Avrupa’nın tüm kibar kadınları gibi o günlerde giyinip, tam beşte konuklarını bekleyen Seniha, bu türlü meclislerde kendini bambaşka hisseder. Evlerinin daimi misafiri, Seniha ve Cemil’in yoldaşı Faik Bey ise ruh, yaşayış ve hassasiyet itibarıyla tamamen alafranga bir mizaçtır.

“Maddî olarak tükenip bittiğinde gerçek yüzü/kimliği ortaya çıkan bu kahraman aslında, Seniha gibi aşırı batılılaşmış tiplerin kolayca aldandıkları Avrupa’nın süslü tarafını simgeler. Hayatı sadece zevk ve midelerini tatmin için yaşayan bu insanlar, en ufak bir zorluk karşısında hayata tutunamamakta; evini/evrenini bulamamış olan ruhları, ezilip iki büklüm kalarak dünyaya kök salmadan yok olup gitmektedir”(Tüzel, 2007, 231).

Avrupa'nın yalnızca süslü yüzünü yansıtan Faik Bey'in kadınlarca çok rağbet gören bakışları, onu kendi cinslerinden ayırır. *"Küçük yaşından beri Avrupa'nın muhtelif şehirlerinde dolaşmış, oturmuş olduğu için tavır ve hareketlerinde hiç sahte görünmeyen bir Frenk zarafeti ve kuvveti vardı"*(Karaosmanoğlu, 2004, 21). Faik Bey, bir toplantıda hikâyeler anlatmayı, kadınlara imada bulunmayı, piyano çalmayı, dans etmeyi sever. Tamamen Garplı salon adamlarına mahsus tavırları ile Faik Bey, etrafındaki diğer erkeklerden de farklı görünür. Onun en önemli vazgeçilmezi ise kumardır. Kadınlardan ise şimdiden usanmış görünür.

Servet Bey, tıpkı Tanzimat dönemi romanlarında olduğu gibi alafranga hayata karşı safderundur. Kılıf ve kıyafeti, Fransızca konuşması ve hayata bakış açısı ile safderun tipolojisidir. Onun yetiştirdiği nesil ise ahlaksız züppedir. Tanzimat dönemi romanlarında safderun tipolojide babadan gelen tavra dikkati çekmiştik ve alafranga hayata düşkünlükte babanın rolünün önemini belirtmiştik. Bihruz'da ya da Felatun Bey'de babadan gelen alafranga temayüle rağmen ahlaksız züppe bir yan yoktur. Bunun en önemli nedeni de Bihruz'un ve Felatun'un babasında da hala devam eden safliktir. Onlardaki alafranga hayranlıkta bir başkasını ötekileştirme ve hainlik söz konusu değildir. Bu nedenle de bir sonraki nesile hainlik ya da ahlaksızlık babadan miras değildir. Kiralık Konak romanında ise, Servet Bey alafrangalığı Tanzimat Dönemi romanlarındaki babalardan ileriye taşımıştır. Zira Servet Bey'de de beğenmeme hastalığı vardır. Seniha ve Cemil'e kalan bu genetik miras, türedi neslin içinde ahlaksız züppelik boyutuna taşınır.

Servet Bey'in mayasını alafrangalıkla yoğurduğu Seniha, roman boyunca huysuz, tedirgin ve isteriktir. Seniha'nın on dört yaşından bu yana zihninde ve kalbinde yankılanan *"Nereye kaçmalı?"* (Karaosmanoğlu, 2004, 28). Sorusu, onu kendinden, çevresinden uzaklaştırır. Kendini içinde bulunduğu hayata yabancı hisseder:

"Bu memlekette, bu konakta ona her şey dar, az ve adi görünüyordu. Eşya, arzusuna göre değildi. Evin nizamı her türlü ihtişamdan ari idi. Büyük babası, annesi, hatta bazen babası ona, lisanlarını anlamadığı, hareketlerinden ürktüğü başka cinsten birtakım mahlûkat gibi geliyordu" (Karaosmanoğlu, 2004, 28).

Geçici hevesleriyle, her zaman zengin olma hayali kuran Seniha, maymun iştahlıdır. Çok istediği bir şeye karşı kalbinde bıkkınlık hâsıl olur. İstekleri, isteksizliği dönüşebilir. Seniha'nın bu başına buyruk yaşantısı hiçbir değeri ciddiye almaz tavırları etrafındaki dedikoduları da arttırır. Naim Efendi'nin kız kardeşi Selma Hanım'ın ahlaksız züppe tiplere karşı yaptığı eleştiride Türk halkının bu gençlere

bakış açısını özetlenir. Onun abisini uyarmak için sarf ettiği sözler, Seniha'nın İstanbul'da ne yolda meşhur olduğunu gösterir:

“Büyükbaba, çok sefalet düştük değil mi? Sefalet mi? Hayır kızım, hayır rezalet demeliydiniz. Öyle bir rezalet ki Karun'un hazinesi olsa örtemez (...) Daha şimdiden torununuz olarak yumurcakların şöhretli afakı tuttu. Damadınız delinin biri kızınıza gelince, o soylu soplulu budala fakat şaşıyorum, size ne oldu?” (Karaosmanoğlu, 2004, 33).

Selma Hanım, Naim Efendi'nin sessizliği karşısında da öfkeli. Onun torunları karşısındaki kayıtsız tavrı, yukarıdaki izah edildiği gibi bir çatışmayı doğurmaz. Zira Naim Efendi, tüm sorunun zamane olduğu düşünür ve torunlarının bu düşkün halini alafrangalığın icapları olarak telakki eder. Selma Hanım'ın buna da itirazı vardır. *“Ağabey, ağabey bütün bu rezaletleri size alafrangalık icabatındandır diye yutturuyorlar. Bizim gördüğümüz terbiye, vakıa alaturkadır ama zamanımıza alafrangalığın ne demek olduğunu da pek yakından gördük”* (Karaosmanoğlu, 2004, 35). Bir çocuğun içine utanma kabiliyeti verilmediğinde ister alaturka olsun ister alafranga olsun terbiyenin faydası olmayacağını anlatan Selma Hanım, roman boyunca Naim Efendi'yi kendine getirmeye, onu hareket etmeye davet eder.

Seniha ise tüm bu hoş görmelerin içinde, hep bedbaht olduğunu düşünür. Çürüyüp kalmak, sınırlarını aşmamak fikri onu derin buhranlara sokar. Faik Bey ile Ada'da başlayan ilişkileri de onun doyumsuz, serbest hallerinin aynası gibidir. İlişkilerinin herkes tarafından öğrenilmesinden sonra, özellikle Naim Efendi tarafından evliliğe doğru yönlendirilmesi onu büsbütün çileden çıkarır. Faik ile serbestçe görüşürken, evliliği hiç düşünmez. Onun Naim Efendi'ye evlilik için sarf ettiği sözlerde, o dönem gençlerinin evlilik hakkındaki fikirleri hülasa edilir.

“Ne Faik beni almak için babasının emrine, ne ben Faik Bey'e varmak için sizin arzunuza tabiyiz. Ben yirmi yaşıma giriyorum. O otuzuna yaklaşıyor; birbirimizi sizin bizi tanıyışınızdaki daha iyi tanıyoruz ve sevişiyoruz. (...) Onda benim arzularımı tatmin edecek kadar bir servet, bende ona muhtaç olmayacak kadar bir şeyiz yoktu” (Karaosmanoğlu, 2004, 109).

Faik Bey ile evlenmeyeceğini söyleyen Seniha, bir müddet sonra yaşadığı buhranın ardından Avrupa'ya kaçar. Orada da serbestçe hayatını sürdürür. Hatta yaşantısı ile İstanbul'a dedikodu malzemesi de olur. Seniha'nın ise tüm bunlar umurunda değildir. Yaptığından hiç pişmanlık duymaz.

Kıralık Konak romanı, ahlaksız züppe tipler ile Naim Efendi'nin temsili olan neslin karşı karşıya getirildiği roman gibi görünse de bu her iki taraf için de paralel bir çöküştür. Zira her iki cenahtan da bir diğerine hedef olacak savaş açık değildir.

Bu nedenle roman, kendi varlık savaşları içinde eriyen iki devrin nihayetinden dirilecek yeni nesli idealleştirilir. Seniha'nın düşkünlüğünde, evinden kaçışında geleneğe itirazlarında, soysuz ve kültürsüz yaşam biçiminde derin bir hesaplaşma yoktur. Yalnız kendileri ile cenk eden bu neslin, içinin çürümüş olduğunu anlatan Yakup Kadri, Naim Efendi'nin viraneliğini de aynı ekseninde işler. Buna göre Senihalar ahlaksızlığı ile Naim Efendiler sessizliği ile yeni oluşumun parçası sayılmazlar. Yakup Kadri bu nedenle iki devrinde nihayetini Hakkı Celis'in ölümü ile müjdeler. Hakkı Celis'i şehitlik makamıyla ölümsüzleştiren Yakup Kadri, Seniha'yı batağında, Naim Efendi'yi ise kiralık virane konağında can çekiştirerek bırakır. Her ikisinde de ölüm yoktur ve can çekişen, sefaletе düşen bir kader ile yüz yüze bırakılır. *Kiralık Konak* romanı, okuru Seniha'ya karşı kayıtsız bıraktığı gibi, Naim Efendi'ye karşı da merhamet hislerinden uzaklaştırır. Böylece, taçlandırdığı tek kişi Hakkı Celis olarak kalır.

4.2.6. Koca Çınarların Yapraklarını Döken Nesil: Ferhunde, Necla, Leyla

Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü* romanı, dürüst ve namuslu Ali Rıza Bey ve çocuklarının trajik hayatını konu alır. Namusu için yaşayan ve ailesini bir arada tutmak isteyen yaşlı adamın dramı, çocukları üzerinden anlatılır. *Yaprak Dökümü* romanında,

“geleneği bir yaşam tarzına sahip Ali Rıza Bey'in yeni yaşam tarzı karşısındaki ağır yenilgisini görürüz. Türkiye'ye yavaş yavaş yerleşmekte olan yabancı kaynaklı yaşam tarzı, hazcı lüks hayat özentisinden ibaret modernleşme illeti aile fertlerini kavramaya başlar” (Altuğ, 2005: 97)

Bu kavrayışta ise aileyi biranda sınıksız saran ve her birini ayrı bir yere sürükleyen kişi Ferhunde'dir. Ferhunde'nin eve gelişi ile Ali Rıza Bey'in evinde tüm dengeler değişir. Ferhunde, alafranga hayatın yozlaşmış yanını ailenin içine dahil eder. Genç ve güzel olan Ferhunde, kendisine öykünen Leyla ve Necla için geleneğin kırılışı anlamı taşır. Ferhunde tipi ile sembolize edilen ahlaksız züppe kadın tipinin, namuslu ailelerin yanına sokulması dönem romanları için önemli bir sosyal tenkit malzemesidir. Alafrangalığın aileler içinde bambaşka bir şekilde ortaya çıkması, ahlaksız züppe ellerde adeta kabuk değiştirmesi *Yaprak Dökümü* romanının da merkezindedir. Bu nedenle de, *“Reşat Nuri, bu dönemde yeni rejimin*

getirdiği değişimlere kayıtsız kalmamış, toplumun aksayan yönleriyle ilgilenerak bunları eserlerine aktarmıştır” (Çelik, 1996, 3). Yaprak Dökümü romanı, yalnızca Ferhunde tipolojisinin tenkidi değildir; roman aynı zamanda tıpkı Kiralık Konak romanında olduğu gibi sesini çocuklarına duyuramayan baba modeline de eleştiridir. Gıyasettin Aytaş’a göre de, Ali Rıza Bey “Her ne kadar kendi doğrularını tüm toplumda görmek arzusu ile dolu olsa da bu değerleri gelecek kuşaklara aktaracak bir irade sağlamlığında değildir” (Aytaş, 2008, 63). Ali Rıza Bey, Naim Efendi’den biraz daha gür çıkan sesine rağmen, pasif ve yorgundur. Ailesinin bir uçuruma sürüklendiğinin de farkındadır, buna rağmen aile içinde kendini dinletmek için gerçekçi bir çabası da yoktur. Kiralık Konak romanında konağın kiralınması ve Seniha’nın yokluğu ile cezalandırılan Naim Efendi’nin yerini; Yaprak Dökümü romanında Ali Rıza Bey alır. Onun da oturduğu ev elinden kayar ve çocuklarının kötü sonuna şahit olur.

Ali Rıza Bey’in işsizliği, kızların fakir bir hayat yaşaması onları başka âlemlerdeki ışıltılı hayata daha da özendirir. Leyla ve Necla için bu kapının anahtarını Ferhunde taşımaktadır. Evlerini bir cehennem olarak gören kızlar yaşadıkları hayattan bıkmışlardır. İstedikleri tek şey, zengin olmak ve rahat bir hayata atılmaktır. Ali Rıza Bey ise ailesinin içine yavaş yavaş sirayet eden Ferhunde’yi ve onun alafrangalık adına eve getirdiği ahlaksız yaşamın ayak sesini tam olarak fark edemez. Ferhunde, Ali Rıza Bey’e göre tam bir hayal kırıklığıdır. Onu ilk gördüğu andan itibaren gözü tutmaz.

“İhtiyar adam, onu ilk gördüğu günü unutamıyordu. O, namusu temizlendiği, iyi bir aileye kabul edildiği için sevincinden ağlayan mahcup ve mütevazı bir kadıncağızla karşılaşacağını zannediyordu. Hâlbuki bilakis, gayet yüksekten atan, kendisinde tükenmez haklar gören küstah, hafif, şımarık bir mahlük buldu” (Güntekin, 1999, 60-61).

Ferhunde bir müddet sonra evdeki tüm ezberleri bozar. Böylece Leyla ve Necla hayal ettikleri asrî hayata kavuşur. Haftada iki gece dostlarla danslı çay davetleri verilir. Bu davet dünlerinde evde büyük hazırlıklar yapılmaktadır. Burada da ahlaksız züppe tipolojisinin vazgeçilmezi olan evlerde düzenlenen çay davetleri önemlidir. Tamamen alafranga usullerle yapılan bu davetlerde, ahlaksal yozlaşmanın örnekleri okura sunulur. İster çok büyük bir gösteriş ile yapılsın, ister basit bir davet olsun tüm bu toplanmaların ardında monden hayata uyum sağlama yarışını ve hırsı vardır. *Sözde Kızlar* romanının Siyret, Behiç ve Nevin’i, *Kiralık Konak* romanının Seniha ve Cemil’i, *Yaprak Dökümü* romanında yerini Ferhunde ve arkadaşlarına bırakır.

Ali Rıza Bey, tüm bu davetlere hayretle bakarken, Şevket babasına bunun bir zaruriyet olduğunu, korkulacak bir şey olmadığını ve asrî hayata girmek için bu gibi davetlerin olması gerektiğini söyler. Ali Rıza Bey ise Şevket'in de böyle düşünmesine şaşırır, onların hayatını yine de sefil bulur. Çocukların hissiz, haysiyetsiz, çingene gibi görünmelerine kahrolan Ali Rıza Bey'in elinden bu noktada da bir şey gelemmez. Reşat Nuri, eve gelen misafirleri şöyle tasvir eder:

“Yalnız, şu evine girip çıkan bu alay alay erkekler içinde insana benzer tek bir çehre görünmüyordu: Yirmişer, yirmi ikişer yaşında terbiyesiz, cahil, küstah, mahalle çocukları... Kimi kumardan, kimi kadından, kimi büyük borsa ve ticaret manevralarından, kimi yediği veya beklediği büyük miraslardan hayret verici bir yüzüzlükle bahseden çeşit çeşit serseriler... Yıprak, kokainci, şişkin, ayyaş çehreleri...” (Güntekin, 1999, 71).

Yukarıdaki betimleme, dönemin züppeleri için genellenebilir. Ali Rıza Bey ise, tüm bunlara şahit olurken evinin kapılarını bu hayata kapamayı beceremez. Evlerine gelen bu insanların Leyla ve Necla üzerindeki tesiri bir felaketle sonuçlanır. Evlerine gelip gidenler arasında namuslu ve dürüst insanlar göremeyen Ali Rıza Bey, onları şöyle anlatır:

“Bu insanlardaki içyüzün dışyüzüne ne kadar az benzediğini anlamak için fazla yorulmaya da lüzum yoktu. Parmağının ucuyla biraz dokundun mu, üstlerindeki yıldız parça parça dökülüyor, altına dolu pislik ve ahlâksızlığın cılk yaraları bütün iğrençliğiyle görünüyordu” (Güntekin, 1999, 77).

Yazar burada ahlaksız züppelerin iç ve dış yapı özelliklerini de ortaya koyar. Dıştan ışıltılı bir hayatın parçası gibi görünen bu neslin, içteki çürümüş ve kirlî dünyasının altı çizilir. Ferhunde, ahlaksız züppelere bu kapıyı açan kişidir. Ali Rıza Bey'in namuslu aile yapısı bu aralık kapıdan giren ahlaksızlıkla bozulur. Reşat Nuri, bu insanları genel tabiatları ile anlatır. Ahlaksız züppe tiplerin namuslu kızlar üzerindeki rolü Leyla ve Necla üzerinden verilir. Burada züppe tiplerin asıl işlevi, Leyla ve Necla'da alafranga hayata karşı olan iştihakı arttırmaktır. Onların namus dengelerini bozarak, ahlaksızlığı zamanın tabî bir parçası olarak sunan züppeler, bu noktada amaçlarına ulaşmışlardır. *Sözde Kızlar* romanında Belma ve nesline hazırlanan monden hayat kapanları; burada da Leyla ve Necla'yı yakalar.

Reşat Nuri Güntekin, *Yaprak Dökümü* romanında ahlaksız züppe tiplerin tümünü kişileştirmeden Ali Rıza Bey'in ailesine sokar. Asrî hayat, bir yığın züppelik ve maskaralık ile genelleştirilir. Leyla'yı ise romanın sonunda bir metres hayatına sürükleyen, bu yaşama aldanmış kadınlar üzerindeki en açık sonuçlardan biridir. Hüseyin Rahmi geleneği ile aldatana değil; aldanana; konuşana değil; susana kesilen ceza her zaman daha büyük ve acımasızdır. Zira sosyal tenkidin zemininde

yatan halkı bilinçlendirme dürtüsü, ahlaksız züppe eleştirisi taşıyan kitapların da ortak bir motifi sayılır. Yazar burada aldananın düşeceği durumu göstererek; *aldanmayın* der. Diğer yandan sesini çıkarmayan babayı evlat derdi ile cezalandırarak, *konusun, tepki verin* hareketinin altını çizer. Kalem ve mesaj birliği etmiş bu romanlarda ahlaksız züppelerle uğraşılmaz. Onların kötü ve sefil oluşu, isimlerinin önündeki düşkünlük anlatan sıfatlarla boşluğa düşmüş bu nesil için dertlenilmez. Onlar için ümitvâr olmayan Türk aydını, yalnız kaybetmekten korktuğu nesil için çırpırır. Tanzimat Devri romanlarından itibaren konumuz bağlamında ele aldığımız tüm romanlarda, aydınının Türk halkına karşı derin sorumluluk duygusu göze çarpar. Batılılaşmanın bizdeki tesirleri aile içine sokularak, hastalığın hiç olmadık bir yerden bedene ve ruha dâhil olabileceği vurgulanır. Safderun ve ahlaksız züppe bağlamında ele alınan romanlar Türk halkına bir tedbir reçetesidir. Kendi içlerindeki korkuları açığa çıkaran Türk aydını Tanzimat'tan günümüze kadar çeşitli buhranlar yaşamıştır, yaşamaya devam etmektedir. Kalemimi sosyal hayatın bu yüzüne tutan aydınının acılı ve sarsıcı dilinde, konuşamayan bir babanın sesi, aldanmak üzere olan nesline mesaj vardır.

Bozulan ve çözülen ailelerden geriye kalanları bir hayat ağacının düşen yapraklarına teşbih eden yazar, Ali Rıza Bey'i bir gövde olamamak ve Ferhunde'nin nesline teslim olmakla suçlar:

“Aslında onun bu teslimiyetçiliği, kaderciliği sadece düşüncede değil tavırlarında da etkili olmaktadır. Romanın başlarında daha katı olduğu bu değerlerinden hayatın zor durumlarıyla ve acı gerçeklerle karşılaşınca vazgeçmeye başlasa da tam anlamıyla bu tavrından kurtulamaz. Zira bu çabasında kendisine idealist seviyede oluşturduğu ahlakçılığı ona adım attırmayacaktır. Çok katı bir şekilde bağlanmak yerine zamanında müdahalelerle, olayların akışı esnasında yapacağı hamlelerle bu gidişati değiştirebilecekken en dibe vurduktan sonra baştaki tüm değerlerinden vazgeçmiş, iyi bir bakım uğruna kızı Leyla'nın ahlaksızlığını kabul edip onunla yaşamayı kabul etmiştir” (Emil, 1984, 413)

Onun sessizliğini ve dirayetsizliğini arka plana yerleştiren Reşat Nuri, asıl kopuşun mümessili olarak Ali Rıza Bey'i gösterir. *Yaprak Dökümü* ahlaksız züppe tiplerin, namuslu bir ailenin değerlerini kemirip öyküsüdür. Burada bir kurt gibi derinden gelen asrîleşme merakı, gençlerin içini, kültürel yapının değerler bütünü kemirir. Reşat Nuri Güntekin, Ferhunde ile önce Şevket'i; ardından da tüm aileyi saracak alafranga züppeliği romanın merkezine yerleştirir. Ferhunde ve davetlerine gelen nesil değer tanımazlığı, yozlaşmış yapısı ile tipik bir züppe anatomisidir. Leyla ve Necla ise Türk okurunun görmeye alışık olduğu aldanan kız görüntüsünde cezalandırılan tiplerdir. Romanın başında cehennem olarak gördükleri eve, sahte

yüzüyle gelen alafranga cennetten de çabuk kovulurlar. Düşkün ve sefil hayatları ile eskiye, cehenneme bile layık görülmezler. Ali Rıza Bey ise suskunluğu ve dirayetsizliği ile ibret tablosunda yerini alır. Kızının metres gittiği eve karın tokluğu için giren baba olarak bedel öder. *Yaprak Dökümü* romanı kısa hacmi ile Batılılaşma öykümüzü kuşatan uzun hikâyenin Reşat Nuri Güntekin dilindeki bir başka sonucudur. Bu sonuçta okura ağaç ve yaprakları işaret edilir. Ağaca gövde olamayan, köklerine tutunamayan baba ve yaprak olup tutunamayan neslin sembolik görüntüsü romanın büyük resmi sayılabilir.

4.2.7. Harbiye'nin Ölçülü Züppesi: Macit

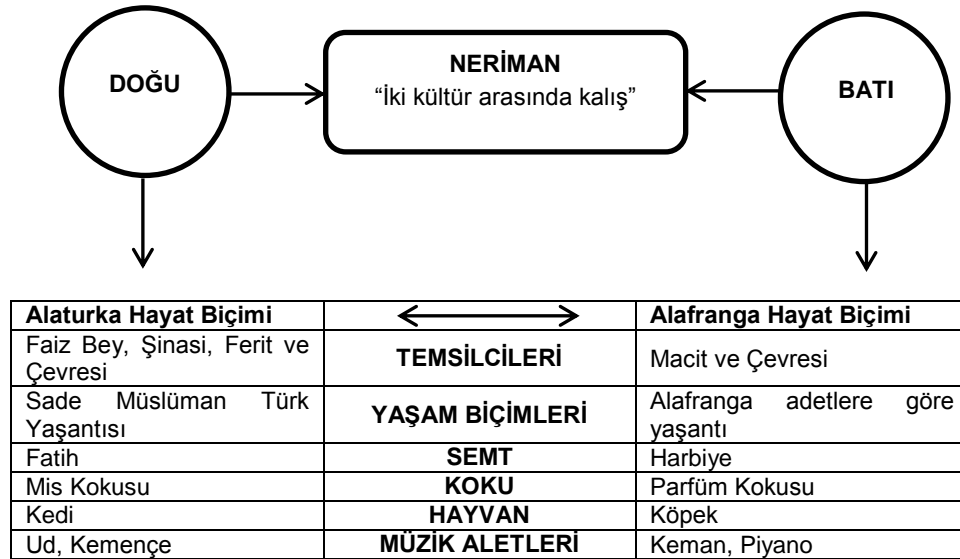
Fatih Harbiye romanı, Peyami Safa'nın Batılılaşma sorunsalına sembolik öğelerle yaklaştığı, aynı zamanda Doğu ve Batı'yı bir sentez biçiminde gördüğü eseridir. Romanın ismindeki çağrışımlar bile, kurgunun bu yapısını ortaya koymaktadır. Yazarın *Matmazel Noraliya Koltuğu* dışında neredeyse tüm romanlarına dahil ettiği alafrangalığın Türk toplumundaki algısı, *Fatih Harbiye* romanının da çekirdeğidir.

“Önce Fatih Harbiye romanında ortaya koyduğu Doğu Batı sentezini daha sonra Kültür Haftası dergisinde yayımlanan ‘Seziş, tahlil, riyaziye’ ve ‘Şark-Garp Münakaşalarına Bir Bakış’ makalelerinde, ardından Türk İnkılabına Bakışlar’da savunmuş, aynı görüşü Türk Düşüncesi dergisinde ise mistisizmin daha ağırlıklı bir yer aldığı ciddi bir tez haline getirmiştir” (Ayvazoğlu, 2008, 437).

Peyami Safa'nın fikrî cephesinde de oldukça önemli bir yere sahip olan, Garblılılaşma burada ölçülü bir titizlikle karşımıza çıkar. Peyami Safa'nın en kavgalı olduğu fikirleri bile kendi içinde bir terkibe ulaştırması ve sentezlemesi onun entelektüel algılarının gücüyle açıklanabilir. Yazara göre, gerek gazetelerde gerekse dergilerde hayatı boyunca çeşitli yönleri ile ele aldığı Garp, her daim bir kıyaslamanın da adı olmuştur. Özellikle 1938 yılında *Cumhuriyet*'te tefrika edilen *Türk İnkılabına Bakışlar* adlı eserinde Müslüman Şark'a, Türklüğe ve Garba karşı bütüncül bir nazarla bakar ve aynı bakış açısından beslenerek her daim bir kıyaslamanın içinde yazar. Bu eserin daha önemli tarafı ise, *“Türk İnkılâbının tarih felsefesi, medeniyetlerin mukayesesi, Şark ve Garp mefhumlarının tahlili, İslam Türk ve Batı düşünceleri arasındaki kaynakların müşterek oluşunu izah bakımından ilk deneme oluşudur”* (Safa, 2006c, 15). *Türk İnkılabına Bakışlar* bu anlamda ilk

deneme olsa da, yazarın konu hakkındaki ilk cümleleri değildir. Peyami Safa, Şark'ı ve Garb'ı *Türk İnkılabına Bakışlardan* evvel, roman dilinde ilk kez, sembolik unsurları ön plana alarak, *Fatih-Harbiye* romanında kıyaslar.

Fatih Harbiye iki dünya arasında kalışın sembolik eseridir. Buna rağmen romanda kimse ceza olarak oyun dışına çıkarılmaz, okurun gözünde, diğer romanlarında gördüğümüz, ağır ifadelere maruz kalmaz, aşağılanmaz. Bunun en önemli nedeni de yukarıda ifade edildiği gibi, eserin sembolik değerler bütünüdür. İsimler, semtler, kullanılan kokular, çalgılar, hatta evcil hayvanlar bile bu büyük sembolün içinde özenle yerini almıştır. Peyami Safa, Fatih ve Harbiye semtleri ile bir dünya görüşünü özetlemektedir. Neriman ise bu semtler arasında kalan Türk kızlarıdır. Aşağıdaki şekilde Neriman'ın iki kültür arasında kalış buhranı anlatılmaktadır:



Şekil 2. Neriman: İki Kültür Arasında Kalış.

Yukarıdaki şekle göre, Fatih semti, yaşam biçimi olarak alaturka hayatı yani Doğu'yu temsil ederken; Harbiye canlı sokakları, gösterişli dükkânları, baloları ve eğlence biçimiyle alafranga hayatı temsil eder. Neriman ise bu iki kültür arasında bocalayan kızların buhranından izler taşır. Peyami Safa, 27 Nisan 1959'da *Tercüman*'da tefrika edilen *Bir Ortadoğulu'nun Düşünceleri* adlı yazısında Türk milletinin yaşadığı buhranları şu cümleler ile özetler: "Bütün geriliğimiz, bütün buhranlarımız, bütün bocalamalarımız, Doğu-Batı tahtaravalisinde, ağırlığımızı bir

*uçtan öbürüne götürüp boş kalan tarafı havanlandırmaktan ve yüklenen tarafı yıkmaktan ileri gelmektedir” (Safa, 1999b, 86). Fatih Harbiye romanında Doğu-Batı arasındaki mizanı tutturmaya çalışan Peyami Safa, bu dengede hafızanın önemini altını çizer. Bu nedenle eserlerine hafıza olacak tipleri özenle yerleştirir. Faiz Bey’in Neriman’ın babası olmasından öte, Doğu’nun hafızası olması adına da önemi vurgulanır. Peyami Safa’ya göre; “Geçmişini unutacak kadar hafızasız, geleceği tasavvur edemeyecek kadar hayalsiz bir millet yaşayamaz” (Safa, 1999b, 87). Fatih Harbiye’de hafıza Faiz Bey’in kalbine, gelecekse Şinasi ve Neriman’a emanet edilmiştir. Peyami Safa’nın Doğu- Batı sorunsalını ele aldığı eserler içinde *Fatih Harbiye*’nin gür sesi de bu noktadan ileri gelir. Yazar burada vaka kuruluşundan, karakter oluşumuna kadar hiçbir noktada dengeyi elden bırakmaz. Okuruna iyi düşünülmüş ve muntazam hesaplanmış ölçüler içinden seslenir.*

Peyami Safa, alafranga hayata ilgi duyan hiçbir kadına Neriman kadar sahip çıkmamıştır. Bunun en önemli nedeni de yazarın Neriman’ın babası Faiz Bey’e bakış açısidir. Faiz Bey, Neriman’a iyi bir terbiye ve ahlak verir. Zira Faiz Bey’in kendisi de kültürlü bir Şark adamıdır. Okumayı sever, tevazu sahibidir. Yumuşak tabiatlıdır. Kızı için de fedakâr bir babadır. Tüm bunlara rağmen, Faiz Bey’in de kızının hatalarına rağmen gür çıkan bir sesi yoktur. *Kiralık Konak* romanında Naim Efendi; *Yaprak Dökümü* romanında Ali Rıza Bey gibi kızının başka bir hayata intibak edişi sırasında büyük tepkiler vererek ortaya çıkmaz. Tüm bunlara rağmen, Peyami Safa Faiz Bey’i cezalandırmaz. Hatta romanın sonunda ödül olarak kızı sembolik biçimde ailesine, kültürel tabanına döner. Roman kahramanı olarak neredeyse aynı cümleleri söyleyen, muhitinden ve adından nefret eden *Sözde Kızlar* romanının Belma’sı ile Neriman temelde aynı inkâr noktasında alafranga hayata temayül gösterir. Ancak romanın sonunda Hatice, Belma olarak büyük bir pişmanlık duyarak bedel öder. Neriman ise, baba ocağına saf ve namuslu olarak dönüş yapar. “*Peyami Safa, ilk eserlerinden sonuncusuna, genç kızların ait olduğu gösterişsiz ama temiz dünyada kalmalarını telkin eder. Bunun için de yukarıda da gördüğümüz gibi kötü son ve pişmanlık motiflerini kullanır*” (Uğurcan, 2012, 268). Burada ise, söz konusu kıyaslamalardan da anlaşılacağı gibi, Peyami Safa bilinçli olarak Faiz Bey ve Neriman’ı korur. Ceza ve pişmanlık motifini kullanmaz. Bunun iki önemli nedeni vardır:

Birincisi; Faiz Bey ve Neriman arasındaki güçlü sevgi bağıdır. Yazar belki de yalnız bu detaya sembolik bir anlam vermez. Romanın da en sahici kısmı, Neriman’ın babasına olan düşkünlüğüdür. Bu noktada Peyami Safa’nın hiçbir

romanında olmayan bir önerme ile karşılaşırız. Bunun adı gerçek sevgi ve bağlılık duygusudur. Annesi ölen Neriman, babasına bağlıdır ve sevgi bakımında doymuştur. Her ne kadar babasını ve onun değerlerini eleştirse de bu gerçek anlamda bir nefret değeri taşımaz. Neriman'ın alafranga hayatı birden terk edişindeki en önemli payda babaya olan bağlılığı ve onu bedbaht görmeye dayanamayacak oluşudur. Peyami Safa, ahlaksız züppe tiplere dönüşecek gençlere ve onları korumakla yükümlü babalara bu bakış açısı ile seslenir. Buna göre, özellikle kız çocukları ve babaları arasında atılacak güçlü bağlar onların alafranga hayat karşısındaki kalkanları olacaktır.

İkincisi ise Neriman'ın gerçek bir hain olamayacak kadar iyi ahlaki değerler ile büyümüş olmasıdır. Faiz Bey, kızına sevginin yanı sıra iyi bir terbiye ve ahlak da vermiştir. Bunun en açık göstergesi, Neriman'ın Şinasi'yi sevmediği dönemlerde bile genç adama bir hain gibi davranmayışı ve babasını perişan edecek kararlar almamış olmasıdır.

Neriman, arada kalmışlığına rağmen, yukarıda gördüğümüz tüm sembolik unsurları duyguları ile bir araya getirir. Peyami Safa'nın temelde Neriman için koyduğu Batılılaşma ölçüleri, onun Türk insanı Batılılaşırken koyduğu gümrük ile aynıdır. Buna göre, *“Batılılaşırken, batıyı körü körüne taklit etmekten kurtulma yolunun ise doğruluğa mahsus hassasiyet, manevi değerlere, ilahi prensiplere bağlılık ve milli şahsiyeti koruma şartı ile mümkün olacağını vurgular”* (Lee, 1997, 71). Faiz Bey ve Şinasi'nin Neriman üzerindeki en büyük görevi de budur. Ona milli, manevi değerleri hatırlatan ve Batılılaşma yolunda elindeki güçleri hatırlatan kişilerdir.

Neriman, kendini tam olarak ne alafranga hayata ne de alaturka hayata ait hisseder. Değerlerini tümüyle reddetmez, hazırcı ve hazcı bir dürtü ile kendini alafranga yaşamın içine koşulsuzca atmaz. Onu her zaman geldiği yere çeken bu gizli elin adı, sevgi ve vicdandır. Macit ise romanın züppe gencidir. Nerimanları Fatih'ten uzaklaştıracak kişinin temsilcisidir. Sade Müslüman Türk evlerinde yaşayan genç kızların akıllarını çelenlerden biri olan Macit, romanın temel çatışma kaynağı olsa da anlatımın içinde bir gölgeden farksızdır. Neriman ile konuşması sayılıdır. Hatta roman akışında nerdeyse hiçbir fiili yoktur, buna rağmen temel gel gitler onun mevcudiyeti üzerinden anlatılır.

Fatih Harbiye romanında Macit bir tercihin adıdır. Neriman'ın Batı'ya yönelişi Macit'in farkındalığı ile olur. Ona göre Macit her bakımdan canlı, farklı ve gösterişli

olan Batı'dır. Bu nedenle de Harbiye, balo, piyano vs. gibi sembolik göndermeler onun gölgelenmiş mizacından beslenir. Neriman, romanın başında Macit ile olan buluşmasını şöyle yorumlar:

“Macit’in girdiği birçok masraflara rağmen o kadar yalnız ve baş başa kaldıkları halde, hiçbir çapkınca hareket yapmamasını düşünüyor ve Macit’in ince uzun elleri, hafif manikürlü parmakları sık sık gözünün önüne geliyor ‘İnce bir adam’ diye düşünüyor ve Macit’te tenkit edilecek hiçbir şey bulamıyor” (Safa, 2000a, 19).

Neriman roman boyunca alafranga hayata karşı yönelme halindedir, ama bir türlü buna tam anlamıyla muktedir olamaz. Her defasında vicdanı ile hesaplaşır. Babası Faiz Bey’in ve nişanlısı Şinasi’nin bunda payı büyüktür. Bu yönelişte balo, alafrangalığın ışıltılı yüzüyle öne çıkar. Peyami Safa, Neriman’ı Macit’in cazibesi ile balolara sürükler, genç kıza oradaki hayatı gösterir, diğer yandan da onu tam olarak sahipsiz bırakmaz. Ona sürekli babasını hatırlatır ve Şinasi konusunda da vicdan azabı çekmesini ister.

Neriman, romanın başında Macit ile balodan dönerken korku ve heyecan içindedir. Bir yandan o ışıltılı hayatın parçası olmak ister. Muhitinden, yaşayışından dolayı mutsuzdur ve Macit onda renkli alafranga hayatın anahtarı gibidir. Bu nedenle de elindekileri sürekli Macit’in etrafındakilerle kıyaslar. Neriman’ın çevresine karşı öfkesi, tıpkı *Sözde Kızlar* romanındaki Belma’nın tepkilerine benzer. Belma da nefreti önce kendinde başlatan ve çevresinden nefret edenlerdendir. Her iki nefrette çevreye karşı kin vardır. Bu kin ve öfke ise kişinin kendisiyle başlar. *“Kendimden nefret ediyorum. Oturduğum mahalle, oturduğum ev, konuştuğum adamlar çoğu sinirime dokunuyor”* (Safa, 2000a, 26). Neriman’ın kendisinden nefret edip, oturduğu mahallenin sinirine dokunması tipik bir alafranga yönelimdir. Beğenmemek önce kendisiyle başlar ve buradan çevreye sirayet eder. Neriman tüm nefretine ve sinir bozukluğuna rağmen kendisindeki değerlerin bütününe karşı hain ve inkârcı değildir. O yalnızca Macit’ten gelen alafrangalığın tesiri ile iki dünyanın arasında girmiştir.

Romanın züppe karakteri Macit ise romanın gölge tipidir. Neriman’ı alafranga hayata özendiren her şey bu genç adamdan yansır. Buna göre Macit, Neriman’ın gözünü kamaştıran Batı’nın aynası durumundadır. Peyami Safa, Neriman’ın gözünden bunu şöyle özetler: *“Şinasi Neriman’ın gözünde aileyi, mahalleyi, eskiyi, şarklıyı temsil ediyordu; Macit yeninin, garbın ve bunlarla beraber meçhul ve cazip sergüzeşterin mümessili ve namzetiydi”* (Safa, 2000a, 57). Macit’in bu namzet hali, temsil ettiği dünya görüşü ile paraleldir. Neriman’ı çevresinden koparacak hareketin kaynağıdır. Neriman, Macit’e giderken alafranga hayata doğru adım atar.

Neriman, Rus kızının hazin hikâyesini, kendisi ile bütünleştirir ve bir anda uzun zamandır yaptıklarının farkına varır. “*Ben alçak değilim!*” (Safa, 2000a, 109) cümlesini sayıkladıkça bir rüyadan uyanır gibi titrer. Macit’i düşündükçe, onun sahte dünyasından ürperir ve semtine, ailesine, Şinasi’ye kısaca tüm değerlerine yeniden sarılır.

“Romanda geleneksel değerlerden, insanın öz değerlerinden kopmadan hayatını sürdürmesi teklifi önerilir. (...) Bu arayış ve bunalım önce köklerden ayrılış sonra köke dönüş ile sonuçlanır. Batılı anlayışa yürüyüş bir macera, öze dönüş ise yuvaya, huzura dönüş olarak verilir” (Tosun, 2014, 26).

Macit, Neriman’ın Batı istikametindeki yürüyüşünde yalnız bir gölge oyunu gibidir. Roman boyunca perdenin arkasında Neriman’ın zihnindeki alafranga hayatı oynatır, onu kontrol eder. *Fatih Harbiye* romanı yalnız eşyanın ve mekânın sembollerle gönderme yaptığı roman değildir. Burada kurgunun başkişileri bile görev icabı konumlarını korurlar ve gerçek anlamda özgür değillerdir. Bunun en sarih örneği Macit üzerinden gösterilebilir. Zira Macit romanın çekirdek vakasında çok önemli bir yerde olmasına rağmen, kurguya ciddi anlamda bir aksiyon ve yön katmaz. Peyami Safa, Macit’i bir kukla olarak kullanır ve Neriman’a karşı çok ileriye gitmesine de izin vermez. Bu nedenle Macit karakteri, ahlaksız züppeler içinde en edilgeni ve pasifidir. Elinde bir kızı kandırarak malzemesi olmasına rağmen, onun tavırlarında bile tuhaf bir ölçü vardır.

Fatih Harbiye romanı teknik bakımdan da mizanın kurgu içindeki yerini sağlamlaştırır. Peyami Safa, ölçüp biçtiği tüm sembolleri ve göndermeleri özenle romanın kurgusuna dahil etmiştir. Bu nedenle de Neriman düşmeden onu kolundan tutan, Faiz Bey’in gözyaşını havada yakalayan yazar; ahlaksız züppe Macit’e kolay kazanılabilir bir serbest alan açmaz. Macit’in delidolu yanını, ahlaksız züppe taraflarını temsil ettiği alafrangalık içinde okura sezdirir. Buna göre, *Fatih Harbiye* romanının genel olarak kabul gören bakış açısına göre, eser Neriman’ın iki dünya arasında kalış hikâyesidir. Oysa kurgunun içinde çok daha gerçekçi ve belki de sembolik olamayan güçlü bir baba kız ilişkisi vardır. Neriman’ı alafranga dünyanın uçurumundan kurtaran, Macit’ten soğutan ve ona evin yolunu işaret eden tek itici güç, baba sevgisidir. Peyami Safa’nın ilk kez eleştirmeden önerdiği eser olan *Fatih Harbiye*, ne ahlaksız züppeleri yerden yere vurmak; ne de Neriman’ı Rus kızının hikâyesi ile yüzeye çıkarmak istediği eserdir. Yazar burada unutulmuş bir duygunun küllerini alevlendirir. Neriman idealist olduğu ya da geleceği iyi görebildiği için alafranga hayattan vazgeçmez. O babasını sevdiği için adımlarını eve yöneltir. Bu

nedenle Fatih Harbiye romanı, yalnız iki yol ayrımındaki kızın sembolik öyküsü değil; baba ve kız arasında kurulması hayal edilen bağın, güçlü sevginin eseridir.

4.2.8. Kiralık Evlerde Ahlaktan Mahrum Kalan Nesil: Ülfet, Semiha, Salim Bey

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kaderin Cilvesi* romanında, Salâh adlı namuslu bir aile reisinin parasızlık nedeniyle içine düştüğü durumlar anlatılır. Romanın tüm karakterleri bir şekilde ahlak düşkünlüğünün içine sürüklenmiş tiplerdir. Yazarın pek çok romanında karşımıza çıkan ahlaksız tipler, *Kaderin Cilvesi* romanında aynı çatı altında toplanır. Memduh Şevket Esendal'ın *Ayaşlı ve Kiracıları* eserinde olduğu gibi, burada da Salah'ın evi her yaştan yozlaşmış tiplere ev sahipliği yapar.

Romanın ahlaksız züppe gençleri ise eve gelip gidenlerden oluşur. Sosyal tabanın içinden bir grup genci örneklem olarak seçen yazar, onların üzerinden iki önemli noktanın altını çizer. Bunlardan ilki, herkes birbirini kandırmaktadır. İkincisi ise ahlaksızlık artık her yerdedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın roman kahramanları bu felsefi dramın gölgesinden beslenmiştir. Yazarın felsefesinde *Nietzsche ve Shopenhauer* gibi düşünürlerin izleri olduğu düşünüldüğünde de hayata dair kötücül algıların kaynağı daha iyi anlaşılır. Ahmet Mithat Efendi'nin bakış açısından ve yazarlık tabiatından feyz alan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında, bu sosyolojik açılımın izleri vardır. Bu anlamda, sosyal gerçekçilikten bir ayna gibi eserlerine vuran halkın bilinçlendirilmesi sorunsalı, onun kahramanlarının da altyapısını oluşturur.

Karakterlerinin en aydınlanmışlarından, yarı aydınlarına kadar biraz deli, biraz serseri ve çokça kötücül olmaları yazarın altında kaldığı felaketler yığınının bir parçasıdır. Yazarın yukarıda da ifade edilen, "eziliyoruz!" nidasında, ezilenler ve ezenler olarak ayrışan Türk insanının dramı yatar. "*Süregidenle açmazda olanı, oluşana değişeni, hastalık derecesinde bağlanılanla kolayca yitirileni/ benimseneni iç içe verir. Toplumdaki çözümlenin sarsıntılarını duyurur adeta*" (Andaç, 2000b, 160). Bu sebeple, Hüseyin Rahmi Gürpınar, kadın erkek ilişkilerini ve her türlü ahlaksızlığı, toplumsal çöküşte ilk sıraya yerleştirir. Bu açıdan değerlendirildiğinde *Kaderin Cilvesi*, aslında fatalist bir anlayışın ürünü değil; sosyal tabandaki hakikatin

yansımasıdır. *Kaderin Cilvesi* romanında, Salâh, güngörmüş elli yaşlarında bir adamdır. Romanın başında içine düştükleri durumu şu sözlerle özetler:

“Ben hayli refah ve güngörmüş, nam uskâr, asil bir ailenin ellilik babasıyım. Sonradan düştük... Nasıl düşüş? Altıncı dairenin önünden don bir havada kızağa oturup da doğru kalafat yerine, oradan denize sonra zindan kapısına, daha sonra yerin dibine, merkezi arza kadar inen korkunç bir sükut... Âdeta köpek sefaletine düştük” (Gürpınar, 1964, 5-6).

Baba Salâh'ın elinde kala kala sapa bir yerde viran bir ev kalır. Ev yedi sekiz odalıdır. Evi kiraya verirler, ama kira alamazlar. Bir gün Salâh, Şemi ile karşılaşır ve o günden sonra yoksulluk sefaletinden, ahlak sefaletine düşer. Şemi, İstanbul'da her işi çeviren, kurnaz, kumarbaz, kadın düşkününü bir adamdır. Baba Salâh'ın fakirliğini fırsat bilerek evini kiralar. Eline tutuşturulan paranın büyümesine kapılan Salâh, namuslu evinin kapısını, namuslu olmayan işlere açar. Evi, resmi olmadan genelev gibi kullanılır.

İstanbul'un Bir Yüzü, Kiralık Konak ve Yaprak Dökümü gibi romanlarında karşımıza çıkan mekânın sembolik yüzü, *Kaderin Cilvesi* romanında da karşımıza çıkar. El değiştiren konaklar ile değişen dünya görüşleri; çözülen ailevi değerler ile dağılan, kiralanan, yıkılıp dökülen evler, *Kaderin Cilvesi* romanında çok daha farklı şekilde bir ele alınmıştır. Burada namuslu bir aile evinin geneleve dönüşümü, ahlak yozlaşmasını daha farklı bir noktaya taşır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, Salâh'ın parasızlıktan düştüğü çukura gömülüşünü, tercihlerini ve sonrasını okura sunar. Salâh, oğlu Rıdvan'a kızı Seniha'ya kötü örnek olur. Bataklığa batmıştır. Vicdanının sesinden kahrolur. Çıkmak istedikçe batar ve romanın sonunda eski sefil hayatına döner. Kayınvalidesi ölür. Oğlu ve kızı da namus belasından kim vurduya giderler. İkisi de öldürülür.

Salah ve ailesinin hayatına ahlak düşkünlüğünü taşıyan Şemi, ahlaksızdır ama züppe bir tip değildir. Burada ahlaksızlık ile ahlaksız züppelik arasındaki farkı da ortaya koyarsak, her iki anlayışında temelde aynı duygudan beslendiğini ama sosyal hayata yansıma biçimleri ile farklılıklar taşıdığını söyleyebiliriz. Yukarıda Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Schopenhauer ve Nietzsche gibi düşünürlerden etkilendiğini belirtmiştik. Yazar sosyal ahlak noktasında da Nietzsche ve Schopenhauer'dan gelen düşüncelerden beslenmiştir. Ahmet Cevizci, *Etiğe Giriş* adlı çalışmasında Schopenhauer'un ahlak anlayışını kötümser etik olarak değerlendirir: *“Dolayısıyla sarf edilen bütün çabalar durumu kötüleştirmekten başka bir işe yaramaz. Bu durumda insana düşen görev dünyanın kötüleşmesini ve insanın*

yok olma serüvenini seyretmek, sadece katlanmak ve tahammül etmektir” (Cevizci, 2008, 229). Nietzsche ise *Ahlakın Soykütüğü* eserinde, “*Ahlak değerlerinin bir eleştirisine zorunluyuz; değerlerin kendilerinin değeri öncelikle sorgulanmalı*” (Nietzsche, 2010, 33) der. Nietzsche, ahlakın insan üzerindeki etkileri üzerinde durarak, tüm etik düzenleri gereksiz ve işe yaramaz bulur. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Deli Filozof, Utanmaz Adam, Ben Deli Miyim* romanlarında ahlak sistemini eleştirdiği düşüncelerin menşesinde yine Nietzsche’nin etkileri açıkça kendini gösterir. Schopenhauer gibi kötücül algıları ile hayata katlanmak zorunda kalan yazar, Nietzsche’de olduğu gibi, her şeyin boş ve yetersiz olduğunu da düşünür. “*Ne diye yaşamalı? Her şey boş! Yaşamak, yani kendini yakmak, yine de ısınmamak*” (Nietzsche, 2005, 298). Hüseyin Rahmi romanlarının en önemli problemi olan ahlak sorunsalı yukarıda işaret edildiği gibi Nietzsche etkileri ile yoğrulmuştur. Alafranga yaşamın Türk toplumuna açtığı ahlak yaralarının neticeleri ile ilgilenen yazar, *Kaderin Cilvesi* romanında da ahlaksızlığın bir aile üzerine gelebileceği en dip zıtlıkları ortaya koyar.

Utanmaz Adam ve Ben Deli Miyim? Romanında utanmayı bilmeyen ahlaksızları, *Deli Filozof* romanında delilikte sınır tanımayan Şadan’ı, *Şık ve Şıpsavdi* gibi romanlarında taklidî hayatın en trajikomik noktalarını ele alan Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Kaderin Cilvesi* romanında da bir ailenin yaşama ihtimali olan en acı ahlak çöküntüsünü özünde namuslu olan Salah üzerinden irdeler. Felsefi anlamda *en* hiç olanla, kötümserlik anlamında ise yıkıntıların altında kalışla beslenen yazar, ele aldığı fikirlerde de o fikrin sonsuz noktasına ulaşma gayreti içindedir. Bu nedenle ne adamları utanmak bilir, ne de delilerinin delilikte bir ölçüleri vardır. Ahlaki anlamda da kadın ve erkekleri eğer ahlaksızsa, artık onlardan her türlü tuhaflık beklendiği okura açıkça hissettirilir. Yazarın konuyu alış şeklindeki bu *en* hâli hiçliğin ve kötümserliğin kurguya da zarar verdiği açıkça görülür. Kahramanlarını *en eşiğine* getirmek için detaylara giren ve pek çok kez da o detaylar yumağı içinde ana çerçeveden uzaklaşan Hüseyin Rahmi Gürpınar, her şeye rağmen sosyal bir doku deformasyonuna mercek tutar. Bu bakış açısında dikkatli nazarı ve acıyı da hissettirme gayretindeki dili ön plandadır.

Kaderin Cilvesi romanı, basit ve çok işlenen kurgusu ile Hüseyin Rahmi romanları içinde ön plana çıkmamış olsa da, eserin en önemli önermesi Türk romanında işlenmemiş bir konuya dikkati çeker. Buna göre, namuslu bir adam eğer parasız kalırsa tüm ahlakından vazgeçebilir. Üstelik evini geneleve dönüştürecek ve çocuklarını felakete sürükleyecek kerteye varabilir. Daha evvel yalnızca ahlaksız

züppelere, sessiz baba ve atalara ödettirilen bedeller burada evin tümüne genellenir. Hatta Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın olumsuz çizdiği kayınvalideler içinde bile *Kaderin Cilvesi* romanındaki kayınvalide gibisi yoktur. Sırf aç karnının menfaati için geneleve sıcak bakan kayınvalide Halise Hanım, Salah'ın karısı Şefika, annelik geleneğinin de varlık itibariyle hiçlik sınırına inişi sayılabilir.

Yazarın romanlarında teknik bakımdan sondan başa doğru akan bir kötücüllük hakimdir. Okura “siz durun daha neler olacak neler” mesajını romanın sonundaki keskin Ahmet Mithat üslubu ile haber verir. Bu açıdan bakıldığında Hüseyin Rahmi Gürpınar romanları ahlaksal hiçlikte Türk romanı adına bir ilk sayılabilir. *Kaderin Cilvesi* romanı da ahlaksız züppe tipleri aynı ahlaksızlık sınırında işler. *Modern ev* adını verdikleri eve girip çıkanlar ise ahlaksız züppe tipinin içini tam anlamıyla doldurur.

Roman kurgu itibariyle Salâh'ın evini bu amaçla kullanmaya gelenler ile oldukça çeşitlenir. Yazar, burada özellikle kadınların ahlaksızlıkta geldiği durumu anlatmak ister. Ülfet, iki erkeği idare eden ve bundan da utanmayan bir kadındır. Utanmak zorunda olmadığını ise şu sözlerle ortaya koyar: “*Evvelden de bir erkekle oturmayan karılar çoktu. Fakat bu iş gizli olurdu. Şimdi aşikâreye vurdu. Asrilikte kadınla erkek hukukça birbirine müsavi. İkisi de içiyor, ikisi de barda dans ediyor, ikisi de silâh kullanıyor*” (Gürpınar, 1964, 24). Ülfet, eski kocasını ve sevgilisini açıkça idare eden ve bunu modern yaşamın bir parçası gibi gösteren ahlaksız züppe bir kadındır. Yazar, Ülfet'in utanma, korku ya da çekinme gibi duvarlarını kırmıştır. Ülfet tipi ile ahlaksızlık anlamında her şeyi yapabilecek kadınları karikatürize eden Hüseyin Rahmi, serbest evlenme modelini de yine bu kadınlar üzerinden işler. “*Öyle bağı çözmek, boşamak, boşamamak yok artık. Gönül kimi severse güzel odur*” (Gürpınar, 1964, 26). Ülfet'in bu sözleri ile züppe kadınların hayat algısına dikkat çekilir. Serbest evlenmenin, modern hayatın içinde var edenlere cevap veren Hüseyin Rahmi, kadınların ahlaksızlaşması ve giderek züppe bir hal almasını *Kaderin Cilvesi* romanında detaylı biçimde işler.

Romanda özellikle modern hayata ahlak düşkünlüğü ile uyum sağlayan kadınlar yer alır. *Erkekleşen kadın* tabiatına dikkat çekilen romanda, kadının cesareti, cüreti ile erkekleşen yanları ön plana çıkarılır. Burada seçen, tercih eden kadınlar Ülfet ile anlatılmaktadır. Kendini gelenekten koparan ve girdiği modern hayatın yalnız bu kısmını bilen züppe ve ahlaksız kadın tiplerin konuşmalarının temel felsefesi de şöyle özetlenir: “*Şimdiki kocam Nusrettir. İmamı, muhtarı karıştırmadan kalb ikrarı, nikâhı medeniyle evlendik. Aramızda hiç öyle halattan*

zincirden bağ yoktur" (Gürpınar, 1964, 27). Yazar Ülfet karakteri ile erkekleşen kadın tabiatına yalnız ahlaksal açıdan bakış açısı geliştirir. Ülfet, gönlünün istediğini seven, istemezse onu da bırakıp başkasını tercih eden, korkusuz bir tiptir. Daha sonra Peyami Safa'nın işaret edeceği erkekleşen kadın tipinden de farklıdır. Peyami Safa da, kadınların erkeksileşmiş olmasına dikkati çeker. Bu tarz kadınların sosyal hayat içinde çalışan, istediklerini söyleyen bireyler olarak da ele alır. Oysa Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Ülfet ile çizdiği tip, yalnız cinsel dürtüleri ile hareket eden ve özgürlüğü bu yolda yaşayan kadındır. Yazar burada, erkeklere has olan, terk edip gitme motifini kadına atfederek, Ülfet'e erkeksi bir başkalık katar.

İmamı, muhtarı karıştırmadan kalbinin sözüyle evlenen gençlerin fikirlerinin temelinde, evlerinde rahatça görüştükları Şemi'nin felsefesi vardır. Geleneksel bazı adetler nedeniyle, para bulamayan gençler evlenememektedir. Buna çare olarak da, "*Maryaj naturel*" (Gürpınar, 1964, 46) yani *tabi evlilik* ortaya çıkmıştır. Salâh, Şemi'den işittiği bu sözler karşısında şaşkına döner. Salah'ın, "*Hayvanlığa dönmek için mi uygarlığa koşuyoruz? Bu tür izdivaç insanlığa yaraşır mı?*" (Gürpınar, 1964, 46) sorularında kaybedilen değerler karşısında isyan ve öfke vardır. Buna rağmen, Şemi'nin gençler üzerindeki tezi gelecek için de farklı değildir. Buna göre evliliğin zorlukları, adetleri, harcamaları kökünden sökülecektir. Bu tür evliliklerde kadın erkeğe; erkek kadına yük olmayacaktır. Şemi'nin Lenin ve Troçki'nin politikalarından sonra bir Rus dâhisinin tabii evlenme kanunu yazdığını ileri sürer ve gelecekte hayvanlarla insanları ortak bir çizgide şu sözlerle buluşturur:

"Beşerin medenî ve hayvani iki çeşit hayatı vardır. Hayvani hayat, yemek, içmek, uyumak, çiftleşmek gibi bütün hayvanlarla müşterek olandır. İzdivaç namını vererek bu sonuncuyu şeriat ve kanunla takyide yani Monogami şeklinde bir erkeği bir kadınla yaşatmağa uğraşmışlar" (Gürpınar, 1964, 48).

Evliliğin kanun ve şeriatça sınırlanmasını doğru bulmayan Şemi'ye Salâh'ın karşılığı tuhaftır. Salâh'a göre onların gençliğinde dans yoktur ve onlar sadakatlerini böyle şeylerin yokluğuna borçludur. Romanda erkekleşen kadınlardan biri de Semiha'dır. O da tıpkı Ülfet gibi, birden fazla erkeği idare etmek ister ve bunu son derece tabi bulur. Semiha'nın da tıpkı Ülfet gibi hiçbir şeyden korkusu yoktur ve Ülfet gibi acımasızdır. Semiha önce Fehmi'ye kaçmıştır, ondan sonra da sıkılınca Ferruh'la birlikte olmuştur. Semiha çok büyüleyici bir güzelliğe sahiptir. Annesi, onun daha kötü bir hayata düşmeden başını bağlamak ister. Buna rağmen kimsenin kızını istemeyeceğinin farkındadır. Semi'nin yokluğunda Salâh'ı bularak ondan yardım ister. Açıktan olmasa da gerçek niyeti hem sefaletlerine son verecek parayı kazanmaktır hem de kızının yerini belirlemektir. Semiha yaşlı bir adama metres

olmak ister. Kısa bir süre sonra da Salâh'ın aracılığı ile istediği gibi birini bulur. Yaşlı Sadi Bey, kendine böylesi bir kız aramaktadır. Kıza modern bir semtte ev açılır, her istediği olur ama kıza yaklaşamaz. Semiha, yaşlı Sadi Bey'den tiksiniyor. Semiha'nın yaşlı adama olan nefreti, onu daha derin sevdalara sokar. Ondan kaçtıkça daha da sevgiye yaklaşır ve nihayet Seniha'yı eski sevgilileri ile evinde bulur. Seniha'nın Ferruh ve Fehmi ile aynı odada olmasına şaşırır. Tepkisiz kalamaz ama bu kimse tarafından ciddiye alınmadığı gibi Seniha'nın ona verdiği cevap ilginçtir. *“Gönlümü, sevdami bu delikanlılar idare edecekler. Evimin masrafını, keyfimin israfını siz... İşte görüyorsunuz ki, bana onlar kadar siz de lâzımsınız”* (Gürpınar, 1964, 195). Ülfet tipolojisini son seviyeye taşıyan ve Semiha'ya üç erkeği birden aynı anda ve erkeklerin gözleri önünde idare etme cesareti veren yazar, ahlaksız züppelikte kadının geldiği noktayı Semiha ile özetler.

Şemi'nin evine gelenlerden biri de kendini İzzet Dinari Efendi'nin oğlu diye tanıtan Salim İzzet Bey'dir. Şemi'nin evine evlilik dışı çocuğu doğurmak için sevgilisi ile gelmişlerdir. Salâh'a göre, son derece namus düşkünlüğü sayılabilecek bu olay karşısında ise Şemi kahraman olmuştur. Zira yardıma ihtiyaç duyulan bir anda, gençlerle evini açarak, zavallı çocuğun hayatını kurtarmışlardır. Salim İzzet Bey'e göre genelevcilik önemli bir sanattır. Genelev müdürünün bu görevini insanlığa hizmet olarak niteleyen Salim Bey'e göre, Şemi'nin yaptığı iş hem zor hem de hastane idaresinden farksızdır. Genelevcinin müşterisini ücreti ile memnun edişinin toplum tarafından ayıplanmasını doğru bulmayan Salim Bey, medeni memleketlerde bu tür yerlerin tıpkı hastaneler gibi bir ihtiyaca karşılık verdiğini düşünür.

Genelevi, insanlar için toplumun nizamın devamlılığı için gerekli gören Salim Bey, buna uygun direktörlerin yetiştirilmesini şart kabul eder. Anadolu'nun da buna olan ihtiyacını söyleyen Salim Bey o gece çocuğunu Salâh'a bırakarak gider. Her ay belli bir para yollayacağını vaat ederek sabah ortadan kayboluverir, bir daha da ortaya çıkmazlar. Romanın sonlarına doğru, paralarını alamayan ve sefalet düştükleri için çıkış arayan Halise Hanım ile Salâh'ın hayal kırıklığı vardır. O gece çok zengin İzzet Dinari Efendi'nin torunu olduğu ileri sürülen çocuğun, ona ait olmadığı ortaya çıkar. Bu Salâh'ın son hayal kırıklığı olur ve romanın sonunda sefalet ve acılar içinde kalır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanın sonunda Salâh üzerinden yaptığı tespit, *Kaderin Cilvesi* romanının da önsözü sayılır. Gençlerin modern hayat algısı ile namus düşkünlüğü işlenen romanda iki problemin altı çizilir. Bunlardan ilki; kutsal bir kurum olan evliliğin yok oluşudur, ikincisi; kadınların erkeklere benzemesidir. Yazar,

evliliğin bitişini ve aile kavramının çöküşünü geneleve gelenlerin konuşmaları ile anlatır. Kadınların erkekleşmesi ile de onların sadece cinsî tercihleri ile ön plana çıkarılır. Tıpkı erkekler gibi, birden fazla kişiyi idare etme ve kimseden korkmadan yaptıklarını itiraf edebilme cüreti burada kadına verilmiştir.

Yukarı işaret ettiğimiz gibi, Hüseyin Rahmi Gürpınar romanlarının en önemli noktası ele aldığı konuyu “en” seviyesinde işlemesidir. Bu kurgu modeli ve en basamağı *Kaderin Cilvesi* romanında da karşımıza çıkar. Okuru Ülfet’in iki erkekle yaşadığı aşkla ve bunu itiraf cüreti ile şaşırtan yazar, Semiha’nın üç erkeği idare edişi karşısında şaşkına çevirmek ister. Sınırları zorlayan kurguda *en* basamağında, Semiha vardır. Ülfet, Semiha’nın romana gelişine sadece bir hazırlık evresidir. Aynı durum namuslu evin geneleve geçiş sürecinde de karşımıza çıkar. Ahlaksız Şemi, romanın başında genelevin önemini anlatır. Hemen ardından romana dahil olan Salim Bey tipi ise genelevleri hastaneler gibi kutsar. Hatta genelevlerin Anadolu’da da yaygınlaşmasını sosyal düzenin bir parçası olmasını ister. Bu algının *en* basamağı ise şüphesiz Salim Bey’dir. Okuru genelevin tabî sürecine hazırlayan ise Şemi tipidir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanlarında karşımıza çıkan *en*’in hazırlayıcı tipleri ve *en*’leri *Kaderin Cilvesi* romanının kurgusunda açıkça kendini göstermektedir. Bu açıdan roman, ahlaksal yozlaşmanın yazarın bakış açısına göre üst sınırdan yorumlanışı sayılabilir.

4.2.9. İstanbul’un İçinde İstanbul’dan Mahrum Nesil: Adnanların Dünyası

Mithat Cemal Kuntay’ın *Üç İstanbul*’u siyasi yapının değişmesiyle mekâna ve insana sirayet eden farklılıkların romanıdır. Yönetim otoritesinin değişmesiyle, İstibdat Dönemi’nde Hidayet’in konağı; İttihat ve Terakki Dönemi’nde Adnan’ın konağı; Mütareke Dönemi’nde ise Naşit’in konağı ön plana çıkar. Üç devrin, üç farklı dünya algısını İstanbul’un yozlaşmış yüzünde anlatan Mithat Cemal, konakların el değiştirmesi ile değişen dünya algısını anlatır. *Aşk-ı Memnu*’nun kapalı konakları ile başlayan değişim, *İstanbul’un Bir Yüzü*, *Kıralık Konak*, *Yaprak Dökümü*, *Kaderin Cilvesi* gibi romanlarda da ele alınmış, alafrangalığın kökünden sarstığı mekânlar sembolik yüzü ile karşımıza çıkmıştır. Ahlaksız züppe tiplerin eline verilen

balyozlarla yıkılan, çöken konak hayatı ve aile yaşamı evin çözülüşü biçiminde ele alınmıştır. *Üç İstanbul* romanı ise konakların değişimi motifinin, ahlaksızlığı gösterme anlamında, Türk romanında hulasası sayılır. Zira Mithat Cemal, Batılılaşmak adına dönüşüm addedilen, lakin tipik bir değişim biçiminde karşımıza çıkan ahlaki ve iktisadî dengeler üzerinden romanı biçimlendirmiştir.

Üç İstanbul romanının iki temel hareket noktası vardır. Bunlardan ilki, ahlakın delinmiş yüzünden vuran güvensizlik buhranıdır. Romanın öne çıkan karakterlerinde ahlak sınırlarından kayma, dönemin mizaca yansıyan etkileri biçiminde okura sunulur. Münevver, aydın, entelektüel gibi sıfatlarla anılmak; ahlaklı olmanın bir koşulu gibi gösterilmez. Hatta tüm deformasyon izleri de onların oturduğu ahlakî cepheden tabana yayılır. Mithat Cemal, tüm yozlaşma kanallarını tavanın içinden açar. İkincisi ise kim siyasi yönetim şeklinde yakınsa para ve güç onun koltukları altındadır paradoksudur. Bu noktada Osmanlı geleneğinin izleri takip edilebilir. Bilindiği gibi, Divan Edebiyatı sakinleri en çok da yönetime yakın olduklarında ünlerine ve yaşama şekillerine güç katabilmişlerdir. Yani münevver gerçek anlamda özgürleşebilmiş bireyler değildir. İstedikleri zaman merkezi otoriteyi eleştirmek gibi bir tasarrufları olmadığı gibi, yazdıkları her eserde gücü ve otoriteyi methylemişlerdir. Bu bir müddet sonra da edebi ve kültürel bir geleneğe dönüşmüştür. Özgürleşemeyen münevverlerin sonraki yüzyıllarda aydın ya de entelektüel olarak tabir edilen nesle en tuhaf mirasları bu bağımlılık duygusu olacaktır. Gücün sembolü baba, yani merkezi otorite, yenileşme dönemi entelektüel çocuklarını, bağımlılık duygusu ile kendi sınırları içinde tutmayı başarmıştır. Sürgün edilen, ötekileştirilen kısaca babaya isyan eden entelektüel olmanın diğer anlamı ise ibret-i âlemde açıktır: Hasret kalma, açlık, işsizlik... Oysa babaya itaat, güce yaklaşmaktır. Bunun da en sarıh delili: Para, mevki, şöhret... *Üç İstanbul* romanı, yönetim eline bakan özgürleşememiş aydınlar topluluğunun panoramasını anlatır. Orhan Pamuk'a göre ise; "(...) *Üç İstanbul*'da dalkavukluk bir toplumsal zorunluluk değil, bir insani zayıflık, bir kötülük, kaba bir ahlaksızlıktır yalnızca"(Pamuk, 1999, 113-114). Oysa, *Üç İstanbul* romanında tüm kapılar dönemin/dönemlerin hâle yansıması biçiminde hayata açılır. Buna göre, entelektüel açıkça dalkavukluk zihniyeti ile otoriteye yaklaşmaktadır. Ahlakî açıdan sarsan değil, sarsılan; iktisadî açıdan veren el değil, alan konumunda olan entelektüelin yarı aydın hali romanın kurgusunda Adnan tipolojisi ile anlatılır.

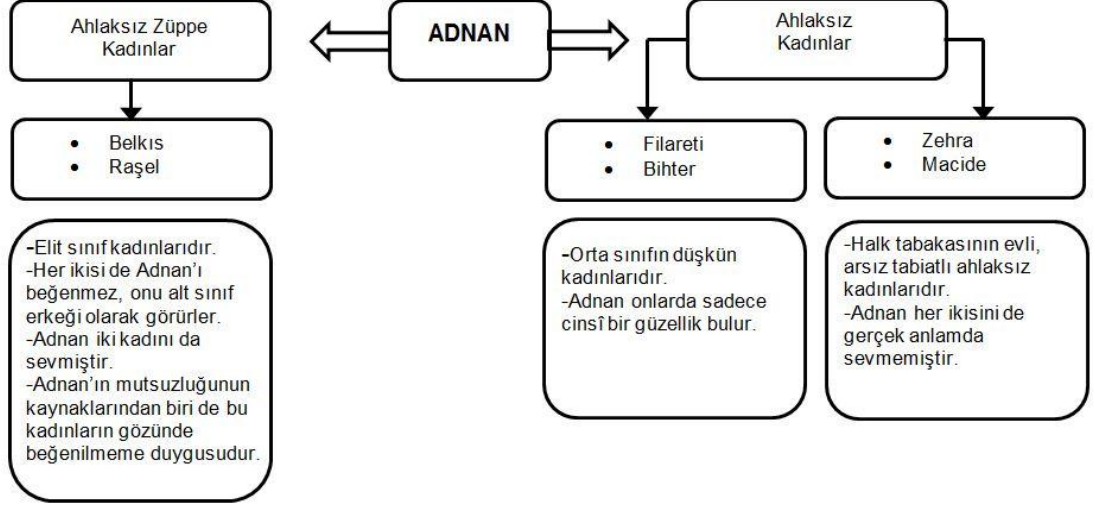
Adnan, kendi içinde kurgusunu tamamlayamamış biridir. Her devirde, hatta gücü elinde tuttuğu İttihat ve Terakki döneminde bile, hep yarım ve güçsüzdür. Bu

nedenle ne yarım kalan *Yıkılan Vatan* romanını bitirme kudretini kendinde bulur ne de ahlaklı bir entelektüel olmayı becerebilir. Adnan, paraya, güce ve kadınlara karşı zaafı olan ve bunlara bir türlü tutunamama buhranı yaşar. Mithat Cemal Kuntay, Adnan'ın münevver yapısında son derecede cimri, sosyal zekâsını ve kadınlara düşkünlüğünü ortaya koyarken ise son derece cömert davranmıştır. Bu nedenle de roman boyunca tek bir Adnan değil, her devrin Adnan'ı vardır. Tüm Adnanların ortak özelliği ise, Süheyla'nın tabiri ile hokkabazlıktır. Süheyla, Adnan'ı ve ahlaksız bulunduğu adamları şu sözlerle özetler: “(...) *sen dünyanın en hokkabaz adamısın (...) sen, sen, dünyanın bütün namussuz adamları gibi ne kadar akılsız adamsın*” (Kuntay, 2013, 195). Bilindiği gibi hokkabaz sıfat olarak kullanıldığında, başkasını aldatan, yalancı anlamı öne çıkar. Adnan'ın değişken tabiatı, her devirde farklı görünen Adnanları ile Mithat Cemal hokkabazlar dünyası inşa etmiştir. İstibdat Döneminde Hidayet'in konağında; fakir ve umutsuz Adnan; İttihat ve Terakki Döneminde kendi konağında; zengin ve sonradan görme, kaygılı Adnan; Mütareke Döneminde Naşit'in Konağında; fakir ve mutsuz Adnan. Tüm bu Adnanların diğer özelliği ise kadınlara zaafıdır. Buna rağmen ahlaki açıdan hep noksan olan Adnan, yalnızca ahlaksız züppe değil; ahlaksız züppe bir entelektüeldir.

Üç İstanbul romanında ahlaksızlık yönü kadınlardan gelmektedir. Şerif Mardin'in *Türk Modernleşmesi* kitabında da ifade ettiği gibi, toplumsal ve siyasi değişmelerin yarattığı sorunları inceleyen yazarlar, “(...) *en çok iki sorunun üzerinde durdular; kadınların toplumdaki yeri ve üst sınıf erkeklerin Batılılaşması*” (Mardin, 2015a, 30). Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* ile başlayan ve Ahmet Mithat ile devam eden süreçte en çok irdenelen konulardan biri olan kadınlar, *Üç İstanbul* romanında da, ahlaksızlığın geldiği kaynak olarak gösterilir. Yazarın her bir tipolojiden çiftli karakter oluşturması, üstelik her çiftin birbirinden çok da farklı olmayışı, ahlaksız züppe ve ahlaksız düşkün kadınların bolluğunu okura gösterme gayretinde aranabilir. Mithat Cemal, yıkılan değerler arasında ahlaksızlığı tüm İstanbul'a mâleder. Evli kadınlar hangi noktada olursa olsun bir yönü ile ahlaksız; erkekler ise tüm idealleri ve hırslarına rağmen gözü dışarda bir hain biçiminde kurgular. Bu nedenle Adnan'ın milli mücadeleye inanması, Hidayet'in ahlaksızlığından nefret etmesi, kısaca tüm entelektüel duruşuna rağmen ahlaki açıdan yozlaşması ön plana çıkarılır. İnci Enginün'e göre, Adnan'ın,

“(...) *dengesiz şahsiyeti bütün müspet değerlerin gelişmesine fırsat vermez. Evli çaresiz kadınları ayartması, tertemiz bir genç kız olan Süheyla'nın duygularıyla oynaması, dalkavuklarla düşüp kalkması, onları beğenmiyor görünse de Adnan'ın sevimsizliğini arttırmaktadır*” (Enginün, 2012, 132).

Romanda Süheyla hariç tüm kadınlar ahlaksız, bazıları ise ahlaksız züppe tiplerdir. Aşağıdaki şekil, bu karnavaldaki ahlaksız züppe ve ahlaksız kadınların Adnan üzerindeki çatışmalarını anlatır.



Şekil 3. Adnan.

Yukarıdaki şekle göre, Adnan'ın hayatına giren kadınları iki sınıfta değerlendirmek mümkündür. Bunlardan ilki ahlaksız züppe kadınlardır. Belkıs ve Raşel elit zümre kadınlarıdır. Her ikisi de Adnan'ı kaba ve avam bulur. Adnan, para ve gücü elinde tuttuğu zamanlarda bile onların gözünde küçümsenir. Belkıs ve Raşel'in Adnan'ı terk edişlerindeki en önemli sebep, onun köylü nezaketi ve taşra kokan terbiyesidir. Adnan, Belkıs ile evlendikten sonra bir türlü kendini elit sınıfın gözünde var edemez. Mithat Cemal, ahlaksız züppe olan Belkıs'ın Adnan'a hissettirdiği duyguları *Sevişen Karı Koca* bölümünde şöyle özetler:

“Karısının yanında Adnan da kendisini beğenmiyordu. Belkıs'ın dudaklarından kelimesiz bir Fransızca toz halinde uçar, serpilirken Adnan'ın ağzından Wiesenthal'in lügat kitabı sarkıp açılıyordu. Belkıs dudaklarıyla, Adnan avurtlarıyla konuşuyordu. Yatakta tek bir insan oldukları, birbirlerinde kayboldukları anda bile aralarından Boğaziçi haritasının mavi çizgisi geçiyordu. Biri Asya'da, biri Avrupa'da iki kıyı idi. Yemek yerken ikisi de dimdik oturuyordu; fakat biri heykel gibi, biri duvar gibi dimdik!.. Çorba içerken ikisinin de dudakları sessizdi; fakat birinin dudakları gümüşün ucunu öpüyor, ötekinkiler madeni emiyordu” (Kuntay, 2013, 291).

Adnan roman boyunca Asyalı adam tabiatını Avrupalı biçimde süslemek istese de başaramaz. Belkıs ve Raşel, Adnan'ın ruhunda görünen alaturka mizacı yansıtan aynalardır. Cemil Meriç'in *Bu Ülke* eserinin *Sen Bir Az-Gelişmişsin* bölümünde Avrupalı gözünden Asyalı değişim meraklısı adamlar anlatılır. Yazar burada Avrupalı olmaya çalışan Asyalı cüzzamlılara Avrupalı'nın cevabı ile Belkıs'ın

Adnan üzerindeki fikirlerini özetler: *“Avrupalı dostlar, acıyarak baktılar ihtiyara ve kulağına: ‘Hayır delikanlı’ diye fısıldadılar, ‘Sen bir az gelişmişsin.’ ve Hıristiyan Batı’nın göğsümüze iliştirdiği bu idam yaftasını, bir ‘nişân-ı zîşân’ gibi gururla benimsedi aydınlarımız”* (Meriç, 2004, 96). Adnan, yarı aydın hâli ile az gelişmişliğinin farkındadır. Para ve güç onu Avrupalı kılmaya yetmemekte, hatta gösteriş budalası görüntüsü ile bir Avrupalı gözünde itici de bulunmaktadır. Buna rağmen, tıpkı Cemil Meriç’in de ifade ettiği gibi, az gelişmişlik yaftasını roman boyunca yakasında taşır.

Adnan’ın Belkıs’a olan aşkının bir diğer anlamı da Avrupalı kadına sahip olma isteğidir. Mithat Cemal, kadınları Adnan’ın sevgisine göre değil, onların mensup oldukları sınıflara göre tasnif etmiştir.

“Erkânıharp Müşiri’nin kızı Belkıs’a kolları uzaktan çırpınan Adnan aynı kollarla Macide’yi nasıl kucaklıyordu? Bu iki tecennün, bu iki kadın, bu iki aşk kendinde nasıl birleşiyordu? (...) Belkıs’ın yanında Macide’yi hatırlayınca kendini büsbütün çirkin buluyor, Belkıs’a bir mağaranın deliğinden, üstü başı karanlıklar içinde bakıyor, ahmaklaşıyordu” (Kuntay, 2013, 297).

Macide ahlaksız ve hırçın tabiatı ile arsız halk tabanı kadınlarını; Belkıs ahlakız züppe yanıyla zarafeti, hoş duruşu ile üst tabakanın kadınlarını temsil eder. Adnan, kendini Macide’nin sevgisine layık bulmaz, hatta bir kadın olarak Macide’yi istemekten bile utanır. Burada Adnan’ın egosu da açıkça kendini gösterir.

Adnan, roman boyunca ahlaksız züppe kadınlarını sevmeye layık bulurken; orta ve alt sınıfın düşkün kadınları için yalnız cinsel bir istek duyar. Bu nedenle Adnan’ın sınıf atlama gayreti, sadece paraya ve güce sahip olma isteği ile yorumlanmaz. Bunun en açık göstergesi, Adnan’ın İttihat ve Terakki döneminde de bir türlü kurtulamadığı alt tabakaya mensubiyet sorunsalıdır. Adnan, kendini sever; sevmeye de layık bulur. Buna rağmen, *“kendisinden sosyal seviye bakımından daha iyi durumda olanları kıskanması, kibri ve zenginliğe olan düşkünlüğü, onu çevresinde yalnız bırakır”* (Enginün, 2012, 132). Adnan’ın bu yalnızlığı, onun başka şekillerde sosyal açlığını yatıştırmasına sebep olur. Belkıs ve Raşel gibi ahlaksız züppe kadınlar tarafından sevmek onun örselenen egosu içindir. Adnan’ın, Bihter ya da Raşel’e sahip olması; Avrupa’yı da kucaklaması anlamı taşır. Adnan, sosyal zekâsını cinsel dürtüleri ile kullanır. Bu da onun sürekli kaygılı olmasına, elde etmesine rağmen bir türlü bahtiyar olamayışına sebep teşkil eder.

Romanın ahlaksız kadınları olan, Macide, Zehra; Bihter ve Filareti ise İstanbul’un yozlaşan yüzüdür. Ahlaksızlığın tabandan ve tavandan baskısı, Adnan’ın

üstünden anlatıldıkça, çifte bir hatırlatma da okuru bekler. Mithat Cemal, kadınları çiftleri ile kurgulamıştır. Romanın kalabalık şahıs kadrosunda her şey iki ya da üç yoldan tekrarları ile görünür. Konakların ve kadınların yozlaşması üç aşamada tekrarlanır. Her devirde öne çıkan ahlaksızlık, bir öncekinden çok da farklı değildir. Üstelik ahlaksız züppe kadınlar her dönemde aynı hayalin peşine düşmüş tiplerdir. *Üç İstanbul* romanı bu yanı ile Marmara sularının üzerine dökülmüş eşya yığınlarına benzer. Pitirim A. Sorokin'in *Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri* adlı eserinde şöyle der:

“Nüfusun çok büyük bir bölümü, bunalımın kendilerini köklerinden söktüğünü, yıktığını, yaraladığını ve yok ettiğini görürler. İnsanların olağan yaşayış çizgisi bütünüyle altüst olur; alıştıkları uyarlanımlar bozulur; koca koca insan grupları yerinden edilmiş ve uyarlanımları kalmamış olarak suyun üstünde yüzen bir eşya yığına dönerler” (Sorokin, 1997, 13).

Mithat Cemal, tıpkı Sorokin'in ifade ettiği gibi, İstanbul'u saran bunalım yıllarındaki insan yüzlerine ışık tutar. Bu sebeple *Üç İstanbul* romanı, ahlaksızlık noktasında her devirde birbirine benzeyen insanların, çok sesli dünyasına kulak kesilir ve İstanbul'un dağılmış, savrulmuş, eşyalaşmış yaşantısını ortaya koyar. Mehmet Narlı'ya göre, *“Adnan'ın yazmak istediği Yıkılan Vatan adlı romanı; Mithat Cemal Üç İstanbul adıyla yazmıştır”* (Narlı, 2012, 71). Adnan, yıkılmışlığı ve yozlaşmayı vatan üzerinden; Mithat Cemal ise İstanbul üzerinden yorumlar.

Üç İstanbul romanı üç Adnan, bir İstanbul'dur. İstanbul'u vatanın terkibi gibi gören yazar, aslında İstanbul'un *Yıkılan Vatan* yüzünü değil; Adnanların ahlaksızlığını kaleme almıştır. Her devrin adamı üç Adnan'ın roman boyunca gittiği ahlaksız yoldan kalabalık şahıs kadrosu, bir iki kişi dışında, onu takip eder. Bu açıdan baktığımızda *Üç İstanbul* romanı yedi tepeli İstanbul'un tamamını anlatmaz. Mithat Cemal, iyi karakterleri bile kurgunun içinde eritip, silikleştirse de, asıl itibarı Adnan'a da vermez. Adnan, kaprisleri, kibri ve egosu ile alafranga hayata koşan yarı entelektüel bir sığınmacı gibi karşımıza çıkar. Zira, romanın Avrupalı yüzü Belkıs ve Raşel tarafından hiçbir zaman kabul görmez. Yazar Adnan'ın taşralı ellerini gizlemez, buna rağmen aynı ellere elit zümre kadınlarını da sunar. Adnan tüm bu kaos ortamında, kendini bilmez halde egosu peşinde koşar ve romanın sonunda cenazesine de kimse sahip çıkmaz. Mithat Cemal Kuntay, *Üç İstanbul*'unda Osmanlı mirası İstanbul'da elini uzattığı her yerde ahlaksızlığa çarpan Adnan'ı değil; Osmanlı mirası İstanbul'da Adnanların elini uzattığı her yere ahlaksızlık götürüşünü anlatır. Bu nedenle *Üç İstanbul*, ahlaksızlığın değil; ahlaksızların anlatımıdır.

4.3. Kötücül Entelektüel

Çalışmamızın *Kuramsal Çerçeve* bölümünde ifade edildiği gibi kötücüllük, kötülüğün, kötümserliğin, karamsarlığın ve kötülük felsefesinin, tutunamama probleminin, tutamak sorunsalının, Araf'ta kalışın genel çerçevesidir. Kötücüllüğün karamsarlıktan, kötümserlikten ayrıldığı nokta da budur. Bir başka ifade ile kötücüllük; hayata bakış açısındaki kötümserliği, karamsarlığı, yalnızlığı, mutsuzluğu, huzursuzluğu, bunaltıyı, bunalımı, kaygı ve korkuları, kısaca entelektüel anlamda içe dönük durağan bir edimi anlatmaktadır.

Aşağıda kötücül entelektüel başlığı ile incelenen romanlarda kötücüllüğün esere tebaruz etme biçimi de bu noktada farklılık göstermektedir. Buna göre; kültürel değerleri hiçe sayarak, köklerine nefretle bakan ve hafızasını reddeden ahlaksız züppelerin yaşama biçimlerine karşı kötücülleşen entelektüeller; romana doğrudan kötücül entelektüeli sokmayan, ama kurgunun muhtevasında yozlaşan hayatı mizahın diliyle anlatan, yazar/anlatıcı bağlamında eser sahibinin kötücüllüğü ile yansıyan eserler; Doğu'nun manevi ve mistik yapısını öne çıkararak arada kalanlara, kendini reddedenlere, ahlaksızlaşanlara, köksüzleşenlere kötücüllüğün yansıtıldığı romanlar; Anadolu'nun köylerine ve kentlerine gidip onların arasında yabancı oluşun realitesi ile kötücülleşenler; "Devr-i İstibdat"ın aydın ruhundaki boğucu tabiatında kötücülleşenler; Cumhuriyet Türkiye'sinde sağ ve sol görüşün içinde kalan, darbeler yaşayan, işkence görerek kötücülleşen entelektüeller; Batı'dan gelen nihilizmin etkisi ile kendini sonsuz bir hiçliğin ve kötümserliğin içinde duyumsayan ve II. Dünya Savaşı'nın Dünya üzerinde yaydığı bireysel çıkmazları ruhunda hisseden, tutamak sorunu yaşayan, tutunamayan, yalnızlaşan, kötümserliğin ve karamsarlığın içinde kötücülleşen entelektüeller biçiminde karşımıza çıkar.

Çalışmamızın sonuç bölümünde de değerlendirildiği gibi kötücül entelektüelleri kesin bir çizgi ile ayırt etmek mümkün olmadığı gibi onların esere yansıma biçimlerinde görülen kötücüllük kaynaklarını da keskin bir sınırla ayırıştırılmamıştır. Safderun alafrangadan, ahlaksız züppeye ve oradan kötücülleşen entelektüelin romana yansıma biçiminde sosyal ve siyasi yansımaların da oldukça önemli bir etkisi vardır.

Türk romanında kötücül entelektüel başlığını taşıyan bölümde ise şu romanlar incelenmiştir: Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, *Nesli Ahir*, Safveti Ziya, *Salon Köşelerinde*; Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Ben Deli Miyim?*, *Utanmaz Adam* ve *Deli*

Filozof; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomora*, *Yaban*; Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan*; Peyami Safa, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Yalnızız*; Ahmet Hamdi Tanpınar *Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*; Atilla İlhan, *Sokaktaki Adam*; Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*; Oğuz Atay, *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*, Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* Üçlemesi olan, *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düşün Gecesi* ve *Hayır*; Sevgi Soysal, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*; Vedat Türkali, *Bir Gün Tek Başına*; Ferit Edgü, *Hakkârî'de Bir Mevsim/O*; Ayla Kutlu, *Kaçış*; Selim İleri, *Bir Akşam Alacası*; Mehmet Eroğlu, *İssızlığın Ortasında*; Tezer Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*; Leyla Erbil, *Karanlığın Günü*; Bilge Karasu, *Gece*; Latife Tekin, *Gece Dersleri*; Alev Alatlı, *Viva La Muerte! Yaşasın Ölüm*; Oya Baydar, *Hiçbir Yere Dönüş*; Orhan Pamuk, *Kar*; Tahsin Yücel, *Yalan*

4.3.1. Mai ve Siyah Evrenin İlk Kaçağı: Ahmet Cemil

Mai ve Siyah, Ahmet Cemil karakteriyle, Servet-i Fünun entelektüelini yansıyan bir ayna gibidir. Tanzimat Devri entelektüellerinin zıttı olarak, Servet-i Fünun aydını toplumsal olaylara karşı kayıtsız tavırları ile insan doğasının inceliklerine dikkati çeker. Bu durumun en büyük nedeni sayılan II. Abdülhamit devrinin baskıcı tutumu, entelektüel algıyı bireysel hastalıklarına yöneltir. Böylece edebî dilde yepyeni bir görünüme kavuşur. “*Mai ve Siyah*, Halid Ziya'nın romancılık hayatının ilk olgun örneği olarak kabul edilir. Romanı birçok araştırmacı ve eleştirmene göre dikkate değer kılan temel özelliği onun bir “nesil romanı” olmasından ileri gelmektedir” (Kerman, 1995, 86). Zeynep Kerman'ın da ifade ettiği gibi, roman dilinde insanın, nesnelere ve mekânın sunuluş biçimi Halit Ziya Uşaklıgil'in üslubunda ilk kez canlı bir tanık hüviyeti kazanır. Ömer Faruk Huyugüzel'e göre de ilk nesil romanı olan *Mai ve Siyah*, “(...) bir hayal kırıklığının romanıdır” (Huyugüzel, 1995, 41).

Servet-i Fünun edebiyatının arka planında canlı biçimde duran devr-i istibdatın, Halit Ziya Uşaklıgil'in ruh hâline yansıdığı kabul edilir. Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre; “*Bu kitap Türkiye'de nesli namına konuşan eserdir*” (Tanpınar, 1995, 279). Nesli namına konuşan yazarın karamsar, yalnız ve melankolik mizacında siyasetin etkisi elbette göz ardı edilemez. Ancak meseleye başka bir açıdan bakacak olursak, yazarın kurguya kattığı *kaçış üslubu* yalnız devrin baskıları

ile anlamlandırılmaz. Yazarın yetişme tarzı, aldığı eğitim, hâkim olduğu yabancı diller ve Batılı kaynakların etkileri de buna ilâve edilebilir. Buna rağmen, cevap bekleyen sorular vardır. Öncelikle Halit Ziya kurgusunda mütemadiyen süren *saklambaç oyununu* okur nasıl anlamlandırılmalıdır? Onun romanlarında ana vakaya yön veren olaylar, neden *artık çok geç* algısı ile noktalanmaktadır? Romana, eşyanın ruhunu, mekânın soluğunu ve vakit/an duygusunu katan yazar, kişilerin inşâsında/karakter yaratımında neden kötümserdir? Halit Ziya'nın ruh hâlindeki kötücüllük, roman kişilerine yansımış mıdır? Yansımışsa bunun yazar/anlatıcı/kahraman bağlamındaki ilişkisi nedir?

Yazarın romanlarına yayımlanma zamanına göre bakacak olursak, *Mai ve Siyah*, *Kırık Hayatlar* ve *Nesl-i Ahir* bir zincirin halkaları gibidir. *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil ile kendini kurguya yansıtan Halit Ziya; roman boyunca *zavallı bulduğu* o gence karşı merhamet besler. Ahmet Cemil'in romanın başından bu yana kötümser/karamsar ruh hâli; yazardan ona emanet edilmiş gibidir. Zira yazar/anlatıcı tarafından kahramana atfedilen karamsarlık romanın içinde kendine özgü bir yol bulamaz. Bunun en önemli nedeni, Ahmet Cemil'in özgür bir tipoloji olmamasından kaynaklanır. Halit Ziya, *Kırk Yıl*'da Ahmet Cemil'in öyküsünü şu sözlerle anlatır:

“Bunu başka türlü tasavvur ederdim (düşünürdüm). O zamanın hayatından, idaresinden, memlekette teneffüs edilen (solunan) zehirle dolu havadan muztarip, mariz (hastalıklı) bir genç, hulasa devrin bütün hayalperest yeni nesli gibi bir bedbaht tasvir etmek isterdim ki ruhunun bütün acılarını haykırsın, coşkun bir delilikle çirpıntısız ve bütün emelleri parmaklarının arasından kaçan gölgeler gibi silinip uçunca, o da gidip kendisini, ölmek için saklanan bir kuş gibi, karanlık bir köşeye atsın. Bu gençte bir aşk yıldızı, bir de sanat hülyası olacaktı ve bunların arasında bir sarhoş gibi yıkıla yıkıla, o duvardan bu duvara çarpa çarpa geçip gidecek, nihayet bir kovukta sinip can verecekti, mai hülyalar içinde yaşamak için yaratılmışken siyah bir uçuruma yuvarlanacaktı” (Kırk Yıl, 2008, 700).

Mai ve Siyah romanının gerçek kötücülü ise Raci'dir. Halit Ziya, Raci'yi isminin anlamı ile paralel olarak kurgulamıştır. Raci, zihnen ve ruhen aslını arar gibi görünse de romanın muhtevasında asıl görevi eskinin savunucusu olmasıdır. Onun Ahmet Cemil'e olan eleştirilerinde ve eskiyi savunma biçiminde de bir tutarlılık yoktur. Raci'ye göre şimdinin inşasındaki problem, geleceğe yansır. Bu sebeple de Raci, karamsar ve kötümser çizginin ötesine geçmiş bir kötücüdür. Raci, yalan söyleyen, daima geçmişe dönük bir yüzle yaşayan ve gelecek adına asla ümitvâr olmayan tek tiptir.

Halit Ziya, Raci'yi daima siyahın etrafında, kırmızı rengin içinden anlatır. Çalışmamız çerçevesinde Raci'nin kötücüllüğü değil, Ahmet Cemil'in kötücül

entelektüele geçişteki önemi ön plana alınmıştır. Bunun en önemli sebebi ise Ahmet Cemil'in kendisinden sonra gelen entelektüellere hazırladığı zemindir. Ahmet Cemil, karamsarlığı, kötümserliği, mutsuzluğu, yalnızlığı ve çaresizliği ile kötücül entelektüele evrilen tipolojinin ilk sesidir.

Ahmet Cemil'in roman boyunca anlatıcısına/yazarına eklemli ruhu, romanın sonunda, ilk defa irade göstereceği anda, annesinin huzuruna koşar. Bu durum Ahmet Cemil'in bağımlı ruh hâlinde kaynaklanır. Romanın sonunda deniz ve anne imgesi ile sonsuzluğa kaçan Ahmet Cemil, *Nesl-i Ahir* romanında Süleyman Nüzhet olarak geri dönüyor gibidir. *Nesl-i Ahir* romanı, *Mai ve Siyah*'ın bittiği yerde, vapurda başlar. Süleyman Nüzhet, İstanbul'a yüreği vatan sevgisi ile dolu olarak döner. *Kırık Hayatlar*'da Ömer Behiç'in doktor olarak İstanbul'a dönüşü de aynı saklambaç oyununun İstanbul'a sona erdiği gibidir. Yirmili yaşlarda Ahmet Cemil, otuzlarında Ömer Behiç ve orta yaşını süren Süleyman Nüzhet hep aynı adamın acısını taşır. Halit Ziya romanlarında, Behlül'ün bile romanın sonundaki kaçak tavrı, diğer romanlarındaki *gidiş motifini* hatırlatır.

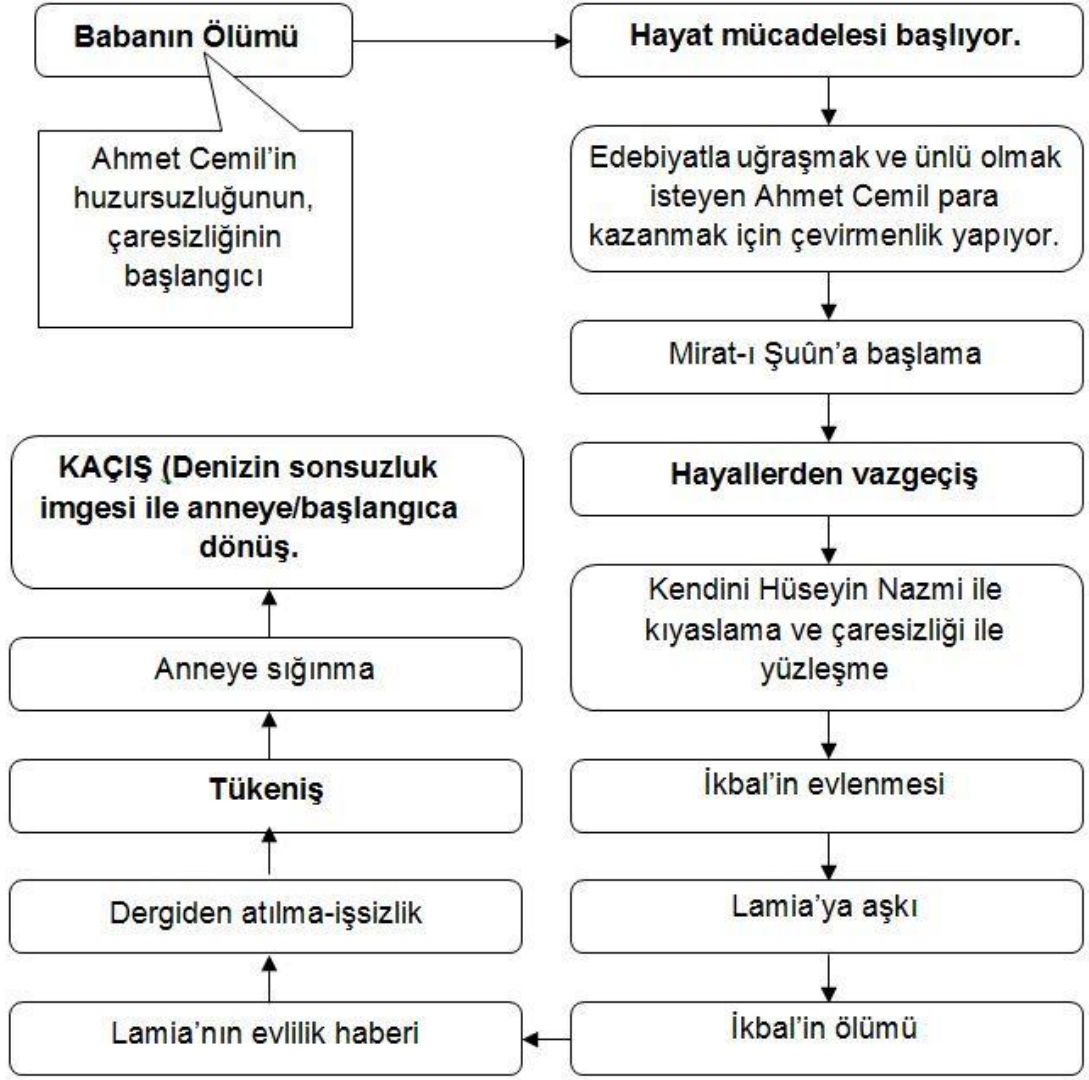
Abdülhamit Devri'nde tipik bir Servet-i Fünun aydını olan Ahmet Cemil, kendini Meşrutiyetin havasında, yozlaşan İstanbul'da Ömer Behiç olarak tamamlar. Ardından vatanperver Süleyman Nüzhet'in gençlik damarlarında hala Ahmet Cemil'in göz kırptığı izlenir. Zira her üç romanda da kahraman tipolojileri, özünde yalnız, melankolik ve kaçış psikolojisi içindedir. Bu noktanın Türk romanına hediye ettiği en önemli taraf ise, kötücül aydınının kaçışındaki benzer motiflerin kullanılmasıdır.

İstanbul'dan deniz yoluyla kaçma ya da bir vatanperver olarak denizden İstanbul'a geliş Cumhuriyet Devri romanlarında da karşımıza çıkacaktır. Hayata dair yaşanan çaresizliği, ümitsizlik ve yokluk biçiminde anlamlandırılan kötücül entelektüeller, kendi sonlarında bir irade gösterirlerken, ölümü seçerken ya da intihar ederlerken suyu/denizi kullanmaları son derece manidardır. Bu açıdan bakıldığında *Mai ve Siyah* romanı Ahmet Cemil karakteriyle mutsuz/karamsar/kötümser entelektüelden; kötücül entelektüele geçiş eseri sayılabilir.

Ahmet Cemil'in roman boyunca yüzünün gerçekten güldüğü yerler sınırlıdır. O her zaman bir umut ışığını yakalamaya çalışır, ama elini neye uzatsa sonu hüsrandır. Yaşar Şenler, *Türk Romanında Reformist Tipler* adlı çalışmasında, Ahmet Cemil'in bu ruhsal yapısını, Servet-i Fünun devrinin atmosferiyle ilişkilendirir. (Şenler, 2009:99)

Ahmet Cemil'i ayakta tutan değerler ve kişiler vardır. O, bunlara sarıldıkça geleceğe karşı gülümser, ama kaderi onu mutsuz ve kaçak bir adam yapar. Cemil Meriç'e göre de, "*Servet-i Fünun bir kaçış edebiyatıdır, zamanda ve mekânda kaçış. Servet-i Fünun bir mstağripler kervanıdır; her iskeleye uğrayan, hiçbir ülkeye yerleşemeyen bir kervan(dır)*" (Meriç, 2004, 146). Her iskeleye uğrayan, ama hiçbir mekânı tam olarak benimseyemeyen Servet-i Fünun aydınının kaçışı, Ahmet Cemil'in gitme isteği ile aynı noktada birleşir.

Halit Ziya, Ahmet Cemil'in ruhunda bir devrin aydınının çelişkilerini, mutsuzluğunu, dramını ve korkularını ortaya koyar. Bu açıdan bakıldığında Ahmet Cemil'in hayata duruşunda ve dramında bir devrin aydın yalnızlığı ve kaygıları vardır. Ahmet Cemil, entelektüel kimliğinin i hesaplaşmaları ile Cumhuriyet devri aydınlarına da yol açmış gibidir. Halit Ziya, daha yolun başında onun entelektüel yalnızlığını ortaya koyar. Diğer bir ifade ile Ahmet Cemil bu yolda acıyla yürüyen ilk aydınlardandır. Onun entelektüel korkularına, ümitsizlikten, karamsarlıktan kötücüllüğe srklenişine kurgunun aşağıdaki noktaları zemin hazırlar.



Şekil 4. Ahmet Cemil'in Sürüklenişi.

Ahmet Cemil'in mutsuzluğu babasının ölümü ile başlar. O zamana kadar mütevazı evlerinde huzur içinde yaşayan Ahmet Cemil, babasının ölümü ile genç yaşta hayatın diğer yüzü ile tanışır. Onun tek amacı ailesiyle mutlu olmak ve günün birinde ünlü bir edebiyatçı olarak adından söz ettirmektir. Ahmet Cemil, herkesin ona saygı duyduğu biridir. Halit Ziya, romanın başında, hayalleri ile yaşayan genç bir adam profili çizer. Mai ve siyah renklerin arasında *elmas yağmuru* seyreden Ahmet Cemil'in diğerlerinden farklı olduğu hemen hissedilir. Arkadaşlarının yanına gitmek istemeyen Ahmet Cemil'in,

"Onların yanına gitmeye ne gerek var? Ta ötede dönen bir tablonun yalnız bir parçası biçiminde gözünün önünden akıp giden şu seyranıklara, ağaçların arasında küme küme oturan bütün bu halka kendisinin bir bağı,

ilintisi var mı ki gitsin de o kalabalığın içine atılsın. O, bu dünyada herkesten uzak, herkese yabancı değil mi?" (Uşaklıgil, 1980, 26)

Sözlerinde entelektüel yalnızlığın ve içe çekilişin izlerine de rastlanır. İçe akan gözyaşları, öfke ve çaresizlik hissiyatı ile kabuğuna çekilen Ahmet Cemil, içe kıvrılan ruhuyla giderek kendini insanlardan soyutlar. Kalabalıklardan kaçan, kendi dünyasındaki yazar ve şairlerle konuşan, ruhsal bakımdan gerçeklere değil, hayal âlemine yakın, marazi bir ruh taşıyan Ahmet Cemil'in kötücül entelektüel tabiatı da böylece gün yüzüne çıkar.

Ahmet Cemil'in hayattan çözülüşü İkbâl'in ölümü ile yaşar. İkbâl'in ölümü, Ahmet Cemil'i de ölüme yaklaştırır. Bir müddet sonra kendini, ölü gibi hissetmeye başlar. İkbâl'in mezarında konuşur, bir ölü ile konuşma onu rahatlatır. Ahmet Cemil'in bu acı dolu günlerinde onu rahatlatan tek olay, Vehbi Bey'e attığı tokattır. Böylelikle, o zamana kadar hiçbir öfke patlaması yaşamayan Ahmet Cemil, Vehbi Bey'e attığı tokatı aslında kaderine atmış gibi sayar. Gidenlerine, yaşadıklarına ve kısaca kaderine karşı kalkan bu el, ani bir darbeye Vehbi Bey'in yüzünde dursa da, bu tavırdan hemen vazgeçer. Zira Ahmet Cemil'in mizacında başkaldırma, isyan duyguları pek zayıf olmakla birlikte, kadere teslimiyet, kabulleniş daha baskındır. Zaten yaşananları hazmedemediği noktada da gitmeye karar verecektir.

Ahmet Cemil, kardeşini, işini kaybettikten sonra en acı darbeyi aslında *hiç sevilmemiş olma* duygusundan alır. Lamia'nın evlenmesi ile kedere boğulur. Gitme isteği ile kaybedilişin içine gömülür. Ahmet Cemil kendine baktığında ele avuca gelir bir yanı da kalmadığını görerek her şeye bir tiksinti perdesi altından bakar.

"Artık bunların hepsinden tiksiniyordu. O şairler, o sevgili kitaplar, bunlar bütün yaşanmamış, ya da yaşamakta yorulmamış adamların yapmacık şiirleri, yapmacık felsefeleriydi. Bütün şiir ve felsefe işte şu dakika onun bu elem, keder ve umutsuzluğunda, mutsuzluğunda gizlenmişti" (Uşaklıgil, 1980, 294).

Bu tiksintinin kaynağını bedbin ruh hali destekler. Edebiyatta var olamama, aşağılanma, ezilme, sahip olmadıklarına karşı içinde biriken öfke, onu hayata dair kötücül bir adam yapar. Asıl intikamını eserlerini yok ederek kendisinden alır. Bir zamanlar tek hayali olan ve Ahmet Cemil'i nikbin yapan şiirler, yaşadığı kötü olaylar sonrasında onunla alay ediyor gibidir. Bu noktada sanatından kurtulmak, emeğini yakmakla kendinden intikamını alır. Yazar, Ahmet Cemil'in çaresizliğini şu sözlerle anlatır: *"Bu eserden nefret ediyor, kırık hayatının öcünü ondan almak istiyordu. Defteri kapadı, bu küçük defteri avucunun içinde, zararlı bir böcekmiş gibi sıkıyordu"* (Uşaklıgil, 1980, 304). Ahmet Cemil, gitmek ve bir parçası olmak istediği sonsuzluk

duygusunu çöle gitme iştıyaki olarak yorumlar. Buna göre yasını tutacak olan Ahmet Cemil, çöllerin sonsuzluğunda, boşluğunda yalnız annesi ile yaşayacaktır.

Servet-i Fünun nesline has bir tavır olan kaçma isteği, Ahmet Cemil'in gitmek/uzaklaşmak duygusu ile anlatılır. Servet-i Fünun aydınının Yeni Zelenda'ya gitme fikri ile Ahmet Cemil'in çöllerde olmasını istediği, benzer duyguların ürünü sayılabilir.

Çizelge 9.Ahmet Cemil'de Kötücüllüğün Kaynakları.

Ahmet Cemil'de Kötücüllüğün Kaynakları	
Ruhsal Yapının Tesirleri	Kadere Boyun Eğme / Kaçış
<ul style="list-style-type: none">• Servet-i Fünun sanatkâlarına has duygu ve düşünce evreni ile gerçeklerden kaçan, hayallere yakın ruh hâli (Devrin siyasi şartlarının etkisi)• İnsanlardan uzak kalma, kalabalıklardan kaçış, yalnız kalma isteği• Yabancılaşma duygusunun ağırlığı	<ul style="list-style-type: none">• Ahmet Cemil'in şiirlerine Raci'nin ağır eleştirisi• Hüseyin Nazmi'nin hayatı karşısında çaresizlik• Matbaanın elden gidişi, maddi kayıplar• Kardeşinin ölümü (İkbal)• Lamia'nın evlilik haberi

Ahmet Cemil üzerinden, Servet-i Fünun neslini tartışan Halit Ziya, ona rüya hâli sarhoş mutluluklar verir ve bu mutluluk duygusunu ondan hemen çeker. Bu sarhoşluğun başında; Ahmet Cemil'in şiirleri, Lamia'ya duyduğu aşk, matbaaya ortak oluşu ve işin başına geçişi vardır. Tüm bunlar Ahmet Cemil'in hayatında kısa süreli sevinçler olarak kalır. Bu mutlu dakikaların rüyasından felaketine uyanan Ahmet Cemil, tükenişin, kaçışın ilk temsilci olarak yorumlanabilir. Berna Moran'a göre de Edebiyat-ı Cedide'ciler karamsar ve hayata küsmüş tiplerdir. Moran bunu şu sözlerle ifade eder:

“Abdülhamit'in karanlık istibdat döneminde yazan Edebiyat-ı Cedide'ciler ise içine düştükleri karamsarlıkla hayata küsmüş, siyasete sırtlarını dönmüş, kendi toplumlarından da, sorunlarından da hayli kopmuş insanlardı. Romanlarının kahramanları da hayata yenik düşmüş, hayal kırıklığına uğramış duygusal kişilerdir” (Moran, 2015a, 87).

Ahmet Cemil bu yanları ile Servet-i Fünun aydınının ruh hâlini ortaya koyan en başarılı tiplerdendir. Halit Ziya, romanın başından sonuna kadar Ahmet Cemil'in hayal dünyasını okura sunar. Onun melankolik tavrında, hayata dair geliştirdiği bedbîn ruh hâlinde bir devrin meçhul yalnızlığını anlatır. Fildişi kulelerinde süren yalnızlıkları, hayal kırıklıkları ve otorite karşısındaki çaresizlikleri ile kötücül aydınlar, Ahmet Cemil tipolojisinin içine birikmiş gibidir.

Ahmet Cemil, başlangıçta, umut güneşi olarak ünlü bir edebiyatçı olmayı beklerken, zamanla vazgeçmek zorunda kaldığı hayalleri ile yüzleşir. Umudun

kaybolması ile mekâna, şehre ve insanlara karşı da kopuş yaşayan Ahmet Cemil'in İstanbul'u terk edişinde, kendinden de vazgeçmiş bir adamın hüsranı ve hayal kırıklığı vardır. Murat Belge'ye göre tüm acılar Ahmet Cemil'i olgunlaştırmıştır. Belge, bu durumu şu sözlerle ifade eder:

“Yenilginin tamlığı Ahmet Cemil'i artık olgunlaştırmıştır. Yalancı annenin (denizin) kucağında ölüp, sorumluluktan kaçmak yerine, ona ihtiyaç duyan gerçek annesi kendisini adayarak 'enkaz'ın üstünde, cılız da olsa, yeni bir hayat yeşertmek yolunu seçer” (Belge, 2014, 339).

Ahmet Cemil yokluğa yürürken annesini de yanına alır. Yukarıda da ifade edildiği gibi bu durumun nedeni, Ahmet Cemil'in özgür bir tabiatta kimlik kazanamamış olmasından kaynaklanır. Ahmet Cemil, hislerine, ailesine, düşüncelerine hastalıklı biçimde bağımlıdır. Söz konusu bu bağımlılık, onu kaybetme korkusu ile kuşattıkça, çevresine dair kötücüllüğü de artar. Hayat karşısında mücadele ederken bile mütemadiyen sızlanan, bağlı olduğu umutlarından ve hayallerinden vazgeçtiği için kendine bile kötücül olan Ahmet Cemil'in bu duygusunu tetikleyen tek kişi vardır. O da Hüseyin Nazmi'dir.

Halit Ziya, Ahmet Cemil'in tam karşısına, Ahmet Cemil'de olmayan her şeyi verdiği Hüseyin Nazmi karakterini çıkarır. Üstelik bu iki ayrı dünyayı birbirine dost yapar. Ahmet Cemil, kendi hayatındaki eksiklikleri Hüseyin Nazmi'nin yaşantısında ve umutlarında tamamlar. Halit Ziya burada maddiyatın insan psikolojisindeki etkisini kurgunun merkezine koyar. Ölen babasının ardından, hayata tutunmak için para kazanmak mecburiyetinde olan Ahmet Cemil, umutlarından vazgeçerek/vazgeçmek zorunda kalarak kendi mutsuz sonunu da hazırlar.

Hüseyin Nazmi ise Ahmet Cemil'in rüyası olarak kurgulanır. Ahmet Cemil düşleyen, hayal kuran; Hüseyin Nazmi ise bu hayali yaşayandır. Bu anlamda Hüseyin Nazmi dostu Ahmet Cemil'in yaşamak istediği rüyasının gerçeğe dönüşmüş biçimidir. Romanın sonunda Ahmet Cemil'in Hüseyin Nazmi ile karşılaşmaları, ona hüzünlü vedası ve Ahmet Cemil'in terk ettiği dünyası, Hüseyin Nazmi'nin hayal ettiği evrenle buluşması aynı cümlelerde kesişir. Buna göre, Hüseyin Nazmi hayallerine yürürken, kardeşi de iyi bir adamla evlenir. Ahmet Cemil'in yaşamında eksik olan her şey Hüseyin Nazmi'nin hayatında tamamlanır. Ahmet Cemil, kendini Hüseyin Nazmi ile kıyasladıkça, çok sevdiği evi gözünde küçülür, zengin olmak ister ve yalnız kendi zevki ve mutluluğu için yazmak ister.

“Ah! Ahmet Cemil zengin olsaydı, evet, zengin olsaydı. Onun da Erenköy'de bir köşkü, köşkte süslü bir kitaplığı, kitaplığının önünde tatlı bahçesi olsaydı; Lamartine'i Musset'yi orada okusaydı, ama on altı sayfasını kırk kuruşa

çevirmek için değil, yalnız kendi zevk ve mutluluğu için..." (Uşaklıgil, 1980, 60).

Ahmet Cemil, basit kitap çevirileri yaptığı için, ruhundaki sanatsal zenginliği, sanatsal gücü ortaya koyamaz. Bu da onun ruhuna zarar verir. Kendini ekmek yemek için murdar çalgılı kahvehanelerde, içindeki tüm yeteneklere rağmen, tiksindirici batakhanelerde gören Ahmet Cemil, yüreğinin nefretle şiştiğini düşünür. Umutlarından uzaklaşır ve maddiyat için edebiyat hayallerinden vazgeçmek zorunda kalır. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, Ahmet Cemil'in kader karşısında boyun eğişi, bir yandan da onun ruhundaki nefreti besler. Olmak istediği adamı kendinde kuramayan, paranın ezici gücü karşısında öfkeli olan Ahmet Cemil, bir müddet sonra da içindeki kötü seslerin tesirine kapılır. Elde edememiş, yolda kalmaya; umutlarının çalınışı ise yoldan büsbütün sapmaya neden oldukça, Ahmet Cemil'in kötücüllüğü de artar.

Mai ve Siyah romanı, bu yapısı ile yalnızca Servet-i Fünun renklerini anlatan, hüznü fakir prensin kaçış masalı değildir. Eser, sadece Abdülhamit Devri'nin baskıcı tavrı altında ezilen, yozlaşan, ahlaksızlaşan insanlarını da anlatmaz. Halit Ziya, kitabın arka planına İstibdat Devri'nin etkilerini, Babiali yokuşundaki gençlerin adımlarını da ortaya koyar. Hatta Ahmet Cemil, bu neslin içinden fırlamış bir tiptir. Buna rağmen, romanın çatışma kaynaklarında ve entelektüel kimliğin inşasında altı çizilen duygu yalnız bu bakış açısı ile sınırlı değildir. Servet-i Fünun neslinin kaçış planları ile Ahmet Cemil'in gidişindeki benzerlik göze çarpsa da, onun yokluğu seçişinde öne çıkan noktalar farklıdır.

Halit Ziya, Ahmet Cemil'in ruh hâli ile yeni bir adamın romandan doğuşunu okura müjdelere. Burada aynı yaşlarda iki gencin yürüdüğü yollardaki farklılık ön plandadır. Hüseyin Nazmi, maddi gücü ile Ahmet Cemil'in rüyasını satın alan adamdır. Halit Ziya, bir ayna gibi iki genci birbirinin üzerine yansıtır. *"Hüseyin Nazmi okuyor; Ahmet Cemil yazıyor; birinde düşünce alışkanlıkları zenginlik kazanıyor; ötekinde yetenekler yıpranıyordu"* (Uşaklıgil, 1980, 66). Ahmet Cemil'in dramı; Hüseyin Nazmi'nin pırıltılı yaşamı içinde erir. İşte tam da bu noktada kötücül entelektüel algı gün yüzüne çıkar. Halit Ziya, Ahmet Cemil'e Hüseyin Nazmi'nin hayatını bir tiyatro sahnesi gibi perdeler. Ahmet Cemil, hiçbir zaman Emirgan'daki köşk gibi bir sahnenin içinde yer alamayacağını bilir. Halit Ziya, bir terazi hassasiyetinde iki genç adamın duygularını tartar. Hüseyin Nazmi, paranın gücü ile üste çıktıkça; Ahmet Cemil duygularının ve kayıplarının ağırlığı ile dibe batar. Bir müddet sonra da Ahmet Cemil, derinlerinde yatan dramını taşıyamayacak hâle gelir

ve bu sebeple de sahneyi bir izleyici olarak bile takip edemeyeceği için, çareyi kaçışta bulur.

Sonuç olarak, eleştirilen, alaya alınan ve anlaşılammaktan yakınan insanlara has gitme isteği, Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ında bir son gibi gözümüze çarpar. Bu başlangıçta her şeyden kaçan, bir vakitler mutluyken, zamanla her şeyi elinden alınan entelektüel tipin sonda başlayan dramatik öyküsüdür. Kaçarken anneyi de yanına alma çocukça duyguların, hayata ve evrene olan güvensizliğin de göstergesi sayılabilir. Aslında tek başına alıp başını gidemeyecek kadar pasif olan bu nesil, burada olduğu gibi ilk yolculuğu, ilk kaçıışı, ilk firarı da anne ile yapar. Özgüven bakımından eksik olan, eleştirilerin ardından hep anlaşılmama kaygısı ile yaşayan bu tipoloji, bir müddet sonra başkalaşarak diğer romanlarda karşımıza çıkacaktır.

İstanbul'dan ayrılırken, bedbin ve buğulu gözlerle izlediği İstanbul, kaçıışı isteyecek diğer entelektüellere de fırsat tanıyacaktır. Bundan sonra, anneye yapılan bu kaçışın ardından, bireysel gurbet, ruhsal firari, kopuş ya da bunalım duyguları başlayacaktır. Bu anlamda Ahmet Cemil, ruhundaki çalkantılarla hem Servet-i Fünun neslini hem de kurgusal anlamda karamsarlıktan/kötümserlikten kötücüllüğe geçişi bize yansıtır. Gidişinde, gözyaşında, umutsuzluğu ve mutsuzluğunda bu neslin bir parçası olan Ahmet Cemil, özgün kurgulanmış, fakat özgür bırakılmamış bir tiptir. Yukarıda da işaret edildiği gibi Ahmet Cemil, karamsarlıktan, bedbîn ruh hâlinde kötücüllüğe geçişe kapıyı aralayan entelektüeldir.

4.3.2. Ahir Neslin Kaderine Gözyaşı İle Bakan: Süleyman Nüzhet

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Nesli Ahîr* romanında İstanbul'un varlıklı ailelerinden birinin oğlu olan Süleyman Nüzhet'in Paris dönüşü İstanbul'da yaşadığı psikolojik dram anlatılır. "*Halit Ziya'nın 1908 yılında Sabah gazetesinde tefrika edilen son romanı Nesli Ahir, İkinci Meşrutiyet öncesi İstanbul'unu tasvir eder. Bu bakımdan politik ve sosyal bir devir romanı olarak nitelendirilebilir.*" (Kerman, 2008, 114). Süleyman Nüzhet iyi bir eğitim aldıktan sonra Paris'e gider ve arkasında Azra isimli kızını bırakır. Paris dönüşü, tasavvur ettiği tek şey kızı Azra'yı da yanına alarak huzurlu bir hayat yaşamaktır. Bu hayali aynı zamanda romanın çekirdek vakasını oluşturur, ama Halit Ziya'nın asıl vurgusu bir Türk aydını olan Süleyman Nüzhet'in

gençler üzerindeki ümitleridir. Ömer Faruk Huyugüzel de aynı noktayı işaret ederek; “*Bu esas hikâye etrafında da siyasi ve sosyal idealler peşinde koşan gençlerin hayat maceraları yerleştirilmiştir*” (Huyugüzel, 1995, 48) der. Buna göre, *Nesli Ahîr* romanı, Süleyman Nüzhet ve kızı Azra’nın hikâyesinden çok yazar nazarındaki ahîr neslin panoramasıdır.

Paris dönüşü vapurda karşılaştığı İrfan ve Şakir, Süleyman Nüzhet’in nesli-ahîr olarak ümitlendiği gençlik tipolojisidir. Halit Ziya, Avrupa görmüş bu gençlere “züppelik” ya da “sonradan görmelik” kıyafetini giydirmez. Bir Türk entelektüeli olan Süleyman Nüzhet de idealize edilmiş bir karakterdir. Duyuş ve düşünüş bakımından Batı’nın ileri yönlerini kabul etmekle birlikte, asıl yanı her zaman aiti olduğu topraklardadır. Süleyman Nüzhet, kültürünü, geleneksel Türk yaşayışını bir tercih meselesi olarak algılamadığı gibi, hissiyat itibariyle de Şark adamı ruhu taşır.

Halit Ziya, *Nesli Ahîr*’de roman zamanı olarak II. Abdülhamit devrinin baskıcı rejimini arka plan olarak almıştır. Yazar bunu *Kırk Yıl* kitabında şu sözlerle anlatır: “(...)Bu büyük bir roman olacaktı; büyük ve mühim... İstibdat idaresine karşı ruhunda isyan taşıyan genç nesil bu romanda timsalini (örneğini) bulmuş olacaktı. Ona ‘Nesli Ahîr (en son nesil)’ demiştim” (Halit Ziya, 2008, 900). Halit Ziya, devir itibariyle siyasi ve toplumsal şartların insanlar üzerindeki olumsuz atmosferi roman boyunca kişilerin üzerinden ayrılmaz. Zeynep Kerman’a göre; “(...) devir aydınlarının koyu bir karamsarlığa sürükleyen, hafiye teşkilâtı, devlet memurlarının ahlâksızlığı, halkın sefaleti, imparatorluğun çürümüş, hazin durumudur” (Kerman, 1998, 115). İstibdatın koyu döneminde jurnallerin, haksızlıkların, sürgünlerin atmosferinde, kendilerine bir yaşam alanı kurmaya çalışan genç aydınların psikolojileri de hastalıklı bir hâl alır.

Nesli Ahîr romanının bir nesil romanı olduğunu ve buna göre de yazar/ana kahraman bakış açısında tüm öfkenin ve kötücül yapının kaynağının devr-i istibdat olduğunu söylemek mümkündür. *Mai ve Siyah* ve *Kırık Hayatlar* romanlarındaki bireysel kötücül damar, *Nesli Ahîr*’de sosyal bir tabana yayılmış durumdadır. Eser bu yanı ile siyasi nedenlerden dolayı öfkelenen, kötücülleşen ve isyan eden entelektüel bakışı anlatır. Süleyman Nüzhet’in siyasete olan öfkesini, aynı baskıları hisseden Cumhuriyet Devri aydınlarında da izlemek mümkündür. Yönetime ve yönetilme şekline dair duyguların öfke ile yoğrulması, entelektüel hüznü, sosyal anlamda güvensizliği, şüpheciliği de beraberinde getirecektir. 1945 sonrasında kaleme alınan romanlarda açıkça takip edilen bu sosyal güvensizlik ve huzursuzluk, kaynağını evrensel anlamdaki ideolojilerin etkilerinden alır. Savaşların, yıkılan ve parçalanan ideolojilerin, hızla yer değiştiren fikirlerin, teknolojik gücün, cinsel

beklentilerin tümünde izlenebilecek bu kötücül algı, *Nesl-i Ahîr* romanında öncü bir bunalım yaratır. Kişisel çaresizlik nedeniyle değil, sosyal anlamda yaralanmış bilinçle konuşan bu entelektüel travma, yazınsal bir miras gibi romandan romana geçer. *Tutunamayanlar* romanı ile yüzleştiğimiz tutunamama serüveninin temeli; Servet-i Fünûn romanında *Nesl-i Ahîr*'de Süleyman Nüzhet'in olgun sesinde ilk kez kendini gösterir. Bu açıdan bakıldığında Süleyman Nüzhet, gerçek anlamda sosyal acılar çeken, kültürel şizofreninin başlangıcı gibidir.

Halit Ziya'nın meşrutiyetin ilanına şahit tutmadığı Süleyman Nüzhet, İstanbul'un gri havasında kendine ve ahir nesle bir yer tutmaya çalışır. Ümitlerini bağladığı bu neslin, devrin boğucu havasında eriyişine şahit oldukça, hayata, devrine ait kötücül bakış açısı büyür.

Süleyman Nüzhet'i bu anlamda iki temel çelişkiyle yüzleştirir Halit Ziya. Bunlardan ilki nesl-i ahîrin bir kurtarıcı olarak görülmesi ve ona ümit bağlanmasıdır. İkincisi ise devrin siyasi yapısının ümide izin vermeyişi, gençlerin yaşam alanını daraltmasıdır. Kendini ruhsal baskı altında hisseden Süleyman Nüzhet'in roman boyunca çıkan yüksek sesi yer yer fısıltıya dönüşerek sürer, ama hiç bitmez.

Nesl-i Ahir dönem aydınlarının prototip gençlerinin yazgısını anlatan devir romanıdır. Tevfik Fikret'in Haluk'u, Mehmet Akif'in Asım'ı, Halit Ziya'nın kaleminde nesl-i ahir olarak kurgulanır, ancak burada asıl dikkat çekici nokta, yazarın realitesidir. Devir istibdattır ve Süleyman Nüzhet genç nesle ümitvâr duygular ile bağlanır, ama buhran İstanbul'unda gençlere ümitlerini gösterecek güneş doğmaz. Doğmadığı gibi ruhlarındaki gelecek hülyalarını da baskılarla ve sürgünlerle söndürür. Zeynep Kerman'a göre de; "(...) *Süleyman Nüzhet'in İstanbul'a döndükten sonra tanıdığı, çeşitli mesleklere mensup vatansever gençlerin hemen hepsi, mesleklerini icradan men'eden hükümete düşman, boşluk hissi içinde ümitlerini kaybetmiş kıymetlerdir*" (Kerman, 2008: 143). Yazara göre, İrfan ve Şakir'i ahîr neslin şûlelerindedir. Onların sönen, yıkılan hayalleri üzerinden bir gelecek tasavvur edemeyen Süleyman Nüzhet, bu trajedinin içinde, kötücül bakışla romanın bir parçası olur.

Süleyman Nüzhet, daha romanın başında elindeki Şark kitaplarından biriyle karşımıza çıkar. Kurgu bir "esneme" sahnesiyle açılır ve bu rehâvet romanın genel havasına yayılır. Elindeki kitabı esnerken dizlerinin üzerine salıveren Süleyman Nüzhet, kendisinden sonra diğer aydınların da tekrarlayacağı gibi "kitap" metaforu üzerinden konuşur. Buna göre Garplılar renklerinin gösterişine alışmadıkları Şark

semasına gözleri kamaşarak bakarken, lisanın belirsizliği içinde Şark'ı yalanlamaktan korkmazlar. Süleyman Nüzhet bu cesareti, hatta ona göre bu cüreti yürek sızısıyla izler. Halit Ziya, romanın başında Süleyman Nüzhet'i bize iki algı ile tanıtır. Bunlardan ilki fizyolojik olarak esneyen bir adam, diğeri ise ruhen Şark'a bağlı kalan bir aydın. Yazar, bu hâlet-i ruhîyeyi fizyolojik olarak aydının üzerine yükler. Bir yandan esneyen, yorgun olan Süleyman Nüzhet, fikir itibariyle bağlı olduğu dünyadan şüpheli değildir.

Halit Ziya, entelektüel olarak kurguladığı Süleyman Nüzhet'i romanın başlangıcında okura tanıtırken, onun ailesinin seçkinliğinden ve tahsil hayatının, memuriyetinin derecesinden malumat verir. Aynı zamanda Süleyman Nüzhet'in Paris'e gitmeden evvelki şöhreti de anlatılır. Onun, bir konuşma esnasında büyük bir memurun yüzüne karşı sarf ettiği "*Sen alçak bir casussun, sen yüzüne tükürülecek iğrenç bir rezilsin*" (Uşaklıgil, 2009, 27) sözleri, onun adını kendisinden sonra kahramanca parlatmıştır.

Süleyman Nüzhet'in romanın başında çıktığı mavi yolculuk ile hülyalar ve umutlar içinde İstanbul'a dönüşünde sembolik bir gönderme de vardır. Halit Ziya, Paris'ten kalkan gemiye binen Süleyman Nüzhet'i bir rüya haliyle İstanbul'a getirirken, karşısına çıkardığı İrfan ve Şakir'i ona bir ibret sahnesi olarak izlettirir. Umutla geldikleri İstanbul'a, baskılara, sansürlere ve sürgünlere rağmen tutunmaya çalışan gençliği izleyen Süleyman Nüzhet, daha yolun başında kırgın ve yorgundur. Sık sık "*biz zamanlar*" olarak addettiği Tanzimat'ın ilk zamanlarındaki aydınlanma dönemine bakan Süleyman Nüzhet, İstibdatın sanat üzerindeki boğucu etkisi karşısında da üzgündür. Süleyman Nüzhet içine çöken hüznü ve geri getirilemeyecek zamana acı içinde bakar. Buna rağmen, İrfan ve Şakir'i yeniden diriliş olarak görmek ister.

Süleyman Nüzhet, o zamanlardan bu zamanlara baktığında, içine çöken hüznün nedenlerini bilir. Garp'la Şark'ın kendi kültüründe uyuşmamış olmasına, sanatsal gücün başlangıcına oranla baskıda olmasına kederlidir. Onun bir aydın olarak ekonomik anlamda bir sıkıntısı olmadığı gibi, seçkin zümresi ve ailesiyle de ayrıcalıklı bir sınıftandır. Süleyman Nüzhet'in duygularında herhangi bir baskı, düşüncelerinde şüpheli yoktur. Geleceğe dair belirsizliği şahsi sıkıntılarında gelmez. Onu kötücül yapan İstibdat'ın siyasal düzlemden taşan ve sanata, sosyal hayata bulaşan yüzüdür. Halit Ziya, roman boyunca eski ve yeniye Garplılığa noktasında kıyaslar. Bu kıyaslamalar, Süleyman Nüzhet'in dilinden şöyle sıralanır:

1.Tiyatrolar:“O zamanlar ve güzel başlayan tiyatroculukta ne parlak kabiliyat-ı terakki vardı” (Uşaklıgil, 2009, 45). Çuhacıyan, Horhorlar, Köse Kâhyalar, Arifler... Adındaki oyunlardan bahseden Süleyman Nüzhet bu oyunların Şark ile Garb’ın musikisini birleştirecek bir nokta gibi görür. Buradan kapı açtığı ikinci düşünce ise musiki alanındadır.

2. Musiki: Nazlı perisi olmayan musikin, kural ve bağlarla tembelliğe mahkûm kalması onun ümitlerini, geleceğe dair hayallerini yaralar. Süleyman Nüzhet’in bu kaygılarında fısıltıyla yükselen “Hâlbuki” nidaları olmasını arzu ettiği, ilerlemiş kültürel olgunluğun sesidir.

“Olabilirdi” ama “olmadı” hezeyanları içinde yolculuğuna başlayan Süleyman Nüzhet’in sesinden şunlar duyulur. “Küçük bir dârü’t-talim ile otuz sene içinde kim bilir ne bedayi ve havarık vücuda gelebilirdi. (...) Otuz sene içinde neler vücuda gelebilir, ne sanatkârlar zuhur eder, ne bestakârlar doğardı.” (Uşaklıgil, 2009, 46).

Tiyatronun neler kazanabileceğini düşünen Süleyman Nüzhet, Namık Kemal’in *Vatan Yahut Silistire*’sini, Şemseddin Sami’nin *Besa Yahut Ahde Vefa* oyununu, Abdülhak Hamid’in *Eşber ve Tezer*’ini aklına getirir. Ufak bir himmetle sahne-i milliyenin üzerine çıkılmamış olmasına üzülür. Halit Ziya, devrinin boğucu rüzgârı içinden tüm bu “olamayanlar” için siyaseti işaret eder.

Süleyman Nüzhet, her şeyden evvel sansürün sanata verdiği zarar karşısında isyandadır. Onu devrine yabancılaştıran, bakış açısına kötücül bir ima katansa İstibdatın kendisidir. Bu nedenle Süleyman Nüzhet’in bir entelektüel olarak içsel çöküşü, devrin siyasi yapısından kaynaklanır. Siyasetin, sanatın boynuna taktıklarından dolayı ilerleyememiş olmayı, genç neslin terakkisinin de engeli sayar. O, nesl-i ahirin kendisine ve çevresine yabancılaşan psikolojisinde tek muhatap olarak İstibdatı görür.

Edebiyatta ilerlemesine izin verilmeyen, baskı altına alınan, sansürlenmiş sanatın gençlerdeki yığılılığına işaret eden Süleyman Nüzhet, milli edebiyatın ilerleyemeden, bir senteze ulaşmadan aşağılanmasına, genç neslin içinde sanatsal kırıntılardan bir paye almadan alkışlanması karşısında üzgündür.

Süleyman Nüzhet’in kötücül dünya algısındaki gerçekçilik onun bir şeylerin arkasına sığınmasına engel olur. Bu açıdan bakıldığında da bir entelektüelin bakışından hayatın her türlü sefilliği anlam kazanır. Süleyman Nüzhet bu bakımdan salt ağlayan, sığınan, kahrolan adam değildir. Ona kaçışı işaret eden, ruhsal bir çatışması da yoktur. Bilakis, o istibdatın en koyu döneminde İstanbul ile yüzleşecek

cesarettedir. Süleyman Nüzhet, kabullenir ve durum ile ilgili çözüm arar. Çözümüne ulaşamadığı durumlarda ise halkını hor görüp, onları suçlamaz. Yukarda da izah edildiği gibi, onun tek sorumlu tuttuğu yönetim ve yönetilme biçimidir.

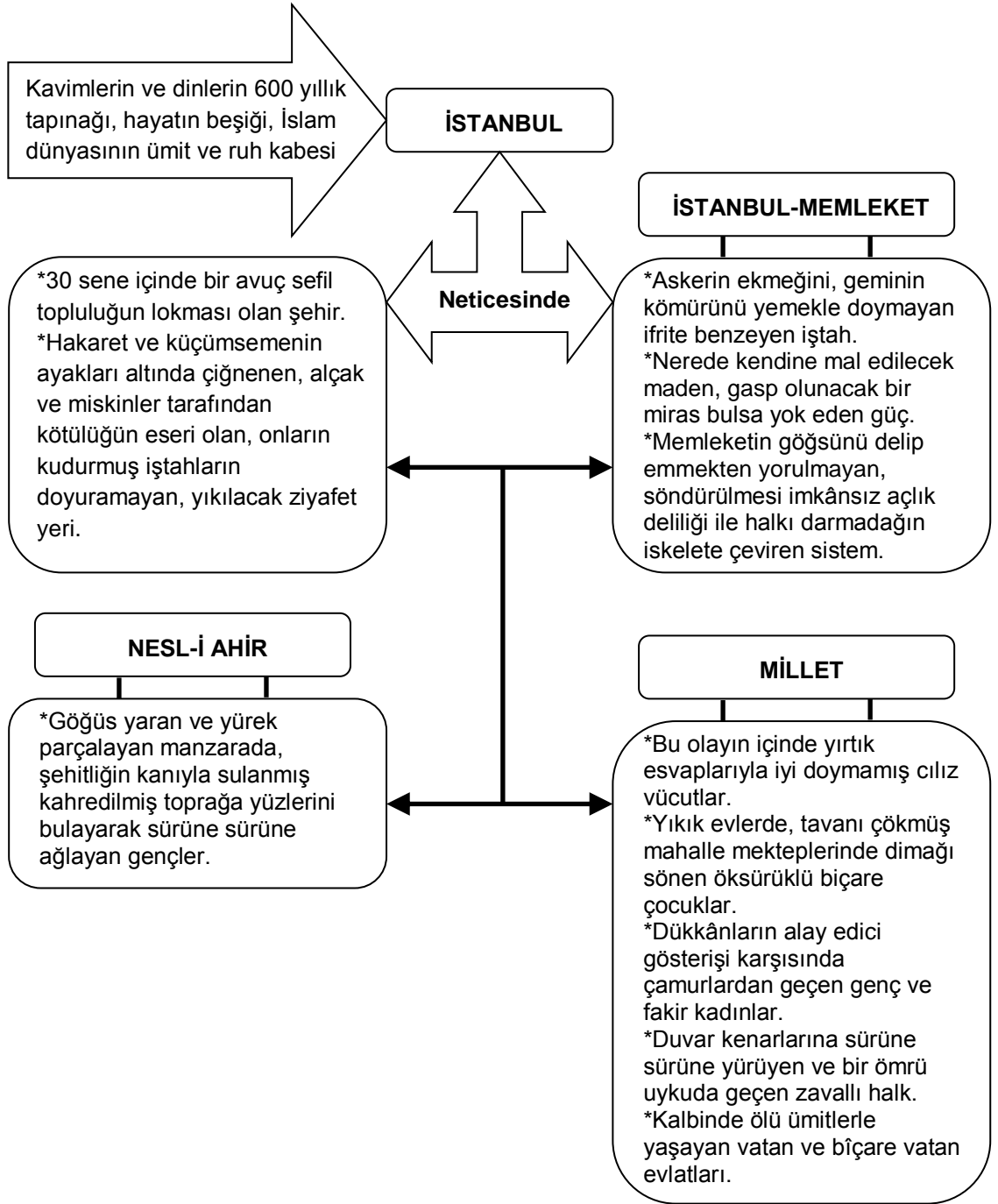
Romanda, sefaletin anlatıldığı bölümlerdeki konuşması bunu açıkça ortaya koyar. “*Sefalet her yerde sefalet! Beşeriyette sefaletten başka ne var? Yalnız bir fark ile Garpta sefalet saklanır, bizde bilakis*” (Uşaklıgil, 2009, 76) diyen Süleyman Nüzhet, biz de sefaletin bir meziyetmişçesine sokağa dökülüp, gözler önüne serilmesine de şaşırır. O, Şark’ın sefaletten pâye çıkararak ruhuna da hayretle ve bezginlikle bakmaz. Süleyman Nüzhet bu anlamda sefilliğin sergisini yalnızca izler. Ona göre, bu sefaleti kabul etmek asıl meziyettir. “*Madem ki mümkün değil, bunu bir meziyet, Şark’a ait bir meziyet olmak üzere sermek müftehîrane teşhir etmek, ayıbından utanmayacak kadar ulüvv-i cenab sahibi olmak lâzım gelir*” (Uşaklıgil, 2009, 77). Süleyman Nüzhet, sefaletiyle yüzleşecek cesarettedir ve İstanbul’da mutsuz olduğunu da açıkça ifade eder. “*Ben İstanbul’a gelince hep böyle olurum. Bir nefes almam ki zehirle memlu olmasın*” (Uşaklıgil, 2009, 83). Onun bu zehirle dolu nefesinde asıl çürüyense, dolaylı olarak acısını çektiği gelecekte nesl-i ahîrden eriyip gidenlerdir. O, bu nesle baktığında geleceğin şüphesinden zehirlenir. Zira burada da şahsileşmiş bir keder, çürümüş fikir yığınları içinde saklanan kaçan entelektüel tipi yoktur. Süleyman Nüzhet’in üzüntüsünü, geleceğe dair kötücüllüğünü anlattığı satırlarsa kitabın genel havasının bir özeti de sayılabilir: “*(...) Bunlar memleketin hep istikbalinden birer parça ki gözlerimin önünde çürüyüp mahvoluyor. Güya doğmadan ölmeye mahkûm ümitler. Bu memleketin atisi bu çürüyen enkaz-ı ümit üzerine kurulacak*” (Uşaklıgil, 2009, 84). Halit Ziya’nın gelecek neslin ümit yıkıntıları üzerine inşa edileceğini öngörmesi son derece önemli bir tespit sayılabilir. Zira diğer dönem romanlarında da karşımıza çıkacak genç neslin, sahiden de ümit yıkıntısı içinde kötücül bakışa sahip oldukları bir gerçektir.

Nesl-i Ahîrin engellenen, tutsak edilen, sansürlenmiş ya da sürgün edilen ruhları, onların ümitsizliği bir sonraki nesle de miras kalacaktır. Bu açıdan, bu enkaz içinden filizlenen umutlar daha doğmadan sönen fikirler, bir sonraki nesle de sirayet ederek aydınların kötücül bakışına bir gerekçe olacaktır. Daha dünyayı tanımadan, henüz on beşinde, on altısında gençlerin türlü şikâyet ve üzüntülerle kedere boğulmaları onları sonsuz bir yabancılaşma çukuruna saplatacaktır. Böylelikle, başlangıçta ümit edilen ve sönen fikirler bir sonraki nesilde ümit etmeme, yılma, hüzne kapılma, sığınma, kaçma duygularına zemin hazırlayacaktır. Bu açıdan bakıldığında, *Nesl-i Ahîr*’de konuşan Süleyman Nüzhet bu aydınların geleceği

hakkında kehânette bulunan bir kötücül aydın değildir. O, farkındalığı olan ve bu nedenle de nesl-i ahîrin kaderini kabullenmiş adamdır. Konuşmasının ilerleyen bölümlerinde bunu daha iyi açıklar. “*Hâlbuki bunlarla, sizlere ve parlak bir istikbal tehiyye edilebilir ne kavi bir cemiyet kurulabilir. Buna bedel ortada her gün bir parça daha yıkılan bir memleketle bir parça daha ölen bir cemiyetten başka bir şey yok.*” (Uşaklıgil, 2009, 84).

Süleyman Nüzhet, İstanbul’un bu son nesli, her şeyden habersiz vatan çocukları için duyduğu merhamet nedeniyle üzgündür. Bu üzüntüsü daha yaşlanmaya kuvvet bulamadan çöken ihtiyar gençler içindir. “*İşte memleketin evlad-ı makhuresi, daha yaşlanmaya kuvvet bulmadan çöken ihtiyar gençleri, vatanın mürdezâd ümitleri, biçare kırık kolları, zedelenmiş, zehirlenmiş, ezilmiş kuvvetleri...*” (Uşaklıgil, 2009, 101). Süleyman Nüzhet vatanın ölü doğan ümitleri karşısındaki ıstırapı büyüktür. Hatta bu ıstırap ile o neslin yanına gitmek, onların önüne çöküp ağlamak ister. Bu ruh haliyle o gençlere ithafen, “*Bu memlekette mesudane bir nefes almak mümkün değil*” (Uşaklıgil, 2009, 102) der. Romanda İrfan ve Şakir üzerinden örneklenen genç neslin yıkık ümitleri Süleyman Nüzhet’i büsbütün üzer. İrfan’ın kederi karşısında dertlenen Süleyman Nüzhet, gençlere baktıkça kendini elem içinde bulur. Süleyman Nüzhet’in bu noktadan sonra sesi büsbütün yükselir. Matemzede gençliğin çehrelerine baktıkça devrine karşı kötücülleşir. “*İşte asrın nesl-i kahrâlûdu, işte istikbalin içlerini, ruhlarını kurt yemiş imad ve bünyadı, işte bunlar; biçare memleketin biçare evlâd-ı mahmumesi*” (Uşaklıgil, 2009, 110) sözleriyle, asrın kahra bulanmış gençliğinin içini kemiren kurtlarını, memleketin biçare haliyle özdeşleştiren Süleyman Nüzhet, bir entelektüel olarak yaptığı tespitlerle dönemin panoramasını da tasvir etmiş olur.

Aşağıdaki şekil, *Nesl-i Ahir* romanının, kötücül entelektüel sesi olan Süleyman Nüzhet’in ve yazar/anlatıcı bağlamında Halit Ziya’nın zihnindeki İstanbul fotoğrafını anlatır.



Şekil 5. Halit Ziya'nın Zihnindeki İstanbul.

Süleyman Nüzhet'i bu manzara içinde kahreden, ağlayan bir entelektüeldir. İnci Enginün'e göre, "Yazar kendi kötümserliğini ve geleceğe dair umutsuzluğunu Süleyman Nüzhet vasıtasıyla söyler" (Enginün, 2012: 361). Süleyman Nüzhet'in seyrettiği İstanbul, onu devrin siyasetine karşı düşman yapar. İstibdatın konuşamayan suskun insan numuneleri oluşturmasına isyan eder. Ona göre, altı yüz yıllık medeniyetin merkezi İstanbul, memleketin kalbidir. Kalbi istibdat yandaşlarınca deşilen İstanbul'un kanayan yarası tüm memleketlere sirayet etmiştir.

Süleyman Nüzhet, bu kanayan yarayı elleriyle deşen, bitmek tükenmek bilmez iştahlarıyla halkı fakirleştirenlere nefret kusar. Tüm bunlar içinde bîçare dediği genç nesil ise sürünmektedir.

Süleyman Nüzhet, beklediği ümidin nereden ve kimden geleceği konusunda şüpheler içindedir. *“Kalbinde bir müthiş ölümle yaşamak için çalışan bîçare evlad-ı vatanı gördü”* (Uşaklıgil, 2009, 118) cümlesi onun her daim ölümle yaşayan vatan için düşündüğü yegâne kederdir. İçlerindeki vatan aşkıyla, ana baba ocağından ayrılan gençlerin, vatanın can çekişen iniltisi ile ağlayıp sızlamalarını aklına getirdikçe, kalbine gömülen ümit ışığına sarılır. Buna rağmen gözyaşından başka bir kaçış yolu bulamayan Süleyman Nüzhet, gençliğin, vatanseverliğin, kaybedilen umutların eşliğinde ağlar.

Romana bir eve dönüş havası ile başlayan Halit Ziya, bu defa vatandan hüznle ayrılanları değil, o hüznle yüzleşecek olanların kaderini anlatır. İrfan Paris’e musiki eğitimi için gitmiş, aydın, vatansever ve yetenekli bir piyanisttir. Vatana dönerken tek emeli babasını sürgünden kurtarmaktır. Bu uğurda çaldığı kapılar, ona İstanbul’un gerçek yüzünü gösterir. İrfan’ın yalılar içinde nüfus sahibi olanlara öfkesi büyüdükçe kendi bahtına olan hiddeti de artar. İstanbul’un hastalıklar içinde çürüyen yüzüne tiksintiyle baktıkça da şöyle öfkelenir: *“(…)bütün bu şeylerden titriyorum, memleketimin âtisi, istikbalin vahameti için ölüyorum”* (Uşaklıgil, 2009, 149). İrfan, bu İstanbul manzarası içinde nefes alamaz hale gelir. O da tıpkı Süleyman Nüzhet gibi bir ümide sarılmak için kıvrır. Millet tarih sayfasını çevirerek, ümitle beklese de keder içinde geleceğin nesline bakmaktan kendini alamaz. *“Sahih, bu asrın nesli, ya böyle yeisinin karanlıklarına bürünerek gözlerini nevmidane kapamış meyûslardan, ya emraz-ı ruhunun içinde tefessüh eden sefil ve zelil bedbahtlardan başka bir şey değil miydi?”* (Uşaklıgil, 2009, 150) cümlesi İrfan’ın asrını, kendini ve neslini ümitsizlik içinde görüşünün anlatımıdır.

Tüm baskılara ve zulümlere rağmen o da kendisinden sonra boy verecek fidanlar için ümit ederek, kendi neslinin buhranını dağıtmak ister. İrfan romanın sonunda, tüm bu ümitsizliği ile intiharı seçer. Yol bulamadığı, İstanbul’a sığdıramadığı hayallerini ölümle noktalar. Onunu ölümü, Süleyman Nüzhet için bir yüzleşmedir. Süleyman Nüzhet, İstibdattın gölgesindeki İstanbul’da intihar eden nesl-i ahirin sonunu çaresizce izler.

Halit Ziya, Süleyman Nüzhet’i Meşrutiyet’in umut saçan yüzü ile karşılaştırmaz. Romanda yalnızca, vatanperver bir aydının ümitsizliği, ahir nesle

olan kederi anlatılır. Bu yönü ile roman İstanbul'un tarihsel dönemine de ışık tutan bir devir romanı hükmündedir. Süleyman Nüzhet ise çürüyen İstanbul'un eve dönen, kaçamayan kötücülüdür. İrfan, onun için son neslin temsilcisidir, ama onun intiharı ile Süleyman Nüzhet için tek bir ümit şulesi kalmamıştır.

4.3.3.Salon Köşeleri'nin Karanlık Odalarında Huzursuz Bir Adam: Şekip

Saffeti Ziya'nın *Salon Köşeleri'nde* romanı 1900'lü yılların başında İstanbul'da, yabancı aileler arasında yaşayan bir Türk gencinin yaşantısını konu alır. Şekip'in bir İngiliz kızı olan Lydia'ya olan tutkulu aşkı bir müddet sonra onu buhranın içine sürükler. Romanın bu çelişkiler zinciri de hayata dair kötücül algıların, ebedî korku ve mutsuzlukların içinde anlamlı hâle gelir. Şekip bir Avrupalı'dan ayırt edilemez biçimde Fransızca konuşur, onlar gibi dans eder. Onlar arasında da kabul görür. Hatta Lydia ona gerçekten âşık olur. Buna rağmen Şekip, roman boyunca aşağılandığını düşünür. Bu sebeple de kendini yabancı aileler arasında mükemmel Türk genci örneği biçiminde sunar. Hiç de gerçekçi olmayan ve onun duygu ve düşünce evrenine baskı yapan bu kusursuz olma isteği onu kendinden şüpheye düşürür, çünkü Şekip, Batı karşısında kabul görse de misyon edindiği hayat kendisinin değildir. O, rol yapmakta ve oyun oynamaktadır. Bu nedenle de herkesin ona da rol yaptığını inanır. Şekip, kusursuz Türk genci kimliği ile ikili, gel-gitli ruh hâli taşır ve onlar arasında normal görünmeye çalışarak en çok kendini kandırır. Bu nedenle de onun tüm öfkesi ve kötücüllüğü kendinedir.

Şekip, Lydia'nın yanında kendi kültürünü, edebiyatını, tarihini ve vatanını sürekli savunma ihtiyacı içinde hisseder. Sözlerinde bitmeyen bir intikam ateşi yanar, ama sakin görünmeye çalışır. Oysa yalnız kaldığında sınırları tamamen çözülür, hatta kontrolden çıkar. Kendini sonsuz hiçliğin içinde bulur. Batı'ya karşı, kendini Lydia'ya âşık etmeyi başarır, ama o bununla mutlu olamaz. Şekip bu noktada Lydia'ya/Batı'ya karşı savaşı kazanır, lakin romanın sonunda hiç de huzura kavuşmuş, galip olmuş bir adamın sesi yükselmez ruhandan.

Şekip, yabancı ailelerin arasında kaygılıdır. Bunun en önemli nedeni, bir yanı onlar gibi olmaktan hoşlanırken; diğer yanında milletini temsil etme düşüncesi içinde kaybolur. Saffeti Ziya, Şekip'i yabancıların içinde onlardan ayırt edilemeyecek kadar

Batılı kurgulasa da, onu hiçbir zaman köklerinden kopmuş ahlaksız züppe olarak görmez. Şekip bu anlamda, Türk aydınının idealize tipolojisi gibi okura sunulmak istenir. Onların duygu ve düşünce evrenini en az onlar kadar özümseme; diğer yandan da bir Türk genci olarak milli şuurunu asla kaybetmeme fikri, idealize edilmek istense de; Şekip'in hasta ruhu bu misyonu taşıyacak güçte değildir. Şekip'in tüm gel-gitlerine rağmen, Batı karşısındaki vakur duruşunda Türk gencinde gösterilmesi beklenen tavır vardır.

Şekip, gerek tavırları gerekse yaşama biçimi ile Avrupalılarla uyum içindedir. Onun bu Batılı salon adamı duruşunda, herhangi bir sonradan görmelik ya da ahlaksız züppelik yoktur. Bunun aksine Şekip iyi eğitim almış entelektüel bir gençtir. Çok iyi derece İngilizce ve Fransızca konuşur, buna rağmen onda kendi dilini ve kültürünü de küçük görme eğilimi yoktur. Şekip'in konuştuğu yabancı dillerin, tümüyle işlevsel bir yanı vardır. Şekip, yabancı dili yalnızca iletişim aracı olarak kullanır. Bu sebeple de Şekip'in hiçbir tavrında komiklik, sonradan görmelik söz konusu değildir.

Saffeti Ziya, roman boyunca Şekip'i iç sesiyle savaşa sokar. Şekip'in şuuraltında daima kendisi olma ve yabancılar arasında hata yapmama isteği vardır. Bunun en önemli nedeni de yazarın ona yüklediği misyondur. Buna göre, Şekip Avrupa medeniyeti içinde kendini iyi bir yerde konumlandırmak ve milletini en iyi şekilde temsil etmek ve herkese örnek olmak ister. Saffeti Ziya, Şekip'i Lydia'nın aşkı karşısında alacağı tavırla sınar. Bu noktada yazarın kurgudan taşan felsefesi göze çarpar. Aşkın büyüüne kapılan Şekip'in kendine gelişi, Lydia'dan vazgeçişini son derece hızlı bir dönüşümle kendini gösterir. Romanın neredeyse sonuna kadar genç ve güzel kadına âşık olan Şekip'in birden vatan için ölüme yürümeyi göze alışı kurgunun didaktik boyuta geçişmesine neden olur. Şekip'in "*ben vatanımı senden çok seviyorum*" çıkışındaki hızlı geçiş, romanın başından beri kendini kaybetmeyen Şekip için bir zafer anlamı da taşır.

Yazar, Şekip'i Lydia'ya âşık eder; ardından da ondan vazgeçme dirayetini kahramanına sunar. Şekip'in kötücül tabiatının altında yatan duygu da buradan kaynaklanır. Romanın başında uğursuz telakki ettiği sınırları ile mücadele eden Şekip, gergin ruh hâlini üzerinden atamaz. Bu huzursuz duygu evreni ile Şekip, aşkıta da kuruntulu ve kaygılıdır. Aşağıdaki şekilde Şekip'i kötücül bir entelektüel yapan duygusal ve düşünsel nedenleri şöyle gösterilir:



Şekil 6. Şekip.

Şekip, ruhuna azap veren sınırlarını kontrol altında tutmaya çalışarak, balolara gider. Onların yanına giderken büyük bir özenle hazırlanan Şekip, bunun gerekçesini şu sözlerle anlatır:

“Böyle yerlere gidildiği zaman isterim ki bizler – Türkler - de zarafetimiz, tavrımız, duruşumuz, terbiye ve nezaketimizle dikkatleri çekelim. Bir fesliyle güzel bir kadının vals yaptığını görenlerin bir an durup ‘Şu genç Türk, ne güzel vals yapıyor!’ demelerini arzularım” (Saffeti Ziya, 2011, 6).

Şekip, bu noktada egosunun peşine düşmez. Bir Türk gencinin vals yapması ile Şekip'in üzerinden kazanılan saygınlık Türk gençlerinin hepsine mâl edilir. Saffeti Ziya'nın bir Avrupalı'dan ayırt edilemez biçimde kurguladığı Şekip'in tavırlarında hiçbir bayağılık yoktur. Yazar, gerektiğinde bir Avrupalı gibi olan; ama her zaman köklerine bağlı Şekip'i idealize etmek ister. Buna rağmen, kurgunun sadece salon köşelerinde kalmış olması Batı'yı anlama/yorumlama biçimimizi de ortaya koyar. Saffeti Ziya'nın çatışma noktalarındaki düğümlerde vermek istediği tezle de çeliştiği görülür. Yazarın idealize ettiği kahramanına böylesi bir anlam yüklemesi, tipolojinin gerçeklikten kaymasına da neden olur. Zira Şekip bir yandan Lydia'nın aşkı ile kendinden geçerken, vatanını da farklı bir boyutta sevemeyecek olması tartışmalıdır. Şekip'in kötücüllüğü de bu çelişkiden beslenir. Vatan ve kadın sevgisini aynı kalbin içinde tıktırılan Saffeti Ziya'nın Şekip'e bu noktada yüklediği misyon tipolojinin kurgudaki malzemesine/kimyasına aykırıdır.

Yazarın bir salon adamı biçiminde okura takdim ettiği Şekip, romanın başında Lydia ile ilk valslerini yapmadan evvel Madam Jackson ile konuşmaları kurgunun yönünü tayin eder: “Şekip Bey, sizi Miss Lydia’ya takdim edeyim de vals yapınız. Kaç kişi rica ettiyse reddetti. ‘İstanbul’da kimse vals yapmıyor.’ diyor. Bir Türk olduğunuz için bu söz sizin onurunuzla dokunmalı” (Saffeti Ziya, 2011, 9). Yazar tarafından Batılılaşma’nın vals ve salon adamı duruşuna sıkıştırılması, iyi vals yapamamanın onur kırıcı gösterilmesi kurgunun genelinde ortaya konmak istenen amacı dar bir bakış açısına hapseder. Şekip’in muhteşem valsinden sonra, Lydia’nın “fakat siz ne kadar güzel vals yapıyorsunuz! Bir Türk için harikulade bir şey” (Saffeti Ziya, 2001, 11) sözüne karşılık Şekip’in verdiği cevap şaşırtıcıdır. “Bir Avrupalı için tabii olan bir şey, bir Türk için neden harikulade olsun? Emin olunuz ki matmazel, şimdi memleketimizde Avrupalılar kadar, belki daha duygusal, daha ahlaki, terbiye ve tahsil görmüş pek çok genç var” (Saffeti Ziya, 2011, 12). Yukarıda da işaret edildiği gibi yazarın Şekip’e yüklediği misyon temsilidir. Şekip’in roman boyunca dilinden düşürmediği vatan ve millet sevgisinin kurguda yön verici bir ağırlığı yoktur. Romanın sonunda Şekip’in vatan uğruna Lydia’dan vazgeçişindeki fedakârlık yazarın sonucu amaca bağlamak için yaptığı sert bir hamle olarak da görülebilir.

Şekip, entelektüel tavrı ile Avrupalı ailelerinde içinde daima huzursuz, kuruntulu ve kuşkuludur. Milletın Batı karşısındaki ezilmişliğini omuzlarında taşır. Şekip, en iyi yaptığı işlerde bile emin değildir. Âşık olduğu anlarda bile şüphe doludur. Kendine duyduğu güvensizliği karşı tarafa da yansıtır. Yazar, Şekip’in ruh hâli ile Türk gençlerinin entelektüel duruşuna ince göndermeler yapar. Saffeti Ziya, bunun altını çizirken de Tanzimat’tan beri idealize edilmeye çalışılan Batılı Türk genci ruhunu Şekip’te toplar.

Kurgunun açık ve kapalı göndermelerindeki çelişkilere; kahramanın ruhsal durumunu aşan misyonuna rağmen, *Salon Köşelerinde* romanı Servet-i Fünun aydınının iç sesidir. Saffeti Ziya’nın kendi zihninde ve ruhundaki çatışma ve çelişkileri Şekip’e yansıtmış olduğu da düşünülebilir. Zira roman Şekip’in iç sesi ile mücadele ettiği noktalarda bambaşka bir havaya bürünür. Romana bu açıdan bakıldığında *Salon Köşelerinde* romanı Cumhuriyet devri kötücül aydınının buhranlarına göz kırpar.

Âşık olmayı bile beceremeyen, mütemadiyen kendini suçlayacak bir neden bulan Şekip, kendine sık sık aynı soruyu sorar: “Bir gün evvel sevdiğim, taptığım, yolunda her fedakârlığı yapmaya kendimi hazır hissettiğim bir kadından bir söz, bir tavır yahut adi bir his için nefret edercesine soğuyordum? Ah ben ne

arıyorum?”(Saffeti Ziya, 2011, 23). Şekip’in bu arayışında, hızla değişen duygularında kötücül aydının ergen sesi duyulur. Yazarın tipik bir Servet-i Fünun aydını ruhu giydirdiği Şekip, her hâli, her tavrı ile bunu okura yansıtır. Şekip, entelektüel duruşunda, şekle önem veren, Batı’yı algılama noktasında, valsleri, dansları ile bir devrin oluşturulmak istenen adamıdır.

Doğu’dan yükselen kadercı algıların, Batı’nın bireyci tutumu içinde eridiği ilk nokta olan Servet-i Fünun edebiyatı, aynayı kendine/benine tutar. Mai ve siyah bir gecede rüya âleminde yaşayan Ahmet Cemil’in, babasının ölümü ile realite ile burun buruna gelmesi ve sonrasında yaşadığı hayat, bu rüyalı gözlerin kararsızlığından ileri gelmektedir. Ortalama aynı yaşları süren Bihter, Behlül, Ahmet Cemil, Suat, Necip ve Şekip farklı hikâyeleri ile farklı romanlarda şöhret kazansa da, temelde aynı topraktan şekillenmiş tiplerdir. Batılı yaşantının asil şıkları, önlerinde ince ve zarif sıfatları ile yürüyen salon adamları olan bu tiplerin en belirgin ortak noktaları huzursuz, hüznü ve kaçmak için dışarıya yakın konumlanmış olmalarıdır.

Servet-i Fünun romanlarının tipolojilerinde iki önemli nokta onları kötücül kılar. Bunlardan ilki yazar/kahraman tarafından kadere teslimiyet anlayışının çözümlüğüdür. İkinci ise, ışığın içe/karanlığa/gizli odalara tutuluşudur. Bu noktada romanda açıkça izlenen durumun hülâsası da şöyle olabilir: Entelektüelin içine artık kurt düşmüştür bir kere. Bu kendi kendini kemirişin/tüketişin Türk romanına en büyük hediyesi, eşyanın/zamanın/insanın içini delen/çürüten hisler toplamında aranabilir.

Şekip’in içindeki huzursuzluk, kuruntu ve asabî ruh hâli roman boyunca kendini gösterir. Hatta kimi yerlerde kurgunun dışına çıkan ve uzayan aşağılık/küçüklük duygusu onu kendine karşı bile şüpheyle bakan adam hâline getirir. En tabî olayların altında bile kendini mutsuz edecek bir neden bulan Şekip, özellikle Lydia’nın kendini fark etmediğine inandığı zamanlarda sinirlerini yıpratır. Kendini Batı’ya karşı beğendirmek için çok çaba sarf eden Şekip’in bu asabiyetinde Doğulu entelektüel duruşun düş kırıklığı ve öteki olana nefreti vardır. “Nefret ediyordum; o mağrur, o kibirli genç kızlardan... Bizleri kendilerine yabancı, kendilerinden uzak, başka bir âlemden, başka bir cemiyetten, başka bir mayadan sayan o halktan nefret ediyordum” (Saffeti Ziya, 2011, 39). Onun izzetinefsine hakaret olarak algıladığı bu durum, Şekip’in kendini açıkça gösteren Batı karşısındaki aşağılık duygusundan kaynaklanır. Nefretin özünde, onu başka bir mayadan gören ötekilere isyan duygusu yatar. Batı karşısında varlığını ispatlamak için çırpınan ruhu, öteki karşısında hiçe sayıldığını düşünme psikolojisi ile marazî

ruh hâline kapıyı şu öfkeli sözlerle açar: *“Onlara hükmetmek, onlara aşağılayarak bakmak, böyle yapabilecek bir hâle gelmek, onların arasında benzersiz biri olmak, onların kibir ve gururunu kırmak arzusu o dakika bütün hislerimi kapladı”* (Saffeti Ziya, 2011, 39). Şekip’in bu öfkesi, romanın hareket noktasıdır. Ezildiğini düşünmek, ezme ihtiyacını; hükmedildiğine inanmak; zorbalığını tetikler. Onun bu entelektüel kötücüllüğü, onu mütereddit bir adam hâline getirir.

“Ooof, bu müthiş muamma!... Bu ebedî muamma... Bu kadınlık... Ooof, bu kuruntulu kalplerin ebedî tereddütleri!... Bu sevilmemiş olma korkuları!... O tereddütler, o korkular ki en açık itiraf karşısında bile devam eder, ruha azap verir, kalbi parçalar!...” (Saffeti Ziya, 2011, 126).

Şekip’in acı verme isyanı; acı çekiyor olması ile paralel ilerler. Onun, *“Lydia’nın kalbi benim olacak”* (Saffeti Ziya, 2011, 40) sözü bu noktada önem taşır. Lydia’nın kalbine hükmederek, Batı’ya bir üstünlük sağlayacağını düşünen Şekip, Avrupa karşısında kırılan Türk onurunu telafi etmeye çalışır. Lydia ona göre, Batı’nın terkididir. Şekip, romanın sonunda Lydia’dan vazgeçip, vatanını seçerken bu terkipten vazgeçmiş olur.

Şekip’in Avrupa cemiyetine girme nedeni de böylece amacına ulaşır. Zira Şekip’in onlar arasındaki varlık nedeni sadece keyifle vakit geçirmek değildir. Saffeti Ziya, bu bakış açısı ile romanı salon köşelerinin dar havasından alır ve kurguyu faydacı bir eksene doğru kaydırmak istese de bunu tam anlamı ile de başaramaz. Çünkü Şekip’in ruhu, yukarıda da ifade edildiği gibi bu amacı sonuca bağlayacak yetenekte değildir. Şekip’in kötücül ruh hâli, aşağılandığına inandığı duyguların karanlığındadır. Aidiyet kuşkusu, yerinden emin olamama gibi sebeplerle taşıdığı kasvetli havayı roman boyunca peşinden sürükleyen Şekip, Lydia’nın ona âşık olduğunu bile kabul etmek istemez. Burada kendini açıkça belli eden, kendini ona layık görmeme zaafı vardır.

Salon köşelerinde gerçek aşkı arayan, ardından aşkı bulup, bu defa da mutlu olmayı beceremeyen Şekip’in *“Ben bir hiçim! İşe yaramaz bir adamım... Adî bir esirim”* (Saffeti Ziya, 2011, 158) sözleri onun cemiyetin aynasında seyrettiği adamın dilinden dökülür. Kendini bir *hiç* olarak gören bu kötücül entelektüel algının tesiri ile Lydia’dan yüzünü çeviren Şekip, romanın sonunda kendini perişan eden bir acizlikte bulur. *“Şimdi her şey, her şey, aşkım, ruhum, gençlik emellerim, bütün varlığım, bütün umutlarım benden kaçıyor, beni ebedi bir hüsrana, ebedi bir sefalet ve perişanlığa mahkûm ediyordu”* (Saffeti Ziya, 2011, 159). Romanın son cümlelerinde kullanılan, “kaçmak, ebedî hüsrana, ebedî sefalet, perişanlık, mahkûm olmak”

kelimelerine bir bütün hâlinde bakıldığında karşımıza kötücül algının yaşama bakış açısı çıkar. Üstelik bu kelimeler, Cumhuriyet devri aydının hayat evrelerindeki kötücül algılara da karşılık gelir. Saffeti Ziya'nın yukarıda da ifade edildiği gibi Servet-i Fünun aydını olduğunu unutmamak gerekir. "Hüsrana uğramak, perişan olmak, mahkûm edilmek, sefaletе düşmek ve kaçmak" düşüncesi bu topluluğun öne çıkan ortak yanlarıdır.

Sonuç olarak, Şekip, anlatıcı/yazar içine sıkışmış, çelişkilerle bütünleşmiş bir kötücül entelektüeldir. O, kaderci bir teslimiyetle değil; kaderci ve kötücül bireyselliği ile yalnızlığın çelişkilerini keşfedenlerdendir. Batı'nın salonlarında muhteşem valsleri ile parmakla gösterilen Şekip, yalnızken öfke nöbetleri geçiren, kitaplara sıkışan, Batı'yı seven ve tadan, dimağını Doğu'nun lezzeti ile tam anlamıyla pekiştiremeyen, iki dünya arasına yavaş yavaş giren, kendinden kaçıp, cemiyetin duvarına çarpan ve ölümü arzulayan ruhların prototipi gibi yürür roman boyunca. *Salon Köşelerinde* romanı bu özellikleri ile kötücül entelektüelin ilk evreleri arasında sayacağımız romanlardandır.

4.3.4.Sosyal Hayatın Cinnetli Kaçakları: Şadan ve Deli Hikmetullah Filozof Efendi

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Ben Deli Miyim?* (1925) romanına 1924 yılında "*adab-ı umumiyeye muhalif neşriyat*" (Gürpınar, 2011a, viii). Suçlaması ile dava açılır. Bu davaya ilişkin itirazını çeşitli gazetelerde açıklayan Hüseyin Rahmi, eserinin yanlış anlaşılmasına karşı duyduğu tepkiyi ve sansürün edebiyatta olumsuz etkilerini 1924 yılında yayımlanan *Son Telgraf* gazetesinde şöyle anlatır: "*Abdülhamit zamanından beri bu memlekette susmanın mükâfatı, söylemenin mücazâtı vardır. Bu hakikatler hepimizin mücerrebidir*" (Gürpınar, 2011a, xi). *Deli Filozof* romanı ise, "*Önce Vakit gazetesinde tefrika olunur, 24 Eylül 1930 günü yazılmaya başlanmış ve 7 Mayıs 1931 tarihinde tamamlanmıştır*" (Göçgün, 1987, 531).

Hüseyin Rahmi, Abdülhamit devrinin basın ve yayım hayatını susturan toplumsal algısı üzerinden konuşur. Batı'dan gelen tesirle ahlak yapımıza çöken alafranga tesirleri *Ben Deli Miyim?* romanında anlatan yazar, gençlerin içine gömüldüğü bu çıkmazı eleştirmenin tabii sonucunun da altını şu sözlerle çizer.

“Bugün ahlaksızlığın, fuhuşun mecerası yer yer patladı. Şimdi her fenalık açıkta, gözlerimizin önünde taşarak, etrafa fışkıarak akıyor. (...) Ahlaklı ahlaksız, hepimiz bu müteaffin kârizin kenarında seyirci değil miyiz? Bu zehirli miyazmanın içinde çırpına çırpına her gün yüzlerce genç vücutların boğulduklarını görmüyor muyuz?” (Gürpınar, 2011a: xi).

Toplumun kanayan ahlak yarasına bir yazar olarak el atan Hüseyin Rahmi, kendisine atfedilen suçlamaları şiddetle reddeder. Sosyal hayatın içindeki sancılı kaleme almada her zaman cüretkâr ve azimli olan yazar, *Ben Deli Miyim?* romanını da hayatın içinden kopmuş bir ders niteliğinde görür. *“Bu eser alelade bir hikâye değil, seriri bir derstir”* (Gürpınar, 2011a, xii) diyen Hüseyin Rahmi, hikâyesindeki dersi anlamada gösterilen bu ısrarcı tutum karşısında da şaşkınlığını ifade eder. Yazar, bu noktada eseri yazarken kimseden izin almadığını da şu sözlerle belirtir: *“Sanat neşterini, bu elim mevzua dokundurmak için şehremanetinden ruhsat tezkiresi alan bir bakkal gibi müddeiumumilikten izin mi istenecektir?”* (Gürpınar, 2011a, xiii). Hiçbir izne ve ruhsata ihtiyacı olmadığını anlatan Hüseyin Rahmi, *“Roman sanattır. Ve sanat hürdür”* (Gürpınar, 2011, xiii) diyerek kendisini savunur. Kendisine yapılan bu ağır eleştirilerin, temelde kendi okurlarına karşı da yapılmış olduğunun üzüntüsünü dile getirirken, bugüne kadar yaptığı işleri emsal göstererek şöyle der: *“Bugün kirli bir top gibi mahkeme parkelerine fırlatılmak istenilen bu isim, bu ana kadar memleketin hiçbir mülevves meselesine karışmamıştır”* (Gürpınar, 2011a, xiii). *Ben Deli Miyim?* romanının muhtevasını, *Şıpsevdi*, *Tebessüm-i Elem* ve *Cehennemlik*’ten farklı görmeyen Hüseyin Rahmi’ye göre, bu esere dava açılması son derece tuhaftır.

Ben Deli Miyim? romanında bir delinin hikayesini bir başka delinin gözünden anlatan yazarın, mahkeme savunması 29 Eylül 1924 yılında *İleri Gazetesinde* yayımlanır. Hüseyin Rahmi eserini mahkemede şu sözlerle savunur: *“Bu bir romandır. Bunları söyleyen bir delidir. Yapan da bir delidir”* (Gürpınar, 2011a, xxviii). Hüseyin Rahmi, bir delinin neleri yapabileceğini göstermek için Mazhar Osman Bey’in şahitliğini ister, ama heyet buna lüzum görmez. Mahkeme reisinin, *“Bir delinin ağzından dahi sadır olmuş olsa kanun bu kabil şeyleri mugayir-i edep addetmiş ve kanunen neşrini muvafık görmemiş ve men etmiştir. Buna ne dersiniz?”* (Gürpınar, 2011a, xxix). Sorusu karşısında kendini savunan Hüseyin Rahmi, bugüne kadar yazdığı kırk beş eserde, edebe muhalif olmayıp da *Ben Deli Miyim?* romanının bu anlamda suçlanması karşısında şaşkındır. Eserin diğer romanlardan farklı olarak perdeleri araladığına inan yazar, her şeye rağmen bu suçlamaları reddeder. 1 Ekim 1924 yılında yayımlanan *Tevhid-i Efkâr* gazetesinde, Hüseyin Rahmi’nin davadaki beşinci savunmasına ve beraat kararına yer verilir.

Hüseyin Rahmi'nin yukarıdaki savunmasından ve görüşlerinden de anlaşılacağı gibi ahlaklı olmamız ya da ahlak yoksunu olmamız bizi olaylara seyirci kalmamızı gerektirmez. Yazarı eseri için açılan davada şaşırtan ise, yaranın üzerine defalarca parmak basmasına rağmen *Ben Deli Miyim?* romanına yapılan eleştirinin acımasız yönüdür. Hüseyin Rahmi eserlerinde, hayatın olumsuz yanlarına işaret etmek, imada bulunmak ya da değinip geçmek yerine, söz konusu ahlaksal yozlaşmaya titizlikle eğilen, olayları detaylandıran, kimi zaman bu detaylarda kurguyu boğma pahasına gerçeği irdeleyen, bu yolda abartılı bir dil kullanmaktan da çekinmeyen bir yazardır. Eserlerinde bir neslin çöken değerlerine ışık tutan yazar, ahlaksızlığı anlatırken, bunu gençlere özendirmek için yazmadığı da açıkça bellidir. Zira eserlerinde kötünün cezalandırıldığı, bu yoldaki gençlerin felakete sürüklendiğinin her zaman altını çizer. Kötünün karşısına kötüyü çıkaran ve neredeyse hiçbir eserinde iyi bir insanı alta çekmeyen yazar, *Ben Deli Miyim?* romanında deliliği bir sanat biçiminde yorumlar.

Ben Deli Miyim? romanında hayata dair soruları ile bir aydın seviyesinde sesi yükselen delilerin dengesizliği ve ahlaki yozlaşması deliliğinin bir parçası şeklinde kurgulanmıştır. Toplumsal ahlak kurallarını delicesine hiçe sayan, zihnen ve ruhen geleneğin bağından kopmuş tipler ile delilerin ahlak düşkünlüğü aynı hızda gösterilir. *Deli Filozof* romanında ise delilik halkın gözündeki bir algı biçiminde okura sunulur. Her iki romanın da incelememize dâhil olmasındaki en önemli yan da bu noktadan ileri gelmektedir. Zira Hüseyin Rahmi bundan evvel yazdığı kırk beş romanında gerçek hayattaki tipleri kurguya dâhil ederken, onların kimi zaman abartılı hal ve tavırlarını delilik mertebesinde yorumlamıştır. Burada ise, akli kapasitesi yerinde olmayanların, *bu kadarı da olmaz* dedirtecek halleri, ancak bir noksanlığın neticesinde normal karşılanabilmektedir. Hâl böyle iken, *Şık, Şıpsırdi, Utanmaz Adam, Kaderin Cilvesi* gibi romanlarda karşımıza çıkan aynı sorunsal, burada deli cesareti ve deli tabiatı üzerinden yorumlanmaktadır. Söz konusu romanlarda, akli kapasitesi normal bir insanın ahlak yapısındaki çöküş mutlak bir cezaya dâhil edilir.

Ben Deli Miyim? ve *Deli Filozof* romanında ise yapılan tüm hareketler, deliliğin gümrüğü ile ayıp kurallarının dışına çıkabilmektedir. *Ben Deli Miyim?* romanında yaptıkları hiçbir şeyde akıl yürütmeyen ve neticede bir hastalığın sonucu ahlaksızca davranan deliler için yaptıklarında mazur bir yan bulan yazar, toplumsal çöküşü bir deli cesareti ile hızlandıran gençlere açık bir gönderme yapar. *Deli Filozof* romanında ise, çoluk çocuk sahibi orta yaş bir bilge kişi/zamanın kutbu sıfatları ile

okura sunduğu Hikmetullah Efendi karşımıza çıkar. Yazar burada da Tanrı'ya kafa tutan Hikmetullah'ı, delilik sıfatı ile bu gûnahtan bertaraf eder. Hüseyin Rahmi, "ben deli miyim?" sorusunda ahlakî bir hesaplaşmanın sancısını çeker. Giderek büyüyen Batılılaşma hareketinde, artarak devam eden köklerinden kopuş, burada deliliğin basamağında ele alınmıştır.

Üzerinde çok tartışılan ve neticede mahkeme koridorlarında beraat kararı elde eden *Ben Deli Miyim?* romanı iki deli olan Şadan ile Kalender Ali'nin öyküsüdür. Romanın başında konuşan Şadan'ın, zekâsından dolayı delirdiği okura anlatılır. Konuşmalarındaki teklifsizlik ve açıklık onun deliliğine isnat edilse de, Şadan gerçekte içgüdülerine göre davranan ve düşündüğünü o anda söyleyen biri olarak gösterilir. Şadan bu yanı ile normallerden ayrılır. Hüseyin Rahmi, sosyal hayatta normal sayılan anormallerle, deliler arasındaki benzeşmeyi bu noktada ifade eder. Romanın temel çatışması da, aslında gerçekte kimin deli olduğu üzerine kurulmuştur. Yaptıklarını deliliğin kılıfı ile hafifletenlerle, akıllı geçinenlerin deliliği arasındaki ikilemi çakıştıran yazar, *hanginiz deli?* sorusu ile okuru yüzleştirir.

Deli Filozof romanında ise, halkın dini, ahlakî ve sosyal yapısındaki dengeler ile deli filozof Hikmetullah Efendi'nin fikir çatışmaları anlatılır. Düşünen, okuyan ve her şeyi sorgulayan Hikmetullah Efendi, halkın gözünde garip, farklı, dinsiz ve her şeyden önemlisi de sözlerine itibar edilmeyecek bir delidir. Bunun en önemli nedeni de halkın, kabul ettiklerini sorgulayan zihniyeti kabul etmemesinden kaynaklanır.

Hikmetullah Efendi'yi delirten, onu kötücül yapan halkın cahilane yaşayış biçimidir. Deli filozof, halkın inandığı Tanrı'ya karşı çıkıp, kafa tutar. Temelde ilmin merkezindeki Kur'an'a sözü yoktur. Halkın cehaleti ile yobazlaşan sıkıyönetim Tanrı'sına isyan eder. Onun bu noktadaki amacı Tanrı'ya kafa tutmak değil, cahilliğe savaş açmaktır. Kinle, yozlaşmış ahlak yapısı ile parasızlık ve güçsüzlükle dejenere olan halkın Tanrı algısına isyan eden Hikmetullah Efendi, bu sebeple de dinsiz ve zındık kabul edilir.

Hüseyin Rahmi, deli filozofu çileden çıkararak nedenleri roman boyunca üst üste yığar. Hata kurgudaki bu yığın, bir müddet sonra masal havasına geçişe neden olur. Yazar, Hikmetullah Efendi'yi aydın mertebesine taşımak, ona modern bir bakış açısında sunmak için kurgunun da sınırlarını zorlar. Deli filozofa "ne kadar humanist" dedirtmek adına, roman masalımsı bir yapıya sürüklenir. Normal bir insanın ahlak sınırlarını zorlayan nedenler arasında bile, Hikmetullah Efendi'nin "üstün olgun baba

tavrı” romanı bir müddet sonra olağandışı bir hale sokar. *Deli Filozof* romanın belki de en marazi yanı, kurgunun okuru bu anlamda sınavan kurgusundan kaynaklanır.

Deli Filozof romanını felsefi boyutundan ayırıp, macera kitabına sürükleyen Hüseyin Rahmi Gürpınar, deli filozofu sıradışı bir olgunluk sınavına sokar. Bu sınavda, ahlâki değerler dini kurallar, ailevi güçler, kısacası manevi değerler bütünü, aklın ve felsefenin hizasına çekilir.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi masalsı kurgunun içine, felsefesi ile kapı açan Hikmetullah Efendi roman boyunca üç mesajın altını çizer. “Aşk, hırs ve para” insanın başını döndürmektedir. Buna göre tüm kötülük insanların bu ihtiraslarından kaynaklanır. Deli filozof insan ruhunu bozan her şeyin kaynağında tabiatı, yaradılışı suçlar. Bu nedenle de Tanrı ile kavgaya tutuşur. Ona göre, insan aklını yeteri kadar kullanmadığı için fırsatçılar bu boşluğu ilimsiz, temelsiz, ölçüsüz bilgiler yığını ile doldurmaktadır. Bu nedenle Şeytan diye bir şey de yoktur. “*Biz pratik hayat meydanında her şeyi bu duygularımızla ölçüye vurarak gerekli olanları kabul, olmayanları reddetmek egzersizleri yapmalıyız. Baştan çıkarıcı Şeytan, dinlerin uydurdukları fesatçı ve tuhafıklarıyla semavi bir palyaçodur*” (Gürpınar, 1969, 32). Hüseyin Rahmi Gürpınar, insanın kötülüğünü kendindeki malzemeye bağlar. Deli filozof, “şeytan” fikrine inanmayı bir zavallılık olarak görür. Zira tüm şer bizim bozuk yaratılışımızdan kaynaklanmaktadır. Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan* romanında da böylesi bir çıkarımda bulunarak romanını sonlandırır. Ömer, yaptığı kötülüğü şeytanın karşı konulamaz gücü ile ilişkilendirir. Bir müddet sonra da içindeki şeytanın kendisi, algıları, hırsı, düşkün tabiatı ve ruhu olduğunu anlar.

Ben Deli Miyim? romanında Şadan, deliliğin itirafı ile tıpkı deli filozof gibi entelektüel bir perdeden konuşur. Yazar burada hissettiğini yaşayamayan, düşündüğünü samimiyetle konuşamayan insanlara *normal* denilmesinin eleştirisini yapar. Kendine dürüstçe, “*Ben deli miyim?*” (Gürpınar, 2011a, 1) sorusunu soran Şadan, kendi aklına hayran olan insanlara da şaşırır. İnsanoğlunun kendi dehasına olan itimadını sarsmaya çalışan Hüseyin Rahmi, deli olduğunu kabullenen Şadan’ı aklın üst sınırında konumlandırarak, onu entelektüel tarafa sürükler. Mehmet Narlı, *Edebiyat ve Delilik* adlı çalışmasında, Şadan’ı entelektüel bir deli olarak şöyle anlatır:

“Hem olay örgüsünün merkezi kişisi hem de anlatıcı olan Şadan, kendi deliliğini problem edinen, deliliğin belirtilerini kavramaya, genetik, ruhsal, toplumsal hatta siyasal etkenlerini bilmeye çalışan; toplumsal deli etrafındaki

kabullerini ve deli algısını eleştiren, hatta akıllılık ile ilgili genel kabulleri de tartışan oldukça entelektüel bir delidir” (Narlı, 2013, 126).

Hüseyin Rahmi, aslında herkesin bir parça deli olduğu iddiası ile romana şöyle başlar. *“Hey! Kendini akıllı sanan biçare, kira otomobillerine konan taksiler gibi sana da her saatini, hareketlerini kayda mahsus bir âlet rapt etseler, bazı bazı darüşşifadakileri imrendirecek şeyler yaptığını belki biraz anlardın”* (Gürpınar 2011: 1). Şadan’ın ağzından anlatılan roman, aslında herkesin “gizli deli” olduğunun dışa vurumudur.

“Aynanın karşısında grimas yaparak kendini zeklediğin hiç vaki değil midir? Daha böyle yapmaktan hoşlandığımız fakat kimseye göstermek istemediğimiz birçok tımarhanelik hareketimiz vardır. Demek hepimiz birer parça gizli deliyiz” (Gürpınar 2011, 2).

İnsanların içindeki pek çok tımarhanelik hareketten yola çıkan Hüseyin Rahmi, *Ben Deli Miyim?* romanındaki Şadan’ın soruları, *Deli Filozof* romanında Hikmetullah Efendi’nin ağzından dökülüyor gibidir. Hikmetullah Efendi bu deyişlerle, tıpkı Şadan gibi delilik cesaretinden güç alarak Allah ile konuşur. Halkın o gün ki Tanrı algısına farklı bir pencere açan deli filozofun, Tanrı karşısındaki sorgulayıcı tavrında zerdüşçe bir yanda görmek mümkündür.

Çizelge 10. Deli Filozofun Tanrı İle Konuşmaları.

Deli Filozofun Tanrı ile Konuşmaları
İnsanlar birbirini öldürüyor, kalpleri kötülük ve fesatla dolan insanlar çoğaldı. Sen nerdesin?
Kâinatın tamamında başıbozukluk var. Seni inkâr edenler çoğaldı.
İnsanlar ikiye bölündü. Bir kısmı senin varlığını ispata çalışıyor; diğer yandan buna herkes dudak büküyor. Ey Tanrı, senin bu suskunluğunun nedeni ne?
Halk seni tahtından indiriyor. Onlar modern Allah istiyor. Mabetlerin, ibadetlerin şekli değişiyor.
Artık diplomalı peygamberler bekleniyor.
İnsanlar geleceğe hakim olmak isterken senin azametli, egoist tavrını örnek alıyor. Zalimler, Allahlığa kalkıyor.
İnsanlar sırf senden korktukları için sana ibadet ediyor. Ey Tanrı! Seni şımarttılar. Bense gerçekleri söyleyecek kadar cesurum.
İnsanlar savaş, sel, hastalık vs. uğraşiyor. Dünya birbirine girdi. Bunun sorumlusu sensin.
Keşke bize dünyaya gelmeden evvel fikrimizi sorsaydın. Bu idam yerine doğmayı kimse istemez.
Kadın ve erkeğe cismi duyguları sen verdin. Bunu yapanları da cehennem ile cezalandırıyorsun.
Hayır ve şer sendense, “İyilere mükâfat; kötülere mücazat neden” (Gürpınar, 1969, 9).
Yarattıklarının içinde akılcı sana üstünlük iddiasında bulunanlar var.
Tanrılık yarışması açılrsa, seninkinden daha iyi dünya kurmaya kalkışacakları göreceksin. “Sana şerikin, nazirin yoktur diyorlar. İnanıyor musun?” (Gürpınar, 1969, 9).
Teknolojiyi senden evvel insanlar buldu. Artık radyolar varken, postacı meleklerin hükmü de kalmadı.
“Hep bunlar Tanrılık kudretinden şüphe ettirecek ihtimallerdir” (Gürpınar, 1969, 9).

Hikmetullah Efendi, Tanrı'yı yukarıdaki ifadelerle eleştirirken, her şeyi Tanrı'nın yüzüne vuracak cesareti kendinde bulduğunu da itiraf eder. Benzer cesaret, sosyal hayatta doğruları söylemek adına kendine gümrük koymayan Şadan'da da vardır. Cesareti ve fikirleri ile Tanrı'dan üstünlüğünü ortaya koyan, Tanrı'yı açıkça görevini yapmamakla suçlayan ve “modern Tanrı” fikrini düşleyen Hikmetullah Efendi, isminin önündeki delilik sıfatı ile kendisine gelecek eleştirileri de böylece bertaraf eder. Deli filozof, evrenin kaotik yapısı içinde, Tanrı'yı karşısına alan, umutlarını kaybetmiş, kötücül entelektüel bir tiptir. Hüseyin Rahmi, Hikmetullah Efendi'nin kötücül yanını Tanrı fikri ile yaşadığı çatışma ile de besler. Şadan'ın kötücüllüğü ise insanların birbirlerine karşı aldatıcı/riyakar yapısından kaynaklanır.

Deli Filozof romanında çatışmayı güçlendirmek için de kurguya cahil, kültürel düzeyi düşük, hatta dinle ilgisi olmayacak kadar yobaz tipleri dahil edilmiştir. Bu tiplerin mekân ile bağlantılı sembolik yapısı ise şöyledir:

Çizelge 11. Tipoloji ve Mekân.

Ev: Kayınvalide Hafıza Hanım	Mahalle Kahvesi: Hoca Sadık
Ahlak ve din kurallarını dejenere ederek, yobazlık derecesinde geri fikirleri olan kadın tipi	Dini, kutsal kitabı kendine göre yorumlayan, yobaz, yeni fikirlere kapalı hoca tipi
Hafıza Hanım: Geçmişin belleği, yeni bilgiler ile donanmamış, eskiyi ezber eden tip	Hoca Sadık: Dini çarpıtan ve dindar görünen, sadece gerici fikirlere sadık yobaz tip

Kayınvalide Hafıza Hanım, cahil, yeni ve eski fikirler bakımından arada kalmış, dini bilgiler noktasında kulaktan dolma fikirlere inanan bir kadındır. Roman boyunca Hikmetullah Efendi ile çatışma yaşar. Ona göre damadı, uğursuz ve dinsiz bir adamdır. Hikmetullah için de kayınvalidesi dinsizdir. Şadan, Hafıza Hanım'ın hiçbir fikrini ve tavrını dinsel bir gerçeklikle ilişkilendirmez. Hüseyin Rahmi, deli filozofu evin çözülüşü noktasında haklı çıkarmak için, Hafıza Hanım'ı dejenere/cahil/yobaz yanı ile ön plana çıkarır. Hafıza Hanım'ın damadına söylediği, "*Sen kızımı aldığın zaman benim erkeğim ölmüş olaydı, onun yerine beni alacaktın değil mi?*" (Gürpınar, 1969, 14) sözleri Hafıza Hanım'ın olgunluk düzeyini göstermesi adına önemlidir. Kendi üzerine göz konulduğunu düşünen Hikmetullah Efendi, kayınvalidesinin ahlakça düşkün yapısını anlamlandıramaz. Kayınvalide/anne tipinin sembolik anlamdaki bu düşkünlüğü, yazarın gözündeki kaosun evde başladığının da göstergesi sayılır.

Evin koruyucu, huzur verici yapısına "ata" sıfatı ile yerleştirilen kayınvalidedeki bu düşünüş, deli filozof gözünde delirmek/çıldırmaq için de meşru bir sebeptir. Sokaktaki yaşantının temsili olan mahalle kahvesi de, halkın nabzını tutmak adına kurguda önem taşır. Yazar burada da deli filozofu haklı gösterecek kadar cahil ve yobaz tipleri yerleştirir. Sadık Hoca, dini ağzından düşürmez ve dini kullanarak geleceğe dair kehanetlerde bulunan biridir. Bu yönü ile cahil din hocası biçiminde okura sunulan Sadık Hoca, kültürel yozlaşmanın da bir parçası gibi okura takdim edilir. Tıpkı evde olduğu gibi, sokakta da Hikmetullah Efendi'nin kabul görmesi mümkün değildir.

“Mahalle ona, dinsiz hoca, zındık herif derler. Semtte ne felaket olsa onun uğursuzluğundan bilinir. İlimle cehaletin birbirine nefret ateşi, bu zavallı adamın başına sürekli olarak bir volkan gibi tüter durur. Fakat bazı aydın gençler gözünde Filozof Hikmetullah zamanın önemli bir kutbu olarak tanınmak gibi iyi bir zan kazanmıştır” (Deli Filozof, 1999, 28).

Felsefenin kuramsal kısmıyla pek ilgilenmeyen, hayatın yaşanan yüzünü felsefi bulan, kitapları satmayan Hikmetullah Efendi sokağın gözünde iki şekilde kabul görür. Bu şekiller yukarıda da belirtildiği gibi birbirinin tümüyle zıttıdır. Cahiller onu deli bulurken; entelektüeller onu zamanın kutbu sayar. Hüseyin Rahmi, deli filozofa iki ayna tutar. Bunlardan ilki cehalet ile ilmin çatışmasında kalan adamın deliliği ve uğursuzluğudur. Diğer yandan da, entelektüel kesimin kutbu, fikirlerine riayet edilen adamıdır. Yazar bu noktada ise deli filozofun hem deliliğini hem de filozofluğunu aynı çizgide gözler önüne serer.

Ben Deli Miyim? romanında da filozofça delirme noktasında benzer bir algı karşımıza çıkar. Anormalliğin aslında herkesin içinde olduğunu, ama delilerin bunu göstermekte sakınca duymadığını söyleyen Şadan, *“Akıllılar delilik seyretmekten niçin bu kadar haz ediyorlar?”* (Gürpınar 2011, 2) diye sorar. Deliliğini itiraf eden Şadan, sınırların dışındaki düşüncelerinin delilik olarak yaftalandığına inanır. Şadan’a göre, *“Miskin beşer volkanlı kafalardan feveran eden fikirlerin ateşine dayanamaz. Bütün dimağları adi, yavaş, sönük, ahmakça fikirlerle oylanmak ister”* (Gürpınar 2011, 2). İçimizdeki gizli delilik, gerçek bir deli ile yüzleştirilir roman boyunca. *Ben Deli Miyim?* romanı her ne kadar bir delinin ağzından anlatılmış olsa da, burada amaç bir delinin galiz yanlarına dikkati çekmek için değil, kimim ne kadar deli olduğunu ya da delilikten ne kadar nasibi andığını ortaya koymak içindir. İnsanları miskin beşer olarak kabul eden Şadan, düşünen kafaların her zaman bir sınıra sokulduğunu söyler. Yazarın bir taraftan da dini, ahlaki ve içtimai sınırlılıklara dikkati çekmesi ve Şadan’ın bu sınırları zorlama konusundaki ısrarı ile deliliğe bir paye çıkarışı da söz konusudur.

Şadan, gerçek anlamda sosyal hayatın içinde değildir. İnsanlar onu konuşmalarından ve hareketlerinden dolayı dışlamıştır. Şadan’ın annesinin yanında bile kabul görmeyişi, insanların içindeki tuhaf halleri onu yalnızlığa sürükler. *Ben Deli Miyim?* romanında bir delinin gözünden hayata bakan yazar, aslında *insanların içindeki delinin* tedaviye ihtiyacı olduğunu anlatır. Şadan dışlanmışlığı, farklılığı, yalnızlığı ve buhranları ile bize başka bir tipolojinin doğumundaki sancıları anlatır. Yukarıda da ifade edildiği gibi, Şadan’ın felsefi duygu evreninde *düşünen*,

sorgulayan adam vardır ve burada toplumun biçimlendirdiği ölçüde delilik emaresi yoktur. Bu durum Mehmet Narlı'ya göre, *hâli aşığılama entelektüalitesidir*.

“Şadan, çocukluğundan beri okuyarak büyümüştür (Hüseyin Rahmi de), onu büyüleyen, Nietzsche ve Schopenhaur gibi yazarlar vardır. (Hüseyin Rahmi'nin yazarlarıdır bunlar) Bu yazarlarla, Şadan arasında delilik bağlamında bir yoldaşlık vardır. Örneğin Nietzsche, birçok kereler Şadan gibi, tımarhanelere girmiş ve sonunda çılgın olarak ölmüştür. Şadan, kendisi ile bu filozoflar arasındaki benzerliğe kesin olarak inandıktan sonra bunların dehası ve deliliğin benzerliklerine yönelir” (Narlı, 2013, 132).

Hüseyin Rahmi, Şadan'ı Nietzsche ve Schopenhaur seviyesine çıkarırken, deliliğin içindeki dâhiliği kendi üzerine de yapıştırmış olur. *Deli Filozof* romanındaki filozofluk mertebesinin de bu noktadan beslendiğini söylemek mümkündür. “Ben deli miyim?” sorusunda hayat karşısındaki tavrı sorgulayan Şadan'ın sesi ile deli filozof Hikmetullah'ın felsefesi aynı noktada kesişir. Yazar her iki romanda da entelektüel bir deliliğin altını çizerken, onlara hayat karşısında kötücül bir bakış da katar. Daha evvel de ifade edildiği gibi bu durumun en önemli nedeni yazar/anlatıcı bağlamında Hüseyin Rahmi'nin hayat karşısında aldığı tavırda saklıdır.

Her iki romanda da değişen dünya içinde kendine ancak delilik sıfatı ile yer açmış kötücül tipoloji vardır. Gerek Şadan gerekse Hikmetullah Hüseyin Rahmi'nin felsefesini cesaretle taşıyan kişilerdir. *Utanmaz Adam* romanında da ifade edilen ve yazarın hayata bakış açısını şekillendiren düşüncülerin özellikle bu iki romandaki tesirleri açıkça izlenmektedir. Tanrı ile hesaplaşan ve ona zekası ile kafa tutan Hikmetullah Efendi'nin Nietzsche¹'den; delilik bağlamında babadan gelen bir gen taşıyan Schopenhaur'un izleri² Şadan'ın sözlerinde kendine yer bulduğu söylenebilir.

Buna rağmen Şadan'ın farklılığı onu deli kılmaya yetmediği için, yazar onun hareketlerini delice bir çıldırışta yorumlar. Zira romanın başında hayata, edebiyata, hürriyete ve tüm insanlığa dair çıkarımlarda bulunan birinin deli addedilmesi de pek mümkün değildir. Hüseyin Rahmi, kendi sesini, zorlama bir deliliğin içine tıktırır da, içeriden fıskıran *kendinize gelin* çağrısı kurguda akmaya devam eder. Sosyal

¹ “Nietzsche teolojik olarak tanrı tanımaz bir düşünürdür. Aslında kutsal kitabı başucu kitabı yapmış olan bir papaz çocuğunun bu duruma düşmesi, güç istemiyle alakalıdır. Çünkü “Tanrının Ölümü”nü ilan etmesi güç istencini temele koymasıyla insanın yapıp ettiklerini Tanrıdan çok insanın kendisini görme ve açığa vurma dileğinin Nietzsche'nin diliyle ifade şeklidir” (Uygur, 1997, 301).

²“Schopenhauer'in annesi bir yazar, kız kardeşi de edebiyatçı olarak dönemlerinde ünlenmiş kimselerdi. Schopenhauer'in babası 20 nisan 1805 sabahı, işlerinin ters gitmesi üzerine içine düştüğü bunalım sonucu evinin önündeki kanala atlayarak hayatına son verir. Schopenhauer'in babaannesi de aklını yitirerek ölmüştür. Aile dalındaki bu mental bozukluk belirtileri, Schopenhauer'in 1811-13 yılları arasında üç yıl boyunca delileri inceleyip kendince bir teorioluşturmasının da kaynağı olarak anlaşılabilir” (Schopenhauer, 2003, 9).

hayatın ayırttığı, ötekileştirdiği ve ötelediği Şadan, kötücül entelektüelin adım adım edebiyata sokulan aktörüdür. Bu açıdan bakıldığında *Ben Deli Miyim?* romanının iki temel özelliği vardır.

Birincisi, *Ben Deli Miyim?* romanı, akıllı geçinenlerin düştüğü ahlak çöküntüsünü ancak bir deliye yakıştırır. *Bunu ancak safderun deliler yapar* göndermesini taşır.

İkincisi, *Ben Deli Miyim?* romanı, ötekileştirilmiş bir entelektüelin ilk delilik hikâyesidir. Şadan, düşündüğü için deli değil, ahlaksal düzene delice karşı *koyduğu için delilidir*. *Ben Deli Miyim?* romanı bu sorunun ısrarlı cümleleri ile başlasa da, okura sunulan bir karşı gönderme daha vardır. *Sen deli misin?* sorusu, ben'in deliliğini anlatarak, sen'in/ötekinin deliliğine göz kırpar. Şadan'a göre, baskılar içinde yaşayan insanlar toplumun sınırları dışına çıktığında deli gibi görülmektedir.

“Bu dünyadaki en büyük cinayet onlardan başka türlü düşünmektir. Umumun zıddına düşünen ancak delilerdir. Binaenaleyh hürriyet-i mutlakanın hakiki mümessil ve müdafilerini diğer insanların arasında aramak hatadır. Canım neler yapmak istiyor. Bana deli diyecekler diye korkuyorum. Akıllı olmak ne büyük ahmaklık, ne cangüdz sıkıntı yarabbim! (...) Söylemesi memnu bu hakikatler içimi yiyor. Mide ve sinirlerimi bozan o yalancı dolmaları yutamadığım için mi ben akıllılardan fiilen, fikren ayrılmış oluyorum?” (Gürpınar 2011: 3)

Hakiki hürriyet sahibinin deliler olduğunu söyleyen Şadan, yalancı olmadığı için, riya yapmadığı için fiilen ve fikren akıllılardan ayrılmış olmakla da gurur duyar. Bu kötücül dünya algısı içinde, kendine delilik payesi çıkaran Şadan, yukarıda bahsettiğimiz kötücül entelektüelin ergen seslerinden biridir. Hikmetullah Efendi'nin dilinde ise kötücüllük daha olgun hatta filozofluk iddiası ile kendine yer açar. Zira kötücül dünya algısı içinde, bağlanma problemi çeken, toplumun bir kesimi tarafından da *deli* olarak yaftalanabilen entelektüel, Şadan'ın ve Hikmetullah Efendi'nin felsefi buhranında, bir başka ifade ile Hüseyin Rahmi'nin iç sesinde saklıdır. *Ben Deli Miyim?* romanının başında farklılığının altını çizen Şadan, toplumun içinde kendini gerçekleştiremediği için deliliği ile yüzleşir. Buna başka bir açıdan bakacak olursak, kötücül entelektüel kimliğin inşasındaki farklılık dürtüsü, romanda kendini deliliğin kabulü biçimde gösterir. Birbirini aldatan insanlar içinde, kendine deli diyen Şadan, özünde kimin akıllı kimin deli olduğunun da felsefesini yapar. Hüseyin Rahmi, Şadan'ın sorularında akıllıların ve delilerin özelliklerini şöyle anlatır:

Çizelge 12. Deliler ve Akıllılar.

DELİLER	AKILLILAR
Doğruyu söyleme cesaretine sahiptir.	Hususi ve umumi terazilerden geçmeden konuşmazlar.
Sınırlarını fiilen ve fikren aşabilirler.	Dini, ahlaki ve kanuni çerçeveden çıkmazlar.
Duyuşsal ve düşünsel anlamda hür bir hissiyatları vardır.	Duyuş ve düşünüş tarzları sınırlar içinde yer alır.

Yukarıdaki tablo ışında, “*Ben deli miyim Allah’ım?*” (Gürpınar 2011a, 4) sorusuna muhatap ettiği Şadan’ı, aslında kimin normal; kimin anormal olduğunu algılatmak içindir. Kendisi ile ötekileri kıyaslayan Şadan, *deli olan kim?* sorusunun cevabını bir türlü bulamaz ve “*Ben niçin böyleyim?*” (Gürpınar, 2011a, 4) diyerek kendindeki farklılığı anlamdırmaya çalışır. Duygu ve düşüncelerini ortaya koyuş şekliyle akıllılar tarafından deli sayılan Şadan, kendini bir cinnet hâlinin ortasında bulur.

“Başım yanıyor. Ah bu uykusuzluk. Kâfirlerin Hazreti İsa’ya giydirdikleri işkence tacının bir aynını ben de başımda taşıyorum. Uçları dimağıma saplanıyor. Beynimde milyonlarca fikirler kıvılcımlanıyor. Birkaç bin şeyi birden düşünüp içinden çıkamayarak bunalıyorum. Sonra karşıma siyah bir sütun dikiliyor. Üzerinde, dilleri dışarıda bana gülerek, aşağı yukarı vıcır vıcır hesapsız kertenkele dolanıyor. Bu, uyanıklık iken görülen bir rüya mı? Yoksa bir cinnet hali midir?” (Gürpınar, 2011a, 4).

Beyninin düşünceler buhranı ile kemirildiğini düşünen Şadan, yaşadıklarının gerçek mi; yoksa rüya mı olduğunu ayırt edemez haldedir. Bunu bir cinnet hali gibi de görüp, içindeki karmaşayı bir türlü anlamlandıramaz. Hüseyin Rahmi, bu noktada Şadan’ın hislerine tercüman olur ve onun sesinden, kendini normal ve akıllı görenlere, şu kıyaslamayı yapar:

“Doğruyu söyleyenlere deli diyorsunuz, cehl ve riyaya hürmeten susanlara akıllı ve mürebbir sayıyorsunuz. (...) Her fiilin failin menfaatine bağlı bir dolap... Her şey bir komedyaya... Bütün insanıyet yalanların, dolanların içinde haşır neşir olur. (...) İnsan mürâi, sinsî, hilekâr olmadıkça en yakın akrabasıyla bile hüsn-i imtizaç içinde yaşayamıyor. Mütemadiyen aldatmalı, mütemadiyen aldanmalı. (...) İçindekileri biperva, açık söyledin mi seni doğru darüşşifaya gönderirler. (...) Çünkü ölüm insanı hayatın mezelletlerinden kurtardığı gibi cinnet de dâhileştirir, ahmak adamlar sınıfından pek çok yükseltir. En hikemi sözler avam nazarında bi-manadır” (Gürpınar, 2011a, 5).

Delilik ve akıllılık bağlamında *Deli Filozof* romanında da benzer bir yaklaşım vardır. Hikmetullah Efendi de insanları akıllarını kullanmamakla eleştirir. “*Zavallı*

insanlar, siz her şeye kolayca inanmak ahmaklığını göstermeyeydiniz, masalcıların cesaretleri kırılarak kafalarınıza bu kadar saçmalıklar tikiştiremezlerdi. Siz de çelik gibi dürüst bir pratik hayat adamı olurdunuz” (Gürpınar, 1969, 32). İnsanları zavallı olarak gören, onları masalcıların sözlerine kulak verdiği için suçlayan deli filozofun en büyük tepkisi de buradan kaynaklanır. Hikmetullah Efendi bu duygunun felsefesini yaparken de, kendini Tanrı'nın karşısında bulur. Hüseyin Rahmi burada, *“Tanrı'nın Ölümü”nü ilan ederek, kendisini Schopenhauer'un kötümserliğiyle ifade etmeye çalış(an)...*” (Cevizci, 2009, 795) Nietzsche ile aynı duygular içinde gibidir. Ona göre tüm maraziyet yaratılıştadır. İnsan ırkının kötülükten kurtulması için, bu bozuk yaratılan mayasının düzelmesi gerekir. *“En mükemmelinin mutlaka bir aksar tarafı vardır. (...)Kusurlu insanlar kimin maharetsizliğinin eseridir? Bütün mesuliyetler yaratılıştta toplanıyor. Onu kim onaracak?”* (Gürpınar, 1969, 32-33). Hüseyin Rahmi, deli filozofun bu düşünceleri ile “bacası bozuk tüten eve” teşbih etse de, Hikmetullah Efendi'yi Tanrı ile çatışmadan bir türlü ayıramaz. Bu nedenle de kurgunun tüm tiplerindeki kusurlar, bir yönü ile tabiata, bozuk yaratılışla ilintilendirilir.

Hüseyin Rahmi bu noktada her iki romanda da kurgunun felsefesi altında çelişkiler yaşadığı söylenebilir. Yazar bir yandan Gazali'den gelen bir bakış açısı ile insanın yaratılıştta bilgisiz oluşu fikrinden beslenirken, diğer yandan bozuk yaratılışla Nietzsche'den gelen Tanrı hesaplaşması içindedir. Deli filozofun üstün idrakında, hatayı insana değil bir yönüyle de Tanrı'ya mal eden bir bakış açısı vardır. Doğruyu söyleyenlere, açık konuşanlara deli denildiği, aslında herkesin birbirini aldattığı, evrenin bir aldaniş yeri olduğu fikirlerinden hareketle, hayata ve insanlara dair güven kaybı yaşayan yazarın, kötücül dünya algısı burada da karşımıza çıkar. Cinnetin insanı dahileştirdiği noktada, delirmeden beliremeyen insanlara yapılan gönderme, okura delilik algısı için başka bir kapı daha aralar. Buna göre, aslında *ötekilerden* farklı olan pek çokları, onların dünyasına itiraz ettikleri için, dâhice bir cinnetin içinde delilik yaftasına boyun eğdikleri için çıkmaz bir sokağa sıkışıp kalırlar. Bu dar geçitte kendilerini filozofça bir hünerle var edenler ile cinnetle delirenler aynı safta, aynı resmin içinde gülümser. Mehmet Narlı, bu ilişkiyi şöyle yorumlar: *“Hüseyin Rahmi, ısrarla modern materyalist ve rasyonalist düşünsel birikime hayran olarak kendini aşağılamaya devam eder ve deliliğinin aşağı olan bu yerlerden geldiğini işaret eder. Oysa belki de deliliği, entelektüel bilincini oluşturduğu yerlerden getirmiştir”* (Narlı, 2013, 134).

Ben Deli Miyim? romanının başlarında Şadan'a hayatı ve insanları üst bir perdeden sorgulatan yazar, kurguda hareket noktasına geçtiğinde, onun düşünen ve

sorgulayan yanını bir kenara bırakır. Tıpkı *Deli Filozof* romanında olduğu gibi, önce delirmenin nedenlerini veren yazar, söz konusu farklılıkları filozofça bir makama çeker. Her iki kitap da bu açıdan iki şekilde yorumlanabilir. Romanın başında filozofça konuşan bir deli ve sonrasında ahlak çatışması içinde yaşananlar. *Ben Deli Miyim?* romanında Şadan'ın iki yüzü vardır: Bunlardan ilki yukarıda da bahsedildiği gibi, safderun alafranga bir budalalıkla delicesine ahlak yozlaşmasına kapılan Şadan. İkincisi ise, yazarın kötücül entelektüel tarafındaki sesiyle evrene karşı güvenini yitirmiş, ötekileşmiş, yalnız Şadan. *Deli Filozof* romanında Hikmetullah'ın tüm isyanı aklını kullanmayan insan ve onu kusurlu yaratan Tanrı'ya karşıdır. Hikmetullah Efendi, roman boyunca Tanrı ile yüzleşilir. O, insani tüm arızaları, ahlaki tüm çöküşleri bu bozuk tabiatın yaratıcısına bağlar.

Bu noktada açık bir şekilde felsefedeki *kötülük problemini* tartışan Hüseyin Rahmi, iki romanda da çelişkiler yaşar. Bunun en önemli nedeni, yazarın kötülüğü algılama biçimindeki değişkenliktir. Hüseyin Rahmi bir yandan kötülüğün özgür irade ile olduğunu anlatırken, aynı zamanda kötülüğün Tanrı tarafından gelen yorumunu da kurguya sokar. Bir diğer ifade ile kötülüğün varlık sebebi aynı roman içinde hem içimizdeki şeytana hem de Tanrı'nın insanı kötü yaratmış olabileceği savına bağlanır. Kötülük problemini ele alış ve yansıtış itibarıyla açık bir çelişki sergileyen *Ben Deli Miyim?* ve *Deli Filozof* romanları, yazarın içindeki karmaşanın dışa vurumudur.

Bu nedenle de, Hikmetullah Efendi, romanın başındaki deli cesareti ile Tanrı'yı görevine çağırır. Hikmetullah Efendi'nin belki de en büyük ikilemidir bu. Kötücüllüğün yansıdığı yer halk, halkı yaratan ise Tanrı'dır. Böylece kaosun sorumlusu, kaosa meydan verende aranır ve bu sebeple tüm kötücül fatura Tanrı hesabına kesilir. Hikmetullah Efendi, hem insanın aklını över, hem de kimi akıl sahiplerini Tanrı ile kıyaslar. Buna rağmen, "her şeyi yaratan" fikrindeki suçlamalarını sürdürmekten de kendini alamaz. Zavallı gördüğü insan için de kendini bir filozof olarak gören Hikmetullah'ın roman boyunca tüm tavırları Tanrısal bir kabul ile açıklanabilir.

Baba olarak oğlunu ve kızını adam edemeyen, ona söz geçiremeyen deli filozof, romanın sonunda bunu kader bağlamında açıklar. Her şeyi Allah'tan ve kaderden bekleyen bakış açısına savaş açan deli Filozof, kendini çaresizce kadere boyun eğmiş bulur. Deli filozofa göre, insanın başını döndüren aşk, can hırsı ve paranın gölgesinde, nice kötü maceralar yaşansa da, insanı fırsatları göremeyen bir kör olarak görür. Zira onun tüm kötücüllüğü insana olan güvensizliğinden ve güven

duymadığı Tanrı'dan kaynaklanır. Hikmetullah, insanlara kötü olma fırsatı vereni/Tanrı'yı affetmez.

Deli Filozof romanında Hikmetullah'ın aydın zekâsının içinde insanın şeytanca taraflarını yorumlayan yazar, yukarıda da izah edildiği gibi deliliğin felsefi dramını önce kendi ile ardında da Tanrı ile yüzleşmesi ile başlatır. Zira Tanrı'yı insan; insanı Tanrı safına çeken fikirleri, onu çelişkiye, umutsuzluğa ve yalnızlığa sürükler. Hikmetullah Efendi, aydın yalnızlığı yaşayan, kabuğundan evrene öfke ile patlayan tiplerin başında gelir. Ailesi ve çevresi içindeki çatışması, anlaşılabilir oluşu, okur yazar, düşünür tavrıyla bertaraf edilir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, belki de bu nedenle Hikmetullah Efendi'yi bunalıma sokmaz. Ona Tanrısal bir zekâ ve kabulleniş verir. Bu sebeptendir ki, okur onu *Deli* değil, *Hikmet* sahibi bir zerdüşk olarak görür. Bu iki zıt kelimeyi bir adamın beynine sığdıramayan Hüseyin Rahmi Gürpınar, Deli Hikmetullah Filozof Efendi'yi ortaya çıkarır. İsmi cahil ve aydın kesim tarafından algısı; kahramanın çaresizliğine ya da gücüne bir etki yapmaz. Buna rağmen, romanın asıl önemi bu etkisizlikten ve kötücüllüğün sıradışı felsefesinden kaynaklanır.

Hüseyin Rahmi, tüm Şadanlar ve filozoflar toplamını ölümün ortak paydasına çeker. Cinnetini intihar ile sonlandıran Şadanlar, aslında çoklu bir yok oluşun belirtileri de sayılabilir. *Ben Deli Miyim?* romanı tartışılan tüm yanları ile yazarın toplumsal hayata sunduğu bir ses denemesidir. Kendisinden sonra, bu cinnet hali ve aydın hastalıkları dermansız bir dert motifi ile kurguların başköşesinde yerini alacaktır. Deli Hikmetullah Filozof Efendi ise kendisinden sonra gelen pek çok kötücül entelektüel tipolojiyi, isminin garabetinde ve ruhunun maraziyetinde temsil eder.

4.3.5. İstanbul'da Sodom ve Gomore'nin Düşkünlüğünü Gören Nesil: Necdet ve Hakkı Celis

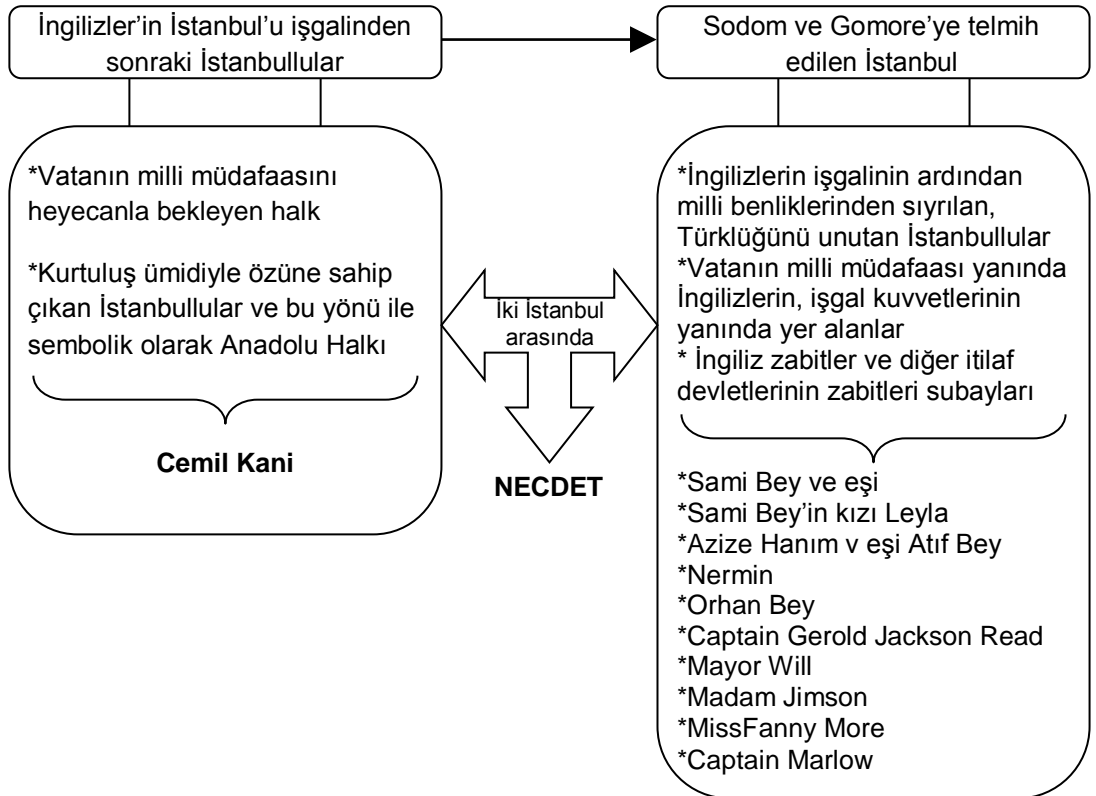
Sodom ve Gomore romanı İngilizler'in İstanbul'u işgali ile geçen dört yıllık zaman zarfında değişen, dejenere olan yüzünü anlatır. Sodom ve Gomore, Tevrat'a göre Filistin dolaylarında iki büyük şehirdir. Ahlak yozlaşması nedeniyle (Lut ve Hz.İbrahim zamanında) Tanrı'nın gazabına uğramıştır. Yakup Kadri, romanın başında, işgal altındaki İstanbul'u bu iki lanetli şehir gibi görür. Buna göre İstanbul,

modernleşmek adı altında sefil ve ahlak düşkünü yaşamıyla Sodom ve Gomore'den farksızdır. Daryush Shayegan, *Yaralı Bilinç* kitabında modernlik kavramının bu şekilde algılanmasını, bu tarihsel olayın geniş anlamında sindirilmemesinden kaynaklandığını düşünür. Shayegan'a göre;

"(...) modernlik hiçbir zaman, olduğu haliyle, yani kendine özgü felsefesi kapsamı içinde nesnel olarak hesaba katılmamış, hep geleneklerimizde, yaşama ve düşünce tarzımızda yarattığı tramvalı değişimlere bakılarak değerlendirilmiştir. Bundan dolayı ilişkilerin başından beri modernliğe karşı her yargı ahlaksal bir değerlendirmeye bürünmüştür" (Shayegan, 2014, 13).

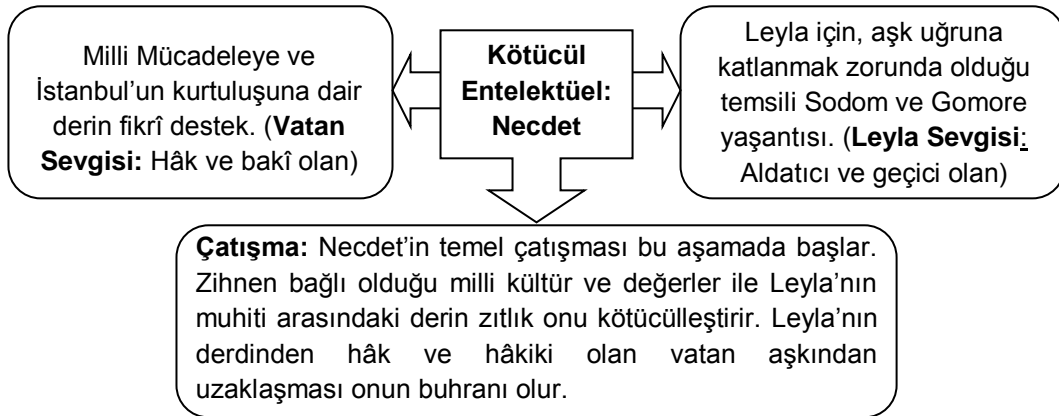
Biz de modernliğin entelektüel tavanda anlaşılması ve yarattığı tramvalar da en fazla ahlaksal düzeyde değerlendirilmiştir. Bu açıdan bakıldığında, *"Modernleşme kavramı 'modern veya geleneksel' olarak nitelenen iki toplum tipinin karşılaştırmasına dayanmaktadır"* (Beriş, 2003, 482). *Sodom ve Gomore* romanında hem mekânın hem de kişilerin karşılaştırılması, Necdet'in iki dünya arasındaki kalışının ve entelektüel kötücüllüğünün zeminini oluşturur.

Sodom ve Gomore romanında da, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, entelektüel bir genç olan Necdet üzerinden modernliğin cemiyet içindeki algısına seslenir. Aşağıdaki şekilde romanın kişiler ve olaylar üzerinden anlatılan sembolik yüzü şöyledir:



Şekil 7. İki İstanbul Arasında: Necdet.

Yukarıdaki şekle göre, romanın çatışma merkezi Necdet'e aittir. Necdet, Leyla'nın dayısının oğludur. Tam bir İngiliz düşmanıdır. Yakup Kadri bu noktada Necdet hakkında şöyle der: “(...)tahsilinin bir kısmını Fransa'da, bir kısmını Almanya'da yapmış olması, edebiyatta en çok Heine'in tesiri altında bulunması Necdet'e fikrî ve estetik bir İngiliz düşmanlığı aşılabilir” (Karaosmanoğlu, 2012, 24). Yakup Kadri'nin bir Türk entelektüeli olarak çizdiği Necdet, işgal ile birlikte Türk milletinin nefes alma kanalları tıkanan adamlarındandır. Entelektüel ve vatansever zümreye karşı uygulanan “yok etme” sistemi onu bir uçurumun başına sürükler. Necdet'in tüm benliği ile bağlı olduğu vatan için mücadelesi, bu noktadan sonra bir cephe savaşı niteliğinden uzaklaşır. Yakup Kadri'nin bir aşk çıkmazı nedeniyle Necdet'i sürüklediği yerde, bir entelektüelin ruh savaşı başlar. Bu nedenle *Sodom ve Gomore* romanı yalnız İstanbul'un kurtuluş mücadelesi hüviyetinde değildir. Yakup Kadri, romana Necdet'in ruhsal sıkıntılarını hareketle, Türk entelektüelinin problemlerini de katmıştır. İki İstanbul, iki ruh ve iki dünya arasında sıkışıp kalan Necdet'in kötücül bakışını tetikleyen nedenler şöyledir:



Şekil 8. Kötücül Entelektüel: Necdet.

Yakup Kadri, *Sodom ve Gomore* romanında Necdet'e iki kapı sunar. Bunlardan ilki, onun kötücül algısına açılırken, diğer kapı sonsuz bir huzur iklimine aralanır. Necdet ise bu iki kapı arasında kurgulanmıştır. Leyla'nın elini tutarak girdiği işgal İstanbul'u onu karanlık/kötü/kasvetli bir havaya sokarken; vatanını düşündüğü zamanlarda aydınlık/iyi/huzurlu algılarla dolar. Burada yazarın açık bir biçimde her iki Necdet ile empati kurduğu görülebilir. Necdet'in ise kurgudaki empati gücü ile romanın sunmak istediği tezi doğrudur. Simon Baron Cohen'e göre, empati mekanizmamız sıfır seviyesine geldiğinde benmerkezcilik baş gösterir. Buna göre, empatinin zayıflığı, “(...)sizi kendinize mahkûm eder, kendi küçük kabuğunuzun içine çeker, sadece diğer insanların duygu ve düşüncelerinden değil, başka bakış açıları olabileceği

düşüncesinden de bihaber hale gelirsiniz” (Cohen, 2016, 51). Necdet’in psikolojisi empati kurduğu yaşam biçimleri içinde değişiklik gösterir. Leyla’nın monden yaşamında seyrettiği kişilerden sonra ruhu tümüyle nefret ve tiksinti dolan Necdet’in kendini bir zavallı gibi gördüğü anlar vardır.

Kurgunun kenarda köşede kalmış bir noktasında, Necdet’in sembolik anlamda vatan askeri ile kurduğu empati romanın vermek istediği mesajda önemli bir yerdedir. Necdet bir gün iki bacağı kesilmiş bir Türk askerinin tramvayda sürünerek kendine bir köşe araması ve bu sırada züppe bir Türk kızının yanındaki İngiliz zabiti ile askerle alay ermesine şahit olur. Bu manzara karşısında deliye dönen Necdet, kendisi ile bacağı kesilmiş asker arasında empati kurar.

“Ben de senin gibiyim. Üzülme, ben de senin gibi 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” (Karaosmanoğlu, 2012, 259).

Kendi kederi ile bacakları olmayan Türk askeri arasındaki derin ruh birlikteliğine işaret eden Necdet’in burada tüm öfkesi kendinedir. Ruhunu kötürüm eden her şeye tiksinti ile bakan Necdet, onu ve cemiyetini bu hale getirenlerden o anda intikam almak ister. Bu anlarda da gözü her zaman Anadoluda’dır. Necdet psikolojik olarak hangi durum/olay/kişi ile ilişki kurarsa, o tarafın duygu ağına takılır. Bacakları olmayan Türk askeri ile kendisi arasında kurduğu bu derin bağ, onun kendini kendi aynasında seyrettiği yerdir.

Kiralık Konak romanında kötücül Hakkı Celis’i perişan eden sebepler ile Necdet’in perişanlığı aynı noktadan beslenir. Yazar, her iki romanda da entelektüel kahramanını bir kadın nedeniyle perişan eder; ardından onlara vatan aşkını çıkış olarak işaret eder. *Hüküm Gecesi* romanında Ahmet Kerim’i tuzağa düşüren yine bir kadındır. Muhafif Ahmet Kerim’in sesi, sürgündeki gözyaşları ve çaresizliği yine vatani için bir şey yapamıyor olmanın acısından kaynaklanır. Mehmet Narlı’ya göre; *“(…)Ahmet Kerim, iç hesaplaşmaları olan bir aydındır. Yakup Kadri’nin birçok romanında görülen, çatışmalı, bedbin, kararsız ve idealist karakter (Sodom ve Gomore’de Necdet, Yaban’da Ahmet Celal, Kiralık Konak’ta Hakkı Celis gibi), hep Yakup Kadri’yle ilişkilendirilir”* (Narlı, 2012, 68). Yakup Kadri’nin *Bir Sürgün* romanında da Doktor Hikmet’in içe dönük ruh hâlinde, kendini beğenmemesinde ve Fransız kızı Arlette’in aşkından karşılık bulamayışında aynı buhranlı entelektüel tavır karşımıza çıkar. Yakup Kadri, kahramanlarına bahşettiği en önemli yetenek empati

duygusudur. Bu tipler, sevdikleri kadının penceresinden hayata bakmak için, onun yaşamının parçası olmayı tercih ederler.

Bir yandan kendileri olmaya çalışırken, diğer yandan hastalıklı sevgileri ile mücadele eden kahramanların bir diğer özelliği de edilgen olmaya tahammülleri olmamasıdır. Kadın/aşk anlamında reddedildikçe, ruhsal bakımdan yaşanan çöküş ilk belirtilerini kötücüllük anlamında gösterir. Hakkı Celis, Necdet, Ahmet Kerim ve Doktor Hikmet kadın tarafından dibe çekilmiş tiplerdir. Söz konusu tiplerinden ahlaksızlık karşısında doğrudan ya da dolaylı biçimde muhalif sesleri vardır. Hakkı Celis, Necdet ve Ahmet Kerim benzer acıları çekerek kötücülleşmiş tiplerdir. Bu tiplerin bir araya gelişi ve tek bir bedende tipolojiye dönüşmesi ise *Yaban*'da kendini gösterecektir.

Sodom ve Gomore romanında, Necdet'in bu kurtuluş ve çöküş trajedisi, onu bunalıma sokar. Tiksindiği İstanbul'un Leyla yüzü bataklığıdır, arkasındaki İstanbul ise Anadolu'nun kendisi, onun tek kurtuluş ümididir. Necdet, roman boyunca sayıklar. Sinirleri zayıftır. Asabiyetinin etkisiyle, kimyasına uymayan toplantılara gider. Buraya ait olmadığını bilir, ama Leyla'nın aşkını da bir türlü terk edemez. Necdet'e göre İngilizler yalnız bizim değil tüm insanlığın düşmanıdır. Leyla'nın evindeki bir toplantıda, kolejli Nermin'in bu işgale kayıtsızlığı nedeniyle şöyle der: *"Bunlara karşı kin ve nefret beslemek yalnız bize, yalnız Türklere değil, bütün insanlara bir vazifedir. Zira İngilizler yalnız bizim değil, bütün insanların, insanlığın düşmanıdır"* (Karaosmanoğlu, 2012, 29). Necdet, nefret ettiği ortamda bulunarak kendine derin bir ceza keser, ama onu asıl zedeleyen şey Leyla'nın İngiliz hayranlığıdır.

Necdet, Leyla'nın evinden çıktığı gecelerde, kendini aynı kötücül atmosferde bulur. Bu atmosferde ona her şey dehşet verici kötülükte görünür. *"Ne çarpıntı, ne facia yaratan bir gök! Rüzgârın kovaladığı kara kara bulutlar, dev yarasalar gibi bir biri ardı sıra, bir büyücü başına benzeyen ayın önünden kaçıp kaçıp gidiyorlardı"* (Karaosmanoğlu, 2012, 32). Necdet, bu facia hali içinde, oradan kaçıp kurtulmak ister. Ondaki bu kaçış ise, Leyla'dan kurtuluş anlamındadır. Necdet, kendi ruhunun ve milli duyarlılığın ağına tutundukça uzaklaştığı Leyla'dan dolayı azap duyar. Bu azap halinde iken ise düşündüğü tek şey intihar olur. *"Necdet şu anda tek samimi ve mantıklı hareketinin intihardan başka bir şey olmayacağını düşünüyordu..."* (Karaosmanoğlu, 2012, 34). İstanbul'u facialar zamanından bir parça gibi görmek, ruhsal anlamda yaşanan gerilimi mekâna atfetmek edebi dilde yeni değildir. Necdet burada Tevfik Fikret'in *Sis* şiirinin içinden konuşuyor gibidir. Zamana ve mekâna yöneltilen kötücül algı, *Sodom ve Gomore* romanının da önemli bir parçasıdır. Ancak

burada Servet-i Fünun'un istibdat algısından da taşan kötücül bir hava vardır. Yakup Kadri, bir yandan İstanbul'un değişen ve yozlaşan yüzünü, diğer yandan tutunmaya çalışan entelektüelin çırpınışlarını romana dâhil eder.

İçindeki kıyameti durdurmak için ölmek isteyen Necdet, kendini boğan bu duygu ağından kurtulmak istedikçe daha derine saplanır. Necdet'in ruhuna bulaşan bu felaket vehmi, onu daha saplantılı bir aşk çıkmazına sürükler. Yakup Kadri dünyalık bir Leyla için, milli imanını çelişkiye sokan Necdet'i gerçek kurtuluşa vardırana kadar onu acı içinde bırakır ve bu acının/kötücül zamanlarının tek mimarı da Leyla'sı olur. Necdet, roman boyunca Leyla'yı sayıklar ve bu nöbetlerde bir sıtmalı gibi kan ter içinde cemiyette dolanır. Herkesin cephede olduğu bir dönemde, Leyla için monden hayata girip çıkan Necdet, Leyla'nın düşkünlüğüne rağmen ondan kopmaz. Bu noktada verdiği her kaçış sınavından, Leyla'nın buseleri ile kalan Necdet, İstanbul'un işgalden kurtuluşunu bir ölü gibi bekler.

Leyla, alafranga hayat tarzı ile kendine dair her şeyi unutan ahlaksız züppe kızların hülasasıdır. Güzelliği, çekiciliği, işve ve nazlarıyla, bir aşığı gerçek âleminden koparan tüm Leylaların, işgal İstanbul'undaki en parlak yüzüdür. Bu görüntüsü ile sahte bir hayatın tüm rüyalarını üzerinde toplar. Bu nedenle, Necdet Leyla'nın rüyasına uyandıkça kendini daha kirli ve kokuşmuş hisseder. Olması gereken imandan uzaklaşmış bir ruhun tüm feryatlarını duyar ve Leyla'yı içinde öldürene kadar da öz benliğine kavuşamaz. Bu gecelerin sabahına ise, şu ruh titreyişleri ile uyanır. *"Necdet, kendisinden böyle bahsedildiği saatte uykusuz bir gecenin bütün ıstıraplarıyla yatağının içinde kıvranıp duruyordu. (...) bütün sinirleri tir tir titriyor, kalbi vücudunun her tarafında atıyor ve durmadan başına sıcak kan dalgaları hücum ediyordu"* (Karaosmanoğlu, 2012, 53). Necdet'in İngiliz düşmanlığı, Leyla'nın sinsi işveleriyle yumuşasa da özünde bu cemiye dair tüm kinini muhafaza eder. Buna rağmen Leyla onu kendi monden hayatına sürükledikçe, Necdet'in ruhindaki milli iradeye de rehavet çöker. Yazar Necdet'in bu halini şu sözlerle anlatır: *"Necdet'in başından geçip giden bu macera onun maneviyatında yalnız böyle hoş bir değişikliğe değil, bazı acı yıkıntılara da sebep olmuştu. (...) milli emellerinden soğuyup bir çeşit şüpheciliğe doğru kaymaya başlamıştı"* (Karaosmanoğlu, 2012, 87). Mizacını yumuşatan ve onu milli değerlerinden soğutup, şüpheciliğe iten Leyla'nın yaşam tarzı, bir müddet sonra Necdet'te derin bir tiksinti uyandırır. Bu tiksinti Leyla'nın evlenme teklifi ile başka bir boyuta sıçrar. Necdet, içindeki manevi isyanı daha fazla bastıramaz ve Leyla'dan kaçmak için uzaklara gitmek ister. Bu uzaklık düşü ise cephenin huzurlu iklimi ile anlamlanır.

Cepheye gidip, başını düşman askerlerinin kurşununa uzatmak, Necdet'in buhranlı zihnine tek kurtuluş gibi görünür. Necdet, Leyla'dan vazgeçtiği anlarda, ilahi huzurun cephede olduğuna hükmeder. Bu hissiyat ile çevresine şu gözlerle bakar: *"Necdet, bu akşam bütün ölenlerin yasını, yaşayanların ıstırabını ve şu zevk eden halkın alçaklık ve utancını kendi yüreğinde taşıyordu"* (Karaosmanoğlu, 2012, 188). Necdet, yüreğinde ölenlerin yasını tutarken, yaşayışı itibarıyla bir Türk kızına hiç benzemeyen Leyla'yı ve onun çevresine kanlı gözlerle bakar. İğrendiği hayatı şu sözlerle anlatır: *"Lakin ben bu manzara karşısında sadece öğreniyorum ve bir leş önünde burnumu tıkayıp gözlerimi kapayarak kendimden geçmek istiyorum"* (Karaosmanoğlu, 2012, 191). Bu dehşet verici manzara karşısında burnuna dolan leş kokuları onu hayata daha kötücül kılar. Evren onun için bir bataklıktan farksızdır ve her yer leşlerle doludur. Bir hissiyat ile nefes alma açlığı duyar.

Necdet, soluk almak için yine İstanbul'a bakar. İstanbul'un yüzü ise, ona bambaşka bir gerçeği haykırır. Ona göre, İstanbul 16 Mart işgalinden beri ölü hayvan taklidi yapmaktadır. Üzerinde gezen işgalcilerin altında, utançtan yüzü koyun yere serilen İstanbul, bu sessiz ve acılı duruşunu Sakarya zaferi ile siler. Düşmana yapılan bu hamle, Necdet'e yeniden umut olur

Roman boyunca iki dünya arasında kalan Necdet, Garp medeniyeti lağımının, kendi taraflarına boşaldığını söyler ve bu pis ve dehşet verici hava içinde bir parça soluk olmak ister. Onun derdi büyüktür ve her şeyini kaybetmiş bir dilenci gibi "öbür taraf" olarak addettiği vatandan, çürümemiş İstanbul'dan bir nefeslik havaya muhtaç olduğunu hisseder. Bu el açış esnasında, üzerindeki lağım kokusundan sıyrılmak, onların karşısına tertemiz çıkmak ister. Öbür İstanbul'a ise zapt edilmiş kaleler olarak bakan Necdet'in kendi tarafında düşen gölgeleri anlatma biçimi son derece yalın ve gerçekçidir. Bu yüz karartıcı meydanlardan, halkın temiz kucağına ulaşmak isteyen Necdet, artık bu günün durumuna, maskara olmuş yaşayışına bir son vermek ister. Bu isyan ile Hz. Davut'un makamla okuduğu Zebur surelerinden, Mezamir'den parçaları sayıklar. Necdet, bu uzunca parçalardaki ruh titremelerinden yalnız bir umut müjdesi arzulamaktadır. Azatlık saatini bekleyen İstanbul'u Gomore'ye çevirenlerden kurtulmak ister. Gerçek hürriyetine kavuşmak için de Sodom'un gerekirse ateşler içinde yanmasını arzular. Sodom ve Gomore'nin günahlarını eriten ateşinin, kutsal kıvılcımlarını İstanbul'un bu yüzünde de dehşet verici bir yangında yeniden ortaya çıkmasını ümit eder. Zira bu azgın günah çemberinden, ateşle kül olacak ayıpların İstanbul'dan arınmasını düşler.

Sodom ve Gomore'ye teşbih edilen İstanbul'a böylesi kötücül bir gözle bakan Necdet'in ruhundaki isyan romanın sonlarına doğru derin bir yüzleşmeyle anlatılır. Necdet, romanın sonunda Leyla'dan vazgeçmiş, kurtulan İstanbul'a tüm emellerini bağlamış, mesut bir gençtir. *Sodom ve Gomore* romanı İstanbul'un kurtuluşu ile nihayete erer. Sembolik anlamda Necdet ben'ini de yakar. Ancak küllerinden doğduğu o anlarda geriye yalnız milli ruhu, şuuru kalır.

Konusunu doğrudan ya da dolaylı biçimde milli mücadeleden alan romanların temel motifi, entelektüelin kaybetme korkusudur. Milli ve mistik bir tatta yazılan bu eserlerde, yazarın iç sesi, seçilen öncü kahramana geçer. Bu nedenle de kahraman/yazar/anlatıcı vatan sevgisine tutunarak buhrandan kurtulur. Yakup Kadri'nin takdir ettiği ve kaleminden övgüyle söz ettiği Halide Edip Adıvar'ın, romanlarında da açıkça izlenen bu durum, *Sodom ve Gomore* romanında da kendini gösterir. Daha evvel ele aldığımız *Salon Köşelerinde* romanının kahramanı da yüzeysel anlamda böyle bir tercihle sınılanır. *Salon Köşelerinde* kahramanı sınayan ve onu hayata dair kötücül kılan Lydia; *Sodom ve Gomore*'de Leyla; *Kiralık Konak*'ta Seniha'dır.

Kiralık Konak'ın entelektüel genci Hakkı Celis ile *Sodom ve Gomore*'nin Necdet'i arasında belirgin bir kader bağı vardır. İnci Enginün'de ifade ettiği gibi, "Sodom ve Gomore'yi yazarın öteki romanlarına bağlayan, Yakup Kadri'nin romanlarında daima çöküşü işlemesidir" (Enginün, 2011, 243). Hakkı Celis, entelektüel aydınlanmasının önünü kapayan Seniha'ya; Necdet ise gözünü kör eden Leyla'ya tutkundur. Her ikisi de sevgiliden gelecek hiçbir tehditti ciddiye almaz. Genç kızların ahlaksal düşkünlükleri bir müddet aşk perdesi içinden seyredilir ki bu dönemleri Necdet için de Hakkı Celis için de kendilerine yabancılaştıkları anlardır. Seniha, Hakkı Celis'i gerçeklerden uzaklaştırır; Leyla ise Necdet'i. Ne zaman bu genç kızlar bedenen/fiziksel olarak ortadan kaybolur, o vakit genç adamlar da entelektüel bir farkındalık baş gösterir. Şu halde Yakup Kadri Seniha'yı Hakkı Celis'e; Leyla'yı Necdet'e bir kör imtihan olarak sunar. Gençlerse başlangıçta aşkın etkisiyle körleşirler ki bu körlükte kültürel yozlaşmanın altı çizilir. İkinci dönemlerinde ise aşktan vazgeçip, yüzleri millete, vatana çevrilirler. Necdet, Leyla'nın gidişiyle, kendi ve aşkı arasındaki boşluğu ait olduğu yerlerde ararken, aynı kurgu *Kiralık Konak*'ta de yer alır. Aşağıdaki satırlar bu genç kızların yokluğunda onların evine sığınan, ondan bir parça arayan Hakkı Celis ve Necdet'in psikolojisini anlatır. Her iki romandan alınan bu kaybediş acısı son derece birbirine benzer.

“Necdet, bu ümitsizlik içinde, denize düşen bir tahta parçasına sarılmış gibi Sami Bey’lerin evinden çıkmaz oldu. Nice zamandan beri ayağını atmadiğı bu evin havası, şimdi onun için tek soluk alınabilecek olanıydı. Zira burası henüz Leyla ile doluydu” (Karaosmanoğlu, 2012, 242).

Kıralık Konak romanında Seniha’nın gidişinden sonra Hakkı Celis’in duyguları tıpkı Necdet gibidir. *“Birkaç aydır genç adam hemen daima konakta gibiydi ve konakta bulunduğu zamanlar büyük dayısından başka kimsenin yanına sokulmuyordu”* (Karaosmanoğlu, 2004, 136). Bu paralel kurgu Yakup Kadri’nin aydınlanma öncesindeki entelektüellerin son buhran evresi olarak anlaşılabilir.

Sodom ve Gomore ile *Kıralık Konak* romanlarında genç entelektüellerin aydınlanma safhaları onların kendilerini bularak milletine/vatanına bakî bir aşkla kavuşma öyküsüdür. Başlangıçtaki buhran evresi aşkın boğucu atmosferinde anlatılır ki bu aşamada genç aydınlar, kararsız, kötücül ve buhranlıdır. İkinci evrede aşk engeli aşıldığında/Leylalar’ın kandırıcı aşkı ruhtan çözüldüğünde, kendine dönüş başlar ki bu noktayı vatan ve millet farkındalığı alır. Genç aydınlar bu aşamada ise umutlu, heyecanlı ve iyimserdir.

Neticede, onları kötücül yapan bakış açısı, bu buhran atmosferi ile zaman ve mekâna/İstanbul’a bakmaktan ileri gelir. Ümit ışığı ise savaşa ve işgale rağmen, mermilerin, süngülerin gölgesinden peyda olur. Hem Hakkı Celis hem de Necdet’in romanın sonunda milleti ile kavuşması geleceğe dair ümitlerin yeşereceğine dair inançtan ileri gelir. Bu noktada açıkça ifade edilebilir ki, aydın milli mücadele romanlarında sadece toplumun değişen, ahlaksızlaşan yanına karşı kötücüldür. İstanbul’dan ötesine, Anadolu’ya baktığında ise tutunacak dalı ruhuna uzatır. Buradaki entelektüel kötücül algı, yer değiştiren bir biçimde karşımıza çıkar.

4.3.6.Yabancılar İçinde Yaban-cı: Ahmet Celal

Yaban, Osmanlı’nın İstanbul gerçeğinden, Cumhuriyet’in Anadolu gerçeğine uzanan bir göç hikâyesidir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun yaban olanı yabancı olarak sorgulattığı romanda, kurgu entelektüelden köylüye; köylüden entelektüele doğru akar.

Ahmet Celal, başlangıçta entelektüele dar gelen İstanbul’dan kaçıp, başını Anadolu’nun toprağına yaslamak ister. Sonrasında ise aradığının Anadolu değil; İstanbul olduğunu anlar. Entelektüel algının İstanbul’dan görünen Anadolu yaşamı

ile köy hayatının realitesi arasında kalan Ahmet Celal, bu noktada hem kötücülleşen hem de kötücülleşiren adamdır.

Yaban'nın diğer romanlardan farklı yüzü de bu algıda karşımıza çıkar. Köy hayatını, köylünün yaşam biçimini eleştiren kurgusal yön ile entelektüelin yaşamını ve onun yaşama bakışını yadırgayan köylünün bakış açısı romanın merkezinde çakışır. "Aydın-halk ikiliğinin iki önemli nedeni vardır. Her kültürde halk katları 'devrimci' değil, 'muhafazakâr'dır" (Mardin, 1998, 283) diyen Şerif Mardin, söz konusu ikiliği halkın fakirliğindeki belirsizlikte arar. Şerif Mardin'e göre, "Anlam belirsizliğine kültür değişmelerini ilave etmek, halkın bildiklerini de tırpanlayarak ona dayanılmaz yükler yüklemektir" (Mardin, 1998, 283). Halk ile aydın arasındaki bu Batı rüzgârı ise bir müddet sonra halk üzerinde var olanı korumaya yönelik bir savunmaya neden olur. Bu noktada kötücül entelektüel, sadece varlığı ile ötekini kötücülleşirmeye yetecek bir bahanenin adı oluverir.

Yaban, yazıldığı tarihten bu yana iki eleştirel bakışın arasında kalmıştır. Bunlardan ilki aydın ile köylü arasındaki gerilimi ve aradaki uçurumu yazarın yorumlama biçimidir. İkincisi ise Kurtuluş Savaşı'na köylünün aldığı tavidir. Hiç şüphe yoktur ki, söz konusu iki eleştirel bakış romanın yansıttığı iletiyi ortaya koyar. Buna rağmen, *Yaban*'ın Ahmet Celal yüzü dönem aydınının bunaltılarını, entelektüelin tutamak sorununun da habercisidir. Taner Timur, *Yaban*'ın *Anatomisi* adlı yazısında, *Yaban*'ın Kadro hareketine hizmet eden yönüne ve Ahmet Celal'in ifrata varan köyü aşağılama biçimine dikkat çekerek, eseri şu cümleler ile eleştirir:

"(...)aydını da halkı da o kadar yanlış ve abartmalı seçmiştir ki, okuyucu askerliğini bitirmiş bir gencin bu köylü düşmanını neden yanına alıp da köyüne götürdüğünü anlamakta güçlük çeker. (...) Halkı temsil eden köylüler, Yaban'da, henüz ulusal bilince ulaşmamış, pis, cahil, yalancı insanlardır" (Timur, 2002, 91).

Taner Timur'un *Yaban*'a yaklaşımına benzer bir tutum Berna Moran'ın *Yaban*'da *Teknik ve İdeoloji* adlı yazısında da vardır. Berna Moran da *Yaban*'ın aydın ve halk arasındaki uçurumuna dikkati çekerek, eserin özensiz yazıldığı kanısının da altını çizer. Öncelikle "bir olay örgüsü yok" (Moran, 2015a, 202) cümlesi ile eleştirdiği *Yaban*, Berna Moran'a göre, "bu bakımdan(gerçekliği yansıtması anlamında), gerçekçilik peşinde değildir" (Moran, 2015a, 209). Berna Moran söz konusu yazısında *Yaban*'ın köy halkını anlatma biçimi üzerinde durur ve şu soruların cevabını arar: "Anadolu köylüsünü bu denli kötü göstermek için neden bu çaba? Ülkesini seven Karaosmanoğlu neden köylüsünü bu kadar aşağı görüyor, yalnız olumsuz yanlarını seçerek genelleştiriyor ve üstüne gidiyor?" (Moran, 2015a, 2015).

Yaban'ın kurgusal bütünlüğündeki zamanı/tarihi ve sosyal arka planı çektiğimizde, hatta Ahmet Celal'i Porsuk Çayı yakınında değil, bilinmez başka bir mekânda düşündüğümüzde iki önemli nokta karşımıza çıkar. Bunlardan ilki, Ahmet Celal'in nerede olursa olsun "kaçarak" söz konusu mekâna gelmiş olmasıdır. İkinci ise, Ahmet Celal roman boyunca "oraya" atılmış/fırlatılmış, tükenmiş olduğunun bilinci ile "kimim ben?" sorusunun peşinden koşmasıdır. İstanbul'dan kaçmış, savaş gazi Ahmet Celal'in kendine sorduğu kritik soruların, başlangıçtaki sebebi köy değildir. Ahmet Celal, daha köye gelmeden yenilmiş, kendini hesaba çekmiş, işe yaramaz olduğunun felsefesi ile kötücülleşmiş bir tiptir. Bu kötücül nazarın tezahüründe İstanbul'da, köy de Ahmet Celal için çekilmezdir.

Yakup Kadri, meşhur konakların içinde doğan ve bu konakta harika bir yaşam süren aydının yolunu Porsuk'un suyu ile birleştirmez. Romanın ilk cümlesi bu noktada çarpıcıdır. "*Dünyadan elini eteğini çekmiş bir kimse için Anadolu'nun bu ücra köşesinden daha uygun neresi bulunabilir?*" (Karaosmanoğlu, 2002, 17). Erenlerin bağından kopmuş gibi, dünyadan/dünyasından elini eteğini çekmiş bir entelektüel fotoğrafı ile başlayan *Yaban*, Ahmet Celal'in burada diri diri mezara gömüldüğünün trajedisi ile kurgusal kilidini açar.

Yakup Kadri, *Yaban*'a yapılan eleştirilere istinaden kaleme aldığı *Yaban'ın İkinci Baskısı Vesilesi* adlı yazısında, *Yaban*'ın kendi dünyasındaki anlamını şu sözlerle özetler: "*Yaban, bir ruh sıtmasının, birdenbire acı ve korkunç bir gerçekle karşı karşıya gelmiş bir şuurun, bir vicdanın çıkardığı yürek parçalayıcı haykırışıdır*" (Karaosmanoğlu, 2002, 11) Orta Anadolu'nun viraneleri arasında dolaşırken yaşadıklarını *Barbarların Yaktığı Köyler Ahalisine* adlı yazısında anlatmaya çalışan Karaosmanoğlu, burada köyün dramı karşısındaki hâlini ortaya koyar. Söz konusu yazısında "*(...)sizin gözleriniz benim gözlerime değdikçe, başımın önüme eğilmesi ve yüzümün kızarmış olmasıdır*" (Karaosmanoğlu, 2002, 11) diyen Karaosmanoğlu, viraneler içinde göçmüş neslin hortlaklarına teşbih ettiği köylülerin kendilerinden kaçışı karşısında da çaresizdir. "*Bizimle sizin aranızda bir müsbet veya menfi bir ilgi var mıydı ki, bizden kaçmak veya bize sokulmak ihtiyacını duyuyordunuz?*" (Karaosmanoğlu, 2002, 12). Yakup Kadri'nin bu sorusu, *Yaban*'ın da merkezinde duran probleme de ışık tutar. Her iki cephenin de birbirinden kaçması veya birbirine sokulması için hiçbir nedenin olmayışı, Anadolu insanı ve entelektüel tipin arasındaki duvarı bir kez daha anlatır. Murat Belge'ye göre, Yakup Kadri *Yaban* romanında ilk kez olumlu tipi yaratır. Buna göre,

“Tip, toplumcu olsun veya olmasın gerçekçi romanın kaçınılmaz aracıdır. Türkiye’de başka birçok şey gibi roman politik bir özellik kazanıp ilerici-gericilik çatışmasında rol oynamaya başlayınca, romanda fikri içerik önem kazanınca, ‘tip’ yaratmak iyice gerekli oldu. (...)Bu işi sanırım bilinçli bir şekilde ilk Yakup Kadri Yaban’da yaptı.” (Belge, 2014, 21).

Yukarıda da ifade edildiği gibi, *Yaban* romanının dönem romanları içinde, öne çıkan yüzü de onun “haberci” hüviyetinden kaynaklanır. Özellikle II. Dünya Savaşı’ndan sonra romanın muhtevasına giren entelektüel dramın ilk izlerini *Yaban*’da bulmak mümkündür. Bu noktada *Yaban*’ın Türk romanında habercisi olduğu yan şudur:

1. *Yaban*, dünyadan elini eteğini çekmiş/yalnız ve yabancılaşmış entelektüelin tutamak probleminin ilk evresidir.
2. Ahmet Celal, kendisi ile halk arasındaki duvarla yüzleşen ve bu hesaplaşmada hem tiksinen hem de kendisinden tiksindiren adamdır.
3. *Yaban*, ötekine karşı hissedilen kötücüllüğün muhtevasına “iğrenme, kâbus, cehennem” üçlemesini katan romandır.
4. Varoluşsal bunaltıların adı konmadan işlendiği, köye karşı nefretin kendi nefretine döndüğü, aynanın yüzünde görünenlerin parçalanmış bir karanlığa gömüldüğü eserdir.
5. *Yaban*, ben’ine kötücül olanın, ötekine karşı kötücülleştiği, yaban/yabancı oluşun ben’deki parçalarla bütünleştiği romandır.

Bitmeyen bir devinimle, yaşamın ucuna yolcuğa çıkmışların, hiçbir yere dönemeyecek olanların ve nihayetinde tutunamayanların habercisi olan *Yaban*, Yakup Kadri’nin ifadesi ile “(...)aynı yürek acısını daha geniş bir ölçüde ifade etmek için meydana geldi. *Porsuk Çayı kıyılarında geçirdiğim üç dört aylık kâbusu, şuurun altı, on yıl durmaksızın yaşamakta devam etmişti*” (Karaosmanoğlu, 2002, 14). Yazarın kâbus addettiği yürek sızısının anlatımı olan *Yaban*, yine yazarın ifadesi ile tam olarak bir roman olmayan eserin “(...)politika denen gündelik davalarla hiçbir ilgisi yoktur” (Karaosmanoğlu, 2002, 14). Kendini halkın içinde hesaba çeken entelektüellerin, kötücüllüğünde ben’in oynadığı rolün *Yaban*’daki yüzü, önemli bir izlek olarak karşımıza çıkacaktır. Yıldız Ecevit’e göre, “*Atay’ın aydını ve bu toplumun eğitim görmemiş kesimiyle arasındaki fark, Yakup Kadri’nin yıllar önce Yaban romanında yaptığı bir saptamayı doğrular görünümündedir*” (Ecevit, 2013, 186).

Yaban romanına benzer çatışma *Hakkâri'de Bir Mevsim* romanında da karşımıza çıkar. Ferit Edgü'nün *Hakkâri'deki* izlenimlerinin romanı olan *Hakkâri'de Bir Mevsim*, *Yabancılar Arasında Bir Yabancı* (Edgü, 2012, 17) sunumu ile başlar. Romanın devam eden satırlarında, tıpkı *Yaban* romanında rastladığımız dünyadan elini eteğini çekmiş entelektüel bir tip ile karşılaşırız. *Hakkâri'de Bir Mevsim* romanında Ferit Edgü, kendini arayan entelektüeli *Hakkâri'nin* köyüne bırakır. Adını bilmediğimiz "O" da, tıpkı Ahmet Celal gibi *Hakkâri'deki* yabancı ve yabancıyı sorgular. Aynı sorgu, aynı anda oradaki köylüler arasında da yaşanır. "Kimdir bu?" sorusunun dramatik fotoğrafını 1932'de Haymana'nın köyünde çeken Yakup Kadri ile 1977'de Ferit Edgü'den yansıyan *Hakkâri'de* çekilmiş kare, benzer algının yıllara rağmen değişmeyen yüzünü anlatır.

Yaban, Servet-i Fünun melankolisinden sıyrılan yüzü ile Milli Mücadele romanları arasında yerini alsada da, tartıştığı konu postmodern romandaki entelektüel kimlik algısındaki çatışmaların habercisidir. Bu nedenle, *Yaban'ı* yalnız Milli Mücadele'nin romanı dairesinde değil; postmodern romanın varoluşsal problemlerine ayak sesleri olarak da değerlendirebiliriz. Bunun en açık nedeni, Yakup Kadri'nin neredeyse varoluşçu felsefenin bunaltısına sürüklediği Ahmet Celal'dir. Ahmet Celal, entelektüel yalnızlığı, melankolik sınırdan ayıran, bunun yerine aklın ve realitenin bakışını içinde taşıyan biridir. Onun evrene yabancılaşmasında ve kötücülleşmesinde başlangıçta köy hayatı/köylülerin yaşamı gibi dursa da, Ahmet Celal burada en çok kendi aydın kimliğini sorgular. Anadolu'nun işlenememiş toprağına ve aydınlatılmamış halkına yansıttığı kötücül ve karanlık ayna, bir müddet sonra tümüyle kendi cehennemine çevrilir. Yazar, Ahmet Celal'i, Anadolu'nun tam ortasına fırlatır. Burada, dipsiz bir kuyunun içine atılan entelektüel, önce kuyuyu suçlasada da, bir müddet sonra problemin suyu çekilen kuyudan değil, suyu oraya taşımayan kendisinden/aydınlardan kaynaklandığını anlar. Bu önemli nokta, *Yaban'ın* tartıştığı "Biz kimiz?" sorusundaki felsefi tabanı oluşturur.

Ahmet Celal'de, ne Ahmet Cemal'in karanlık İstanbul semaları ne de Süleyman Nüzhet'in son nesil adına duyduğu İstibdat sancıları vardır. Onun entelektüel kötücüllüğü küçük bir zaman dilimine ve sadece Haymana'nın köyüne sıkıştırılmış dar bir çerçevede anlamlandırılmaz. Ahmet Celal, Osmanlı'dan gelen Anadolu bakış açısına, aydının unuttuğu köye bütüncül ve sınırları altı yüz yıllık zaman dilimini de kapsayacak büyük bir çerçeveden bakar. Yakup Kadri, *Yaban'da* zamanı ve mekânı önce maziden seyreder. Kolunu vatan için vermiş Ahmet Celal'e

rağmen, Milli Mücadeleye kayıtsız halkın çatışması gerilim olarak verilse de, Yakup Kadri bu kayıtsızlığın kaynaklarını da sorgular.

Yazarın Ahmet Celal'de tiksindirdiği, kötücüllediği her şey, romanın sonunda entelektüelin kendisine aynen iade edilir. Yakup Kadri, *Yaban* romanında Ahmet Celal'in dramını öne çıkarsa da, asıl trajedi köylünün yaşamı olarak da yansıtılır. Zira burada Ahmet Celal'in her şeye rağmen mekândan gidebilme, orayı terk etme keyfiyeti vardır. *Hakkâri'de Bir Mevsim* romanında olduğu gibi, "O"nun Hakkâri'deki yaşamı kar suyunun erimesi, Ahmet Celal'in üç yılı içinde geçen bir sürede yaşanır. Ferit Edgü, "O"ya da gitme, suya dönme imkânı sunar. Oysa burada en çarpıcı nokta, gidemeyecek olanın yaşadığı hayata dairdir.

Anadolu, kendi kaderini terk edecek tasarrufta, ediminde değildir. Üstelik böylesi bir sosyal ihtiyacı da yoktur. Entelektüel ise, kendi algılarına göre Anadolu'ya fırlatılır. Burada nefret edebilme, sorgulama, hatta tikslenme ve kötücülleşme erkini, zihninde ve kalbinde taşır. Buna rağmen, kalanlar/halk yüzlerce yıllık kaderine karşı koyacak aydınlanmadan mahrum bırakılmış bir çaresizlik içinde kalır. Ahmet Celal yaralı olarak, "O" kendini kaybetmiş olarak arkasına bakmadan terk ettikleri "ötekiler yurdunda" aynı sorunun içinde boğuşur. "Kim?" sorusunun paradoksu ve her iki cephenin yabancı ve yabancısı aşağıdaki şekilde anlatılmıştır.

KİME ve NEYE GÖRE YABAN-CI?

Türk Aydını Kimdir? “Gün geçtikçe daha iyi anlıyorum. Türk entelektüeli, Türk ülkesi denilen bu engin ve ıssız dünya içinde bir garip yalnız kişidir.” (Karaosmanoğlu, 2002, 36)

Ahmet Celal		Köy Halkı
<ul style="list-style-type: none">• Ben Kimim?• Buraya neden geldim?	YABAN	<ul style="list-style-type: none">• Bu Kim?
Kabule Çalışma <ul style="list-style-type: none">• Yakınlık göstermeye çalışma• Ruhsal ve fiziksel bakımdan köy yaşantısına uyum sağlamaya uğraşma.	NETİCE	Kabullenmeme <ul style="list-style-type: none">• Köylünün yabana bakışı• Farklılığın iması• Kendilerine ait bulmama
<ul style="list-style-type: none">• Yabancılaşma• Yalnızlık• Hayal kırıklığı• Ümitsizlik• Köye, köy halkına, doğaya kötücül bakış	UYUŞMAZLIK	<ul style="list-style-type: none">• Yok sayma• Fikirlere ve varlığa saygı duymama (Mustafa Kemal ve Milli mücadele hakkındaki fikirlerin çatışması)

Aradaki Fark:“(…)okumuş İstanbul çocuğu ile bir Anadolu köylüsü arasındaki fark bir Londralı İngilizle bir Pencaplı Hintli arasındaki farktan daha büyüktür.” (Karaosmanoğlu, 2002, 36)

Halk ile Aydın Arasındaki Boşluğun Kaynakları: “Bunun nedeni, Türk aydını gene sensin! Bu viran ve yoksul insan kitlesi için ne yaptın? Yıllarca, yüzyıllarca onun kanını emdikten ve onu bir posa halinde katı toprak üstüne attıktan sonra, şimdi de gelip ondan tiksirmek hakkını kendinde buluyorsun.” (Karaosmanoğlu, 2002, 110-111).

Netice: “Anadolu halkının bir ruhu vardı, nüfuz edemedin. Bir kafası vardı; aydınlatamadın. Bir vücudu vardı; besleyemedin. Üstünde yaşadığı bir toprak vardı! İşletemedin. Onu, hayvani duyguların, cehaletin, yoksulluğun ve kıtlığın elinde bıraktın. O, katı toprakla kuru göğün arasında bir yabancı ot gibi bitti. Şimdi elinde orak, buraya hasada gelmişsin. Ne ektin ki, ne biçeceksin. (...) sana ıstırap veren bu şey, senin kendi eserindir. Senin kendi eserindir” (Karaosmanoğlu, 2002, 111).

Şekil 9. Kime ve Neye Göre Yaban-cı?

Cemil Meriç'e göre “Yanıldığını kabul etmek, yeni bir hakikatin fethiyle zenginleşmektir: parçadan bütüne, karanlıktan aydınlığa geçiş(tir)” (Meriç, 2004, 281). Yakup Kadri de *Yaban*'da Türk aydınının yanıldığı noktaları Ahmet Celal üzerinden tartışır. Köyün dramatik yüzünde, kendi hakikati ile yüzleşen aydın, kendinden yola çıkarak halkı anlamaya çalışır. Yukarıda da ifade edildiği gibi, *Yaban*, entelektüelin parçalanmış, karanlıkta kalmış kötücüllüğünü halka yansıttığı

eserdir. Bu yansımadaki en çok da kendisi ile çatışan Ahmet Celal, köyde varlık kazanamamış yazgısını yaban/yabancı izleği ile anlamlandırır.

Yakup Kadri, 1920 yılından sonra, *Kıralık Konak* romanıyla birlikte, yüzünü cemiyetin problemlerine döner. Niyazi Akı'ya göre, Yakup Kadri'nin edebi hayatı ikiye ayrılır.

“Birincisi tamamen pasiftir ve bir geçiş devresinin hususiyetlerini taşır. İkinci safhada ise ayağını basacak sağlam toprağı bulmuş, bulanık görüşü durulmuş, kendini topluluğun yararına bazı kıymetlerle bağlamıştır. Lakin ferdiyetçiliğin ve ilk bedbin duyguları andıran âmillerin tesirinden kurtulamaz.” (Akı, 2001, 45).

Ele aldığı konunun muhtevası ne olursa olsun, eserlerine bedbin bir ruh hâli katan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, bunun nedenini de şöyle özetler: *“Saadet bir mizaç meselesidir; bizim neslimiz birçok badirelerden geçtiği ve hepimiz gözlerimizi tezatlarla dolu bir cemiyet içinde açtığımız için, saadet mefhumu bize daima meçhul kalmıştır”* (Akı, 2001, 46). Kendini mizacen saadet duygusunu yaşamaktan uzak hisseden ve içindeki bedbinliği eserlerine de yansıtan Yakup Kadri, *“Kendimden hiçbir gün memnun olmamışımdır”* (Akı, 2001, 46) cümlesi ile ruh hâlini özetler. Ahmet Celal'in kendine, köylüye ve tabiata bakışına da doğrudan sinen bu düşünce önem taşır.

Yaban ümitsizliğin ve bedbin ruh hâlinin, Ahmet Celal'in sesinden itirafıyla başlar. *“Ben burada diri diri, bir mezara gömülmüş gibiyim. Hiçbir intihar bu kadar şuurlu, bu kadar iradeli, bu kadar sürekli ve çetin olmamıştır”* (Karaosmanoğlu, 2002, 17) diyen Ahmet Celal, Anadolu'nun ücra bir köşesine kendini sürgünde hisseder ve burada diri diri mezara gireceğinin farkındadır. Bu şuurlu intiharın içinde roman boyunca ölü bir adam teslimiyetiyle nefes alan Ahmet Celal, kendine kestiği cezanın daha yolun başında bilincindedir. Bu açık bilinç nedeniyledir ki Ahmet Celal'in acısı hiç dinmez. Romana hâkim olan bu kötücül bakış, onun kayıplara karışması ile sembolik olarak da bitmez. İstanbul'da doğan ve o zamana köy yaşantısını tatmamış olan Ahmet Celal, köy halkı arasında kendini şöyle hisseder:

“Bunlar arasında bir ruh, toprağa gömülmüş bir tohum değil midir? Ben, Yedek Subay Ahmet Celal, Celal Paşa'nın oğlu Ahmet, Porsuk Çayı'nın kenarında böyle bir tohum haline girdim. (...) İstanbul'un en muhteşem konaklarından birinde doğup ve parıltılı hülya iklimlerine doğru kanat açıp uçtuktan sonra, kanatlarımdan biri kırılmış olarak buraya düştüm. (...) tamamıyla onlara karışacaktım. Lakin işte görüyorum ki, bir çanak suda bir damla zeytinyağı gibiyim. Ne karışıyorum, ne de dibe çökebiliyorum” (Karaosmanoğlu, 2002, 67).

Bir tohum olarak gömüldüğü toprakta acı içinde inleyen Ahmet Celal, İstanbul'un en muhteşem konaklarından sonra burada oluşunu "düşüm" kelimesiyle anlamlandırır. "Düşmek" kelimesinin çağrışımları bizi doğrudan varoluşsal bir bunaltının izine sürükler. Ahmet Celal, boşluğun içinde Porsuk Çayı'nın yanına fırlatılmıştır. Sanki bir suçun bedelini çekmek için gömüldüğü toprakta çırpınan aydın, sakatlığının bedelini kendine yaşatır. İş göremez olduğuna inanması, cephede bir vatansever gibi vuruşmayışı onu kendi toprağında çürümeye mahkûm eder. Ahmet Celal, neden bu köye geldiğini de şu sözlerle açıklar. "*ve buraya yabancılardan kaçıp geldim. Yabancıların tevrinden kaçıp geldim. Tâ ki kendi kanımdan, kendi canımdan bu küçük insan cemiyetinin içine karışayım, onunla haşır neşir olayım, onda kimsesizliğimi unutayım diye...*" (Karaosmanoğlu, 2002, 20).

Ahmet Celal, yabancılaştığı dünyadan kaçıp, kendi kanından insanlar olarak gördüğü Anadolu köyüne sığınmasını yalnızlığından kurtulma iştiağı olarak anlatır. Yukarıda da ifade edildiği gibi, Ahmet Celal "kaçarak" köye gelmiştir. Üstelik kaçtığı insanlar da ona yabancıdır. Anadolu'nun köyüne kendini bulmak için yola çıkan Ahmet Celal, burada hayal kırıklığına gömülür. Zira kendisi de köylü de başka bir yabancılaşmanın içindedir. Üstelik bu yabancılık, Ahmet Celal'in kaçıp geldiği yerden çok daha büyük bir gerilime neden olur. Temelde, onların küçük bir sevgi şulesine ihtiyacını anlattığı satırlarda, onlar tarafında da kabullenilemiyor oluşuna üzülmür.

"Mehmet Ali olmasa hiç kimse benimle konuşmayacak, benim yanıma yaklaşmaktan çekinecek, bana köyün sokaklarında dikili bir korkuluk gibi bakacak. İlk günlerde çocuklar benden ürüp kaçışmıyorlar mıydı? Köpekler arkamdan havlamıyorlar mı?" (Karaosmanoğlu, 2002, 20).

Köpeğin bile entelektüel yabancı bulması, *Hakkari'de Bir Mevsim* romanında da vardır. "O" bir köpeğe bile sözünü geçiremediğini fark ettiğinde delirdiğini ve köyü terk etme vaktinin geldiğini düşünür. Ahmet Celal, köpeklerin bile ardı sıra havladığı, bir hayvanın bile onun yabancı oluşuna imada bulunduğu bu yerde, aslında kendini ne acayip ne de korkunç bulur. Köylünün onu kuşku ve korku ile karşılaması, ona "yaban" damgası vurması, Ahmet Celal'i başka acılara sürükler. Bilindiği gibi köpekler sahibine bağlı, itaatkâr hayvanlardır. Hakkari'nin bir dağ köyünde ya da Haymana'nın bir köyünde, köpeğin yabancıya havlaması hatta saldırması tabîdir. Buna rağmen, asıl trajedi, aradan geçen zamana rağmen, köpeğin entelektüel hâlâ yabancı bulması, ona alışamamasıdır. *Yaban*'da Ahmet Celal'e havlayan köpeklerin sesi, bu noktada *Hakkari'de Bir Mevsim*'de kulağımızda çınlar.

Ahmet Celal *“Bütün kaybettiğim şeyleri burada bulmaya geliyorum”* (Karaosmanoğlu, 2002, 23) derken, başlangıçtaki samimiyetindedir. Ona göre, tüm acısı, tüm eksiklikleri burada tamamlanacaktır. *“fakat ben, buraya yalnız düşman zulmünden masum kalmaya gelmedim. Kendi kafamın cevrinden kurtulmak için de geldim”* (Karaosmanoğlu, 2002, 26) derken bu köyü kendi kafasının içindekilerden kaçış yeri görür, lakin umduğunu bulamamaktadır. Zira köy halkı, onun her halini kendilerinden bir iz bulamadığına hükmettiği için Ahmet Celal’in acısını dindirmekten çok uzaktır. Entelektüelin kafasının eziyetinden kurtulma çabası, bir müddet sonra kurgudaki intiharların da ilk nedenleri olacaktır. Kötücülleşen, zihnindeki dünya ile gerçek evren arasındaki ilişkiyi kurmakta zorlanan entelektüel, kendinden kurtulmak için kaçışı, ölümü, yokluğu bir seçenek olarak görecektir. *Yaban*, böylesi bir fotoğrafın içinde varoluşsal sıkıntıların yaşandığı eserlerde sessiz bir refakatçi gibidir. Tamamlanmak için sığındığı, kendini mahkûm ettiği bu köyde huzursuz edilmesi, Ahmet Celal’in ruh evrenini de sarsar. Genç aydın kendinden bir parça bulamadığı bu yerde, bir müddet sonra ölümü bekleyen bir tevekkülle kötücül bir bakışa teslim olur. Kendini kabullendirmeye çalıştıkça, *“ötekileştiren”* Ahmet Celal, köyün atmosferini evreni ve insanları da kötücül bir nazarla seyretmeye başlar. Bu kötücül bakışı besleyen en önemli neden, hiç şüphesiz köyün ve köylünün tüm gerçekliği ile karşısında durmasından ileri gelir. Bu çıplak realite, onun gözüne battıkça, bakış açısına derin yaralar açar. Köy kadınlarını ve çocuklarını seyrettikçe tuhaf bir kayıtsızlığa düşen Ahmet Celal, izlediği hiçbir şeyde güzele dair bir parça bulamaz. En güzel kıyafetler içinde, bir türlü güzel bulmadığı kadınlar, ona bakılması hiçbir cazibe uyandırmaz. Daha küçük yaşında kırk yaşında adam maskesi taşıyan yüzü keder dolu çocuklar için de güzele dair, sevimli bir yan bulamaz. Ona göre bu köy halkı donmuş bir âlem içindedir ve sevinçli adam görmesi asıl anormallik sayılır. Kahkahalarından bir parça bulmadığı köye içten içe üzülen Ahmet Celal, tabiata da içindeki kötücül bakışla bakar.

“Burada ise yalnız gerçek, çıplak, kaba, yalçın gerçek! (...) boz topraklar orada çürümüş ve pıhtılaşmış sanılır. Elinizi bir soksanız günün hangi saatinde ve hangi mevsiminde olursa olsun bir cerahat gibi ılıktır. (...) Ne sünepe, ne miskin, ne biçare ağaçlar. Porsuk Çayı’nın balçığı leş gibi kokuyor. (...)Bu çirkin ve bakımsız tabiat köşesinde, bu kaba saba insan kümesinin bana, adeta, saygıya yakın bir duygu verışı nedendir? Bu insanlar her gün hiçe saydığım, hor gördüğüm, hatta bazen de tiksindiğim kimseler değil midir?”(Karaosmanoğlu, 2002, 29-42-88).

Çirkin ve bakımsız buluşu bu köyde, hiçe saydığı insanların her gün bir derin ahenkle çalışmaları Ahmet Celal’in, onlarda güzel bulduğu tek yandır. Zira bu küçük kalabalığın içinde kendine nefes alacak bir dünya kuramayan Ahmet Celal alışkını

olmadığı kokular içinde büyüyen yalnızlığı, onu köylülerin içinde derin bir yabancılaşma duygusuna götürür. Onlara yaklaştıkça uzayan mesafeleri şöyle anlatır: *“Gerçi köye geldiğim ilk günden beri, daima, herkesten ayrı bir durumdaydım. Gözle görünmez bir çember, bir nevi karantina kordonu beni aralarına karışmak istediğim bu insan kümesinden ayırıp duruyordu”*(Karaosmanoğlu, 2002, 19). Ahmet Celal, bu küçük çembere karışmak istedikçe etrafında büyüyen duvarlar, onun yalnızlığını beslemeye devam eder. *“Bu engin yoksulluğun ücra bir köşesine kendimi bir kara nokta gibi atılmış görüyorum. Burada ben, İstanbul’daki kadar azap ve işkence içindeyim. (...) Durmadan eziliyorum”* (Karaosmanoğlu, 2002, 80-81). Kendini kara bir noktaya teşbih eden Ahmet Celal, bu ücra köşeye “atıldığını” düşünür ve bu köyde her şeyin aleyhinde olduğunu hissettikçe de kötücüllüğü bir saplantıya dönüşür. Taşın, toprağın, suyun, insanın ve hatta hayvanın bile aleyhinde olduğu köyde kendini bir düşmanın karşısında hisseder. Yakup Kadri’nin Ahmet Celal’i bu dereceye vardığı huzursuz bakış açısında, onun önce kendi vatanında kendi insanı ile ardından kendisi ile büyüyen yabancılığının iması vardır. Bu ruh hâliyle, Ahmet Celal öldüğünde bile, kendisine düşmanca davranılacağına inanır. Tıpkı bir düşmana yapıldığı gibi cesedinin köylülerce yok edileceğinin düşüncesindedir.

“ve arkamda hiçbir kimse bırakmayacağım. Ne bir dost, ne bir sevgili... Hiçbir izimde kalmayacak; hatta mezarım bile. Çünkü bu köylüler beni gömmezler, bir derenin içinde köpeklere, kargalara yemlik bırakırlar ve kemiklerimi tezek ateşinde yakarlar.” (Karaosmanoğlu, 2002, 133).

Ahmet Celal’in kötücüllüğünü bu noktaya taşıyan, onu bir cesetken bile tahammül edilemeyeceği düşüncesine boğan, yabancılaşmış olduğu âleme bir isyan niteliği de taşır. Yakup Kadri’nin bir aydın çaresizliği olarak sembolize ettiği bir çanak sudaki zeytinyağı, Ahmet Celal’in aydını, aydın kimliğini sorgulamasına imkân verir. Ahmet Celal, bu yabancılaşmanın kaynağını yine aydında arar ve işe “aydın kim?” sorusu ile başlar. *“Türkiye’nin aydın sınıfı, gerçekten bu toplumun kaynağı mıdır?”* (Karaosmanoğlu, 2002, 69) sorusu ile aydın sınıfının toplumun kaynağı olduğundan şüphe eden Ahmet Celal, bu kaynaktan kendinde hiçbir şey görmeyişi karşısında derin üzüntüye kapılır. Hayvanlara yakınlığını insana yakınlığından fazla oluşu, söz konusu yabancılaşmanın mümessiline karşı öfkesini artırır. *“Onlar gibi olmak, onlar gibi giyinmek, onlar gibi yiyip içmek, onlar gibi oturup kalkmak, onların diliyle konuşmak... Haydi bunların hepsini yapayım. Fakat onlar gibi nasıl düşünebilirim? Nasıl onlar gibi hissedebilirim”* (Karaosmanoğlu, 2002, 68). Bir aydın olarak, onlara benzemek isteyen Ahmet Celal onlar gibi olmak için düşündüğü çareler, aslında

kendi sınıfı ile çelişmemek içindir. Ancak bunun pek de mümkün olamayacağını farkındadır. Zira onlar gibi hayata bakmanın ne dehşet verici olduğunu bilir. Aydın ruhunun içine giren kitaplar, resimler, levhalar, kendinden bir parça olduğuna inanan Ahmet Celal, tüm bu kültürel izlerden arınamayacağını da farkındadır. Yıkanıp, temizlense bile yine aydın kimyasından parça taşıyacağını düşünür. Bu noktadan sonra yalnızlığı için toprakla yüzleşen Ahmet Celal, toprak ana ile konuşur ve ona isyan eder.

“Beni kimler anlar? Kimler derdime deva bulur? Beni bu illetten, beni bu gurbetten kim kurtarabilir? Hangi kardeş? Hangi hemşire? Hangi canyoldaşı? Hey, ana toprak, ne kadar merhametsiz, ne kadar katısın? Benim ıstırabıma ne kadar yabancısın? Ben senin üvey evladın mıyım? Yoksa sen mi benim üvey anamsın? Eğer ben senin üvey evladın isem bu kolu kimin yoluna feda ettim? Niçin şuanda, bu genç yaşımda, bir derenin kenarında bir insan viranesiyim?” (Karaosmanoğlu, 2002, 85-86).

Kolunu ve tüm aydınlığını feda ettiği toprakta, bir insan viranesi oluşu onu kahreder. Buradan yine aydın dünyasını suçlar. Aslında bir yaban olmadığını onlara, tüm köye ispat etmek için çırpınır.

“Bir gün... bir gün, onlara ispat edebilecek miyim ki, ben bir ‘yaban’ değilim? Benim damarımdaki kan onların damarlarında işleyen kandır. Aynı dili söylemekteyiz. Aynı tarihi ve coğrafi yollardan, hep birlikte gelmişiz. İspat edebilecek miyim ki, aynı Allah’ın kuluyuz!”(Karaosmanoğlu, 2002, 35).

Aynı dili konuşan, aynı kanı taşıyan ve aynı tarih önünde, aynı Allah’a kul olan bu iki sınıf arasındaki yolda, bakışını yine entelektüele çevirir. Türk aydınının ne kadar yalnız olduğunu şöyle anlatır:

“Kendi vatanı addettiği memleketin dibine doğru ilerledikçe, kendi kökünden uzaklaştığını hissediyor. Hissetme bir tarafında hasıl olan boşluk, soğuk ve itici hava, ona her an kendi toprağından sökülmüş bir aykırı, bir acayip nebat olduğunu bildiriyor” (Karaosmanoğlu, 2002, 36).

Türklüğün engin ve ıssız dünyasında yalnızlığa mahkûm olan Türk aydınını bir acayip yaratık olarak telakki eden Ahmet Celal, memleketin dibine indikçe kökünden uzaklaştığını hisseder. Kendi toprağında boşlukta hissettiği ruhunu, bu acayıplık, kaybolmuşluk duygusu ile anlamlandırır. Bu noktada son derece önemlidir. Zira Türk aydınının kendi toprağında tutunamayışının da en büyük itirafı bu satırlarda saklıdır. Ahmet Celal, aydın sınıf ve halk arasındaki bu uçurumu iki ayrı milletin birbirine karşı hissedeceği yalnızlık ile eş değer tutar.

Köye geldiği günden beri, en büyük savaşını kendini onlara ısındırmak olarak veren Ahmet Celal, aradaki mesafenin kapanamayacağını ve yalnızlığını şöyle

özetler: “(...)ben, vatan delisi millet divânesi; burada, ben harp malûlü Ahmet Celal yapayalnızım” (Karaosmanoğlu, 2002, 110). Bu insanların içinde yapayalnız olan Ahmet Celal, köyün bu hâle düşmesinden de aydını mesul tutar.

Ahmet Celal, Türk aydınının bu yabancı hâlini yine aydının yanlış yolunda arar. Bu viran ülkenin insanları için hiçbir şey yapmamış olmanın kederini duyar. Anadolu halkının kanını emdikten sonra, onu bir posa gibi atan entelektüelin, şimdi onlara tiksinererek bakmasını anlamlı bulmaz. Anadolu'nun ruhuna nüfuz edemeyen, onun kafasını aydınlatamayan aydının, bugün yaşadığı yalnızlığı da tabii bulur. Cehaletin, kıtlığın elindeki Anadolu'nun bu içler acısı halini, bu elem tablosunun mimarını aydında bulur. Garipsenen, cahil bulunan ve hatta tiksiniilen bu insanların, kendi eserleri olduğunu düşünür. Bu noktadan sonra bir Türk aydın olarak nasıl Araf'ta kaldığını iyi bilir.

“Zira o yeryüzünde iken de arafta gibi yaşadı. Hangi cinsten Tanrı'ya kulluk ettiğini bilmedi. Bir yabancı imparatorluk namına yıllarca döğüşüp kanını döktü. (...) Ah, işte ona her şeyden daha acı gelen bu oldu. Bütün bir ömrün boş yere akıp gittiğini öğrenmek... (...)giderayak, birdenbire, gerçeklerin en iğrenci, en korkuncu ile karşı karşıya gelmek. İşte, kabir azabından önce, Ahmet Celal bu ateşten geçti. Bu zebaniler ile düşüp kalktı. Ona asıl bunun için acıyınız.”(Karaosmanoğlu, 2002, 161).

Mezarında bekleyen zebaniler ile ömrünü arafta geçiren aydının bu kötücül bakış açısını, onun dünyaya karşı hissettiği yabancılık duygusu besler. Tanrısını, vatanını ve mücadelesini bile bilmediği bu yolda, beyhude bir gerçek için tükettiği ömre acıyarak bakan Ahmet Celal, bu hissiyatla bir kez daha yok olmaya çalışan Türk aydınının itirafını söyler. Buna göre kaçırılan Anadolu ruhu ile kendi ruhunun arasındaki derin boşluk ve sükûnet onu öldürmeye yetecek bir buhranın malzemesidir. Kabir azabından evvel, cehennem ateşlerinden geçen ve bu dünyada bir devr-i çile tamamlayan Türk aydını, Ahmet Celal'e göre toprağın altındadır zaten.

Ahmet Celal, romanın sonunda yazdığı defterin bir gün vatansever bir subayın eline geçmesini temenni eder. Köyün düşman saldırısının ardından, gördükleri karşısında köye karşı merhameti artar. Hepsini affettiğini bu subaya haykırır, çünkü kabahatin ona ait olduğunu düşünür.

“Eğer bilmiyorlarsa kabahat kimin? Kabahat, benimdir. Kabahat, ey bu satırları heyecanla okuyacak arkadaş, senindir. Sen ve ben onları, yüzyıllardan beri bu yalçın tabiatın göbeğinde, herkesten, her şeyden ve her türlü yaşamak zevkından yoksun bir avuç kazazede halinde bırakmışız. Açlık, hastalık ve kimsesizlik bunların etrafını çevirmiştir. Ve cehalet denilen zifiri karanlık içinde, ruhları, her yanından örülü bir zindanda gibi mahpus kalmıştır” (Karaosmanoğlu, 2002, 181).

Yakup Kadri bu satırlarda, bir iklim çoraklığı içinde, sevgi ve şefkat yoksunu Anadolu karşısında kendini ve okuru hesaba çeker. Açlığın, hastalığın ve kimsesizliğin çemberinde zifiri karanlıkta kalan bu ruhları affeder. Zira kabahat onların değil, onlara bu aydınlığı gösteremeyen aydınındır.

Romanın son bölümünde, düşman askerlerinden kaçarken vurulan Ahmet Celal ölümün eşiğinde huzura erdiğini de itiraf eder. Kanayan yarısından üç yıllık köy hayatının zehirlerinin aktığını şu sözlerle anlatır.

“Bu rüyada, Türk köylüsü ile, Türk entelektüeli arasındaki açlık davadan hiçbir eser kalmadığını gördüm. (...) Köyde geçirdiğim iki üç yıllık içinde bana cehennem azabı çektiren bütün tiksintilerim, öfkelerim, gayızlarım, isyanlarım, umutsuzluklarım sağ böğrümdeki yaradan sızan kanlarla beraber akıp gidiyor” (Karaosmanoğlu, 2002, 197).

Ahmet Celal'in sağ yanındaki yaradan sızan kanlar, onu ölüme yaklaştırırken, o dünyaya dair hesaplarını kapatmış gibidir. Ölüme yürürken tuhaf bir teslimiyetle hafifleyen Ahmet Celal, romanın sonunda kendini ölüme bırakarak gözden kaybolur. Yazar, *“Bize gene yalnız yol göründü”* (Karaosmanoğlu, 2002, 198) diyen Ahmet Celal'i yine yalnız olarak yola çıkarır. Ferit Edgü de Hakkari'de Bir Mevsim romanında “O”yu benzer bir şekilde köyden uzaklaştırır. *“Yolun açık olsun, dedi. Gerçekten söylenecek tek söz de buydu: yolun açık olsun. Yepyeni bir yolculuğun eşiğindeydim. Dağlardan sonra, ırmaklar...”* (Edgü, 2012, 196). Çalışmamızın başında da ifade edildiği gibi, kaçarak gelen, ötekinin içinde kendini arayan entelektüel, yolun sonunda her şeye rağmen ötekine karşı öfkeli değildir. Bunun belki de en önemli nedeni, Ahmet Celal'in, “O”nun kendisi ile yüzleşmesidir.

Ahmet Celal'in savaşta kaybettiği kolunun yokluğunu bir Anadolu köyünde telafi etmek isteyen ruhu burada daha derin yaralar almıştır. Bu tek başına, yarı çıplak ve ruhundaki yarayla uzaklara yürüyüş, sembolik anlamda Türk entelektüelinin kaçıdır. Yabancıardan kaçan, kaçtığı yerde yaban olan entelektüel duruş, çareyi uzaklaşmakta bulur. Kendini kabullendirmeye çalıştıkça yabancılaştığı, yabancılaştıkça köye, köylüye hatta evrene karşı bile kötücül olan Ahmet Celal, bu noktada aynayı kendine çevirecek cesarettedir. Aydın kimliği ile halk arasındaki boşluğun burada daha iyi farkına varan Ahmet Celal, uzaklara giderek gözden kaybolur.

Ahmet Celal'in bu kayboluşu izine yıllar sonra rastlayacağımız bir geri dönüşün, ardından yeniden kaçışın devinimi ile sürer. *“Ben oradaydım, dilinden anlamadığım insanların arasında. Dilimden çok az kimselerin anladığı insanların*

arasında” (Edgü, 2012, 19) diyen “O”, yeniden dilinden anlamadığı insanların arasına karışır. Bu karşılaşmanın Yaban’dan en belirgin farkı ise, Ferit Edgü’nün Kafkaesk kurgusundan ileri gelir. Yakup Kadri, Ahmet Celal ile sebebini bildiği bir göçe tabî tutar, oysa Ferit Edgü “O”yu mitik bir serüvenle baş başa bırakmıştır.

Yaban, 1930’lu yıllarda Türk romanında iz bırakacak bir tutamak probleminin ayak sesidir. Yakup Kadri, Ahmet Celal ile yepyeni bir tip ortaya koyar. Ahmet Celal, İstanbul’un ötekileri arasında yabancılaşmış; Anadolu köylülükleri arasında ise yaban sayılmış bir tiptir. Onun öncü yanı da buradan gelir. Romanın ilk cümlesi ile bize varoluşsal bir bunaltının içinden seslenen Ahmet Celal, kaçarak geldiği köyden yine kaçarak giden ilk aydındır. Daha sonra Türk romanına entelektüelin kaçış motifi olarak girecek bu yapı, kendini hiçbir yerde anlamlandıramayan kötücüllerin de ortak hafızası olacaktır. Ahmet Celal’in “ben kimim?” sorusu bir müddet sonra parantezin genişlemesine de felsefi bir taban oluşturacaktır. İnsanların içindeki bu yabancı, yabancı tutum, entelektüelin korkularından ve yalnızlığından da ilham alarak, tutunamama problemine evrilecektir.

Gece’de kalan, karanlığın gününde yaşayan, çaresizce ölmeye yatacak aydının, hiçbir yere dönemeyecek kaderi, *Yaban*’ın haberci muhtevasında toplanır. Yakup Kadri, Ahmet Celal ile entelektüel kötücüllüğü bir kadere yaslar. Ahmet Celal, Türk romanında halkın içinde yaban addedilen adamdır. Tıpkı Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam* romanında “tutamak sorunu” yönergesinin, Oğuz Atay’da “tutunamayan adama” dönüşmesi gibi, *Yaban* da gösterenleri, entelektüel hafızadaki yeri ile yabancılaşmış kötücülün aynadaki gölgesi, evveli olacaktır.

4.3.7. İstanbul’un “En Ahlâksız” Utanmaz Adamı: Avnussalahlar

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Utanmaz Adam* romanında, kendi menfaatleri için insanların duygularını acımasızca kullanan, onları sömürdükçe keyiflenen Avnussalah’ın utanmazlıklarını konu alır.

Hüseyin Rahmi burada da toplumun dejenere olmuş ahlak yapısı üzerinden konuşur ve “utanamıyor” olmanın felsefesini yapar. Gerektiğinde komşusunun kedisini kesip yiyebilen, hırsızlık yapıp insanlara şantaj yapan ve insanların en zayıf noktalarını bulup sömüren Avnussalah’ın hayat karşısında aldığı tavır, yalnızca

ahlaksızlık üzerine tasvir edilir. Kendisi gibi serseri arkadaşı Ali Safder ile insanları kandırmayı bir hüner haline getirirler. Bir müddet sonra da ahlaksızlıkları onlara zenginliğin ve şöhretin kapılarını aralar.

Hüseyin Rahmi, onlara ahlaksızca para kazanacakları müesseseyi de tahsis ettikten sonra, “Yaralı Gönüllere Teselli Mecmuası”na gelenleri ahlak yapıları ile mercek altına alır. Avnussalah, Ali Safder ile birlikte sahte doktor Suduri’yi de yanlarına alarak insanların duygularını sömürüp para kazanırlar. Yazarın burada açıkça utanmaz olanları eleştirir. Özellikle kadınların cahilce bu tuzağa düşmelerine ve erkekler tarafından kullanılma biçimlerine dikkat çekilir. Neredeyse roman boyunca tüm kadınların cahil olması, kocalarını aldatmaları, meşru olmayan yolla hamile kalışları, bu çocuklardan kurtulmak için canlarını bile tehlikeye atmaları, kısaca cehaletleri üzerinden ahlak yapısının yozlaşmış yanlarına eleştiri yapılır. Avnussalah’ın annesinin cahil yanlarının ön plana çıkarılması, “anne” figürünün kutsal sınırından çözülüşü ve yozlaşan düzendeki çaresizliği de çarpıcı bir dille anlatılır. Hüseyin Rahmi, Avnussalah’ın roman içindeki yerini şöyle özetler:

“Avnussalah psikolog binaenaleyh çok tehlikeli bir ahlaksızdır. Bazı insanlar yolsuz hareketlerini kitaba uydurmak için tadil ve tahfif çareleri ararlar. Avnussalah vicdanî bir düşünce ile kendini ve âlemi aldatmaya uğraşmaya hiç lüzum göstermezdi. O, insanların daima istismar noktasında tetkike çalışırdı” (Gürpınar, 2011b, 27).

Çok tehlikeli bir ahlaksız olarak tasvir edilen Avnussalah, arkadaşları Ali Safder ve Suduri ile kötülüğün kaynağı biçiminde sunulur. Yukarıda da ifade edildiği gibi insanları istismar edecek bir yan tetkik eden Avnussalah, bu tavrında meşru bir yan bulmaktadır. Hüseyin Rahmi, onun bu melanet için yaratıldığını söyler ve Avnussalah’ın yaptığı kötülükleri okurun gözünde doğal kılar. Ona göre, ahlak sınırı çizilemez, istikameti belli olmayan bir yoldur.

Avnussalah’ın roman boyunca giriştiği tüm ahlaksızlıkların altında, yaptığı şeyi gerçekten ahlaksızca bulmama inancı vardır. O, zekâsının gücünü kullanmayı ve sınırları ne olursa olsun bunda istifade etmeyi bir kötülük olarak görmez. Avnussalah, yalnızca kandırılmaya müsait tipleri aldatmaktadır. Zira onun roman boyunca kandırdığı her insanın mutlaka ahlakça bir düşkünlüğü mevcuttur. Bu açıdan bakıldığında, Avnussalah’ı utanmaz kılan şey, karşısındakilerin evvelce işlediği utanmazlıklardan kaynaklanır.

Hüseyin Rahmi, Avnussalah, Suduri ve Safder’i namuslu insanlarla karşı karşıya getirmez. Bu utanmazlık alışverişindeki tüm muhataplar zaten ahlakça

düşkündür. Kocalarını genç aşıkları ile aldatan, zengin ve yaşlı kocasının parasına göz diken, para uğruna tüm değerlerini ikinci plana atan, ailevi kıymetlerini unutan bu tiplerin karşısında Avnussalah ve arkadaşları vardır. Yazar, dejenere olmuş, yozlaşmış düzenin/kişilerin karşısına yine onlar gibi tipleri çıkarır. Hüseyin Rahmi bir yandan onların utanmaz adam oluşlarını yererken; diğer yandan toplumun düşkün yanlarının eleştirisini yapar. Burada en büyük çatışma ahlaksızların, ondan daha ahlaksız ve utanmaz olanları ile girdikleri savaşıdır. Yazar bu zaferi ahlaksızlığı en iyi kullanana verir. Bu kimi zaman Avnussalah, kimi zaman da ondan daha kötü, daha utanmaz olanlardır. Hüseyin Rahmi, onu kötülük karşısında kurnazlaştırarak, tüm değerlerini en utanmaz adam seviyesine çektiği, karşı tarafın düşkün mağdurları da çoğalır. Böylece zaten bu işe bulaşmış ahlaksızlara bedel ödetilirken, diğer yandan insanların sömürülmesinde gelinecek noktaya dikkat çekilir. Safder'e göre, her şey kitabına ve kuralına uygun olmalıdır. Yapılacak bir ahlaksızlık bile varsa, bu zamanenin yapısına uygun şekilde gerçekleşmelidir. *"Bu asır ilim ve terakki asrıdır. Dolandırıcılık bile fennî olmalıdır. Hokkabazlıklar fennî olmalıdır. Hırsızlar, sevdalar, şantajlar hep teknikli, fennî olmalıdır."* (Gürpınar, 2011b, 201). İlim ve terakki devrinde, kötülüğün de kılıfına uygun şekilde yapılması, teknik bakımdan utanmazlığı bir zekâ göstergesi biçiminde algılanmasına neden olur. Yazar tam da bu noktada kötü olmakla, kötücüllüğün farklı olduğunun felsefesini yapar. Kötülük bir dürtü ile insan doğasına yön verirken; kötülüğün tekniğe dönüşümü, plan yapmayı, ince hesaplar oluşturmayı gerektirmesi kötülükte zekânın önemini ortaya çıkarır. Hâl böyle iken de kötülük ve kötücüllük birbirinden ayrılır. Kötücül düşünce genellikle arzu edilmeyen ruhsal paradokslar yığını biçiminde karşımıza çıkar. Kahraman pek çok defa en çok bu ruh halinden şikâyetçidir ya da kötücül mizaç onda buhran/acı/hissizlik/yok olma ihtiyacı doğurur. Kötücülün zararı en çok kendinedir. Kötülük ise, genel yapısı ile insana/tabiiyata yansır ve eylemsel bir aksiyondan beslenir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında sıkça karşımıza çıkan ahlaksal düşkünlük, *Utanmaz Adam* romanında "en utanmaz, en kötü" huylu tipolojiyi anlatır. Yazar bu tipolojinin utanmazlık seviyesini kullanarak, "en" kötü/utanmaz/ahlaksız kişilerin acımasızlık noktasında da felsefesini yapar. Avnussalah'ı "en" yapan onun insanî tüm değerlerini kaybetmesidir. Bu kayıpta karşımıza üç değerler toplamı çıkar. Bunlardan ilki, dini; ikincisi, ailevi; üçüncüsü ise toplumsal/geleneksel değerlerlerdir. Yazar, Avnussalah'ı "en" yaparken ona bu üç değeri tümüyle kaybettirir. Bu sebeple Avnussalah'ın kaybedecek/rencide olacak bir değerleri yoktur. Bu açıdan bakıldığında da yazarın savaş açtığı kişilerin kimliği deşifre

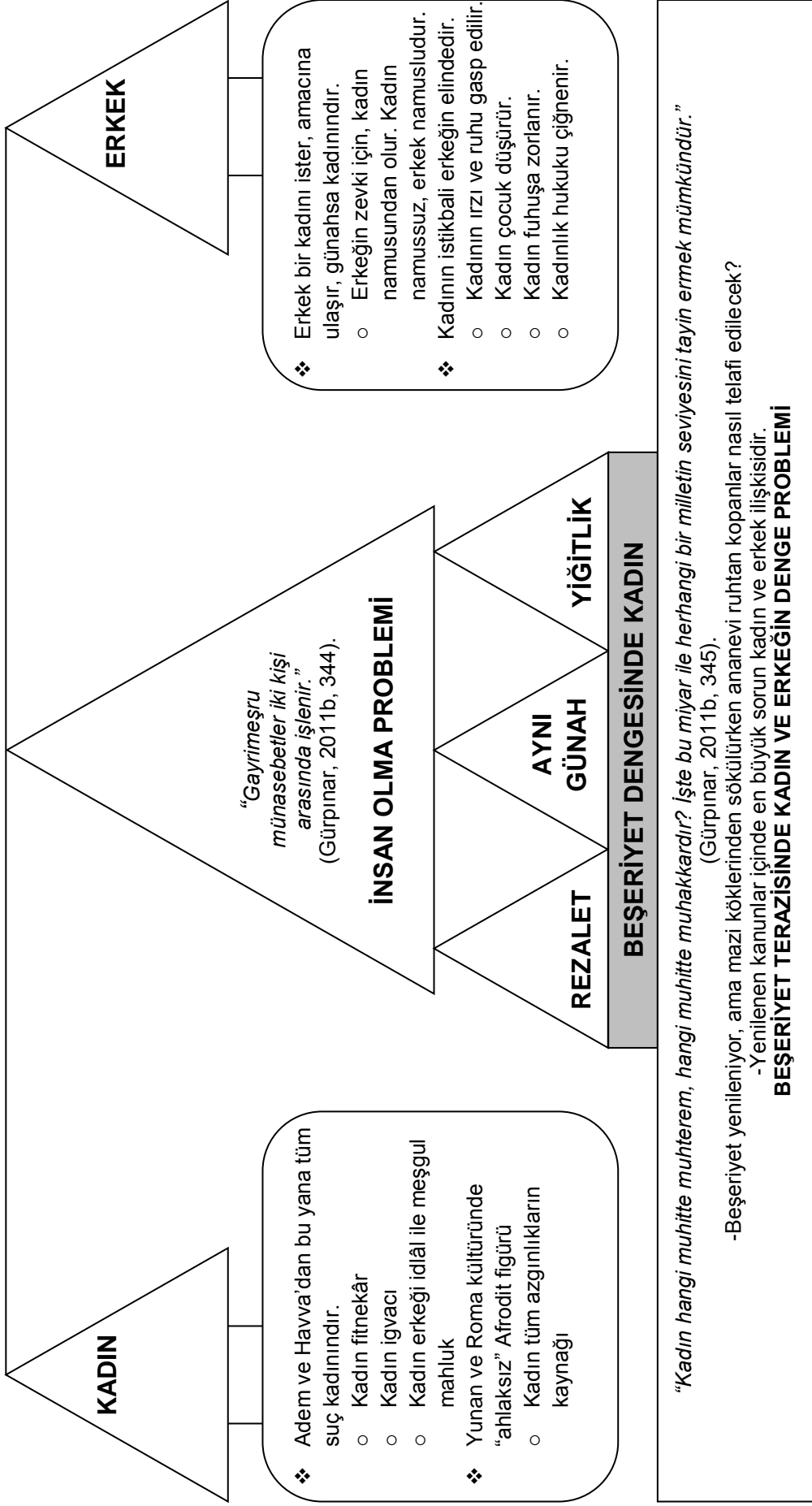
oluverir. Yukarıda da ifade edildiği gibi, *Utanmaz Adam* romanı, karşı iyi tipler ile yaşanan bir çatışmaları değil; utanmaz olan benzerleri ile güç yarışına girenleri anlatır.

Utanmaz Adam romanı kötücül yazarın, kötülük yapan kişileri üzerinden biçimlenir. Romanda kötücül bir karakterler değil; kötü tipler vardır. Eserin çalışmamıza dâhil olma biçimi ise yazar/anlatıcı bağlamında kurguya yansımış kötücül entelektüel tavidir. Hüseyin Rahmi'nin neredeyse tüm eserlerinde ahlaksız ve cahil tipleri işler. Daha evvel de ifade edildiği gibi bunun en önemli sebebi bir entelektüel olarak yazarın sosyal tabana vermek istediği mesajdır. Ahmet Mithat Efendi'nin kalem mektebinden feyz alan Hüseyin Rahmi'nin hayata bakış açısında kötücül olduğunu söylemek mümkündür. Onun, *Zamane Eleştirmenlerine Cevap, Cadı Çarpıyor*, eleştiri yazılarında sıkça tekrarlanan kötücül bakış açısının özeti şöyledir: “(...)çünkü körüz. Çünkü topalız. Çünkü bitikiz”(Gürpınar, 1998, 38).Yazarın, kör, topal ve bitik olarak değerlendirdiği bizler/hayat/toplum bir felakete doğru yuvarlanmaktadır. Hüseyin Rahmi'nin bu algısında etkilendiği yazarlar ve ona kattıkları dünya görüşünün de etkisi büyüktür. Hüseyin Rahmi romanlarında yazarın sesi her daim kötücül bir yapıya sahiptir. Yazarın dünya görüşünü etkileyen Nietzsche, *Gezgin ile Gölgesi* kitabında ahlak konusunda şöyle der: “*Ahlak, öncelikle cemaatin varlığını sürdürmesi için kullanılan bir araçtır. Ayrıca cemaati belli bir seviyede ve belli bir kalitede muhafaza etmek için kullanılır*” (Nietzsche, 2010, 41). Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü* eserinde ise, ahlaki sorgulamaya devam ederek, ahlakın insan hayatındaki rolüne de kuşkuyla bakar: “(...)insan hangi koşullar altında iyi ve kötü değer yargılarını ortaya atıyordu ve onların kendi değerleri neydi? Şimdiye dek, insanın ilerlemesini engellemiş miydi yoksa pekiştirmiş miydi? (Nietzsche, 2010, 29). *Utanmaz Adam* romanında açık bir dille ahlakın beşeriyet çizgisindeki algısına yönelik felsefesini yapan yazar, romana Nietzsche'nin ahlak felsefesinin bakış açısını da katmıştır. Ahlakın insan üzerindeki yapısını tartışan ve onu tıpkı Nietzsche gibi bir araç olarak gören Hüseyin Rahmi, söz konusu kötücüllüğün kaynağında ise tabanda yaşanan, kaybedilen değerler bütününe işaret eder. Daima huzursuz ve kuşkulu olan yazarın, kötülüğün bu denli felsefesini yapmasında, karşı tip olan iyileri edilgen bir algıyla kurguya dahil etmesinde, entelektüel bir korkunun da olduğunu söylemek mümkündür.

Hüseyin Rahmi nazarında ölçüsüzce değişen hayat, ondaki tedirginliği, kuruntuyu ve kuşkuları besler. Bu da neticede kurgunun ağırlığına, hep benzer algının roman dilinde yuvarlanmasına neden olur. Aşağıdaki şekil her ne kadar

Utanmaz Adam romanının kurgusuna dâhil olsa da, yazarın kötücül entelektüel bakış açısı adına da genellenebilir.

“Bir milletin medeniyetteki yüksekliği erkeklerin kadınlarına gösterdikleri hürmetkârlığın derecesiyle ölçülür.” (Gürpınar, 2011b:345).



Şekil 10. Beşeriyet Terazisinde Kadın ve Erkeğin Denge Problemi.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında önemli bir yer bulan kadın-erkek ilişkisi, *Utanmaz Adam* romanında felsefî bir bakış açısı ile beşeriyet dengesindeki rolleri bağlamında değerlendirilmiştir. Buna göre “aynı günahı” işleyen kadın ve erkeğin toplumun bakış açısındaki algı eleştirilir. Ortak günahın kadın cephesindeki kötülük yaftası ile erkek cephesindeki ayıpsız olması ele alınır. Erkeğin “yiğitlik” kadının ise “rezalet” etiketi ile sonuçlanan günahındaki denge probleminin de kaynaklarını sorgulayan yazar, iki tarafın işlediği ahlaksızlığın yalnız kadına mâl edilmesine de itiraz eder. Berna Moran, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Yüksek Felsefesi* yazısında, yazarın bu konudaki fikirlerini şöyle anlatır:

“Kadın-erkek ilişkileri konusunda yine haksız bir düzen sürüp gitmektedir. Kadın evlilik kurumunda erkekle eşit haklara sahip değildir. Kadın kocasını seçemez, istediği zaman boşanamaz. Yasak aşk suçunu işleyen erkeğe ceza verilemez, ama kadın lanetlenir ve fahişe damgasını yer. Aldatılan kocanın namusunu kanla temizlemesi de doğal sayılır. Tanzimat'tan bu yana kadın haklarını savunan başka yazarlar da çıkmıştı; ne var ki Gürpınar, gerek aşk felsefesi, gerekse evlilik kurumunun kendisini kuşkuyla karşılaması ve namus kavramına yaklaşımı bakımından diğer yazarlardan ayrılır.” (Moran, 2015a, 123).

Kadın ve erkek ilişkilerine başka bir açıdan bakan Hüseyin Rahmi, burada tarihsel bir bakış açısı ile kadın figürünü Adem ve Havva'nın ilk günahı ile bütünleştirir. Peter Andre Alt, *Her Şeyin Başlangıcı, Şeytanın Düşüşü ve Kötünün Doğuşu* çalışmasına, yaratılıştaki ilk günah öyküsünü ve bunun dramını değerlendirir. Buna göre, “*İlk günah öyküsünün yazınsal niteliği hem yarattığı etki hem de kötülük kavramının tarihi bakımından çok önemli bir rol oynar*” (Alt, 2016, 45). Beşeriyet dengesinde, kötülüğün ve günahın kaynağını yaratılıştan alan ve kadın erkek ilişkisine geniş bir perspektiften bakan yazar, kadına verilen değer oranında medeniyet seviyesinin tayin edileceğini belirtir.

Hüseyin Rahmi, her şeyin hızla değişmesi karşısında da tedirgin ve kötücüdür. İnsanlık terazisinde kadına ve erkeğe rollerini hatırlatan yazar, gelişmişlik seviyesinin geleceği noktada kadının sosyal hayattaki itibarının da altını çizer. Kadın ve erkeğin beşeri nizamdaki denge problemini, kaleminde huzursuzlukla yansıtan yazar, oluşturduğu tipolojiler üzerinden gelecekteki düzenin durumu hakkında da yorum yapar. Buna göre, dengenin değişmesi, zamanın her geçen gün geleceğin aleyhinde ilerlemesi, kaybetme buhranı çeken yazarı kötücül yapar. Hüseyin Rahmi romanlarının, kötü, utanmayı bilmez tipleri, entelektüel kötücül bir algının kurguya yansımaları sayılabilir. Yazar, dengenin insanlık mizanından şaşmasına, geleneğin kopan uzuvlarının geri gelmez biçimde yok

oluşuna karşı korku doludur. Hâl böyle iken de yazarın mesajını iletmesi için oluşturulan tipler hayatın içinden, en kötü tabiatlı kişilerdir.

Neticede, söz konusu kötülük ve utanmazlık, yazarın toplumda seyrettiği sahnelerin paralelinde kaleme yansır. Bu da yazarı kötücül kılarken, diğer yandan onu çare bulma ve öneride bulunma derdine de düşürür. Okuruna “işte bunlar çok ahlaksızdır” derken, doğruyu anlatmaya çalışan yazar, romanlarında geleneksel devamlılığın, beşeri ahlak bütünlüğünün ve insanlık dengesinin mizanı peşindedir. Hüseyin Rahmi, tüm kötücüllüğüne rağmen, insanlığın değerlerine bir bütün olarak tutunmaya çalışır. Yazara göre toplumsal denge, mizanın insanlık ayarından uzaklaşmamasına ve geleneksel yapıya bağlı kalmasına bağlıdır.

4.3.8. İçimizdeki Karanlığın Şeytansı Yüzünde Boğulan Nesil: Ömer

Türk romanının özellikle 1940 sonrasında kendine bambaşka bir yol haritası belirler. Türk entelektüeli hem kendi ülkesinin gerçeklerini hem de Dünya’daki değişimin izlerini romana sokar. Yıkılan devletler, iç savaşlar ve siyasi anlamda yön değiştiren dengelerin içinde ekonomik anlamda da dar bir boğazın içindedir Türk aydını. Feridun Andaç’a göre,

“1940’lar toplumun hızla inşa sürecidir. Bu süreçte oluşumların köy/kasaba/kent gerçekliğinde nasıl/ne yönde olageldiğine tanıklığa yönelir dönem yazarı. Bir yanıyla eskinin kalıntıları, yaşanan çatışma/dönüşümler, öte yanıyla yeniyile alınan yol, uyum/uyumsuzluk... Aydının yurdunu tanıma/anlama/anlatma sürecidir.” (Andaç, 2000b, 64).

Sabahattin Ali, tam da bu sürecin çalkantılarını yansıtır eserlerine. Onun roman, hikâye ve şiirlerinde 1940’ların iniş ve çıkışlarını, ekonomik dar boğazı, anlaşılama yazgısını, hapisane odalarını, sol görüşün fikir dünyasını görebiliriz.

Sabahattin Ali’nin mektuplarının derlendiği *İki Gözüm Ayşe* kitabı, Uğur Mumcu’nun *Yeşil Mürekkepli Mektuplar*’ı başlar. Mumcu, söz konusu yazıya, “Sabahattin Ali, Türk yazınının binbir türlü çileden geçmiş soylu yazarlarından biridir”(Sıtkı İlhan, Akın, 1997, 15) cümlesi ile giriş yapar. Ölümünden yaklaşık elli yıl sonra derlenen *İki Gözüm Ayşe* kitabında Sabahattin Ali’nin çileli yaşamına kendi ağzından tanık oluruz. Uğur Mumcu aynı yazısını şu cümleler ile noktalar: “Sabahattin Ali’nin bugün mezarının nerede olduğu bile bilinmiyor. Bu gibi kitaplar,

mezarının yeri bile bilinmeyen, geçmiş hükümetlerin bir mezar yerini bile çok gördükleri Sabahattin Ali için dikilen gerçek mezar taşlarıdır...”(Sıtkı İlhan, Akın, 1997, 18) 1949 yılında öldürülen ve bilindiği gibi bir mezarı bile olmayan Sabahattin Ali'nin, hapislerle geçen kısa yaşamında, yüzünü toplumcu gerçekçi yöne çevirerek kaleme aldığı üç romanı vardır. *Kuyucaklı Yusuf*, *İçimizdeki Şeytan* ve *Kürk Mantolu Madonna*.

İçimizdeki Şeytan romanının çalışmamız çerçevesinde ele alınış biçimi, Sabahattin Ali'nin kurguya dâhil ettiği kötü/şeytan/karanlık çağrışımlarından ve bu çağrışımların entelektüel bir bakış açısı ile esere yansıma biçiminden kaynaklanır. Feridun Andaç'ın da ifade ettiği gibi, “1940’larda aydın bakışı egemendir. Dıştan içe, yani gözlemci gerçekçi yaklaşımla sorunlara bakılır” (Andaç, 2000b, 64). Söz konusu gözlemci yaklaşımla Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* romanı, insan ruhunun karmaşık, değişken ve gizli kalmış yanlarına ışık tutar. Romanın başkışisi Ömer'in sıkıntılı, bedbin ve miskin kişiliği üzerinden entelektüel gençlerin içindeki şeytana ve bu şeytanca hislere ortak olan okur, onların yorgun ve hüzünlü yapısında da çaresizliğin izlerini takip eder. Yıldız Ecevit'e göre, “Türk edebiyatında, insandaki içsel ‘karanlık’ın adını romanın başlığına taşıyan, ‘İçimizdeki Şeytan’ın yazarı Sabahattin Ali de, Atay’ın çevresinde oluşturduğu kara anlatıcıların Türkiye’deki uzantısıdır” (Ecevit, 2016, 338). Karanlığın ve kötücül atmosferin bireyin dünyasında şeytana teşbih edilmesi elbette yeni değildir. Şeytan/kötü/karanlık kutsal metinlerden taşan yapısı ile sanatın her aşamasına ilham olmuş “(...) temeli sanatın özgürlüğü kavramına dayanan kötünün estetiği Erken Romantizm ile başlamıştır” (Alt, 2016, 10). Karl Heinz Bohrer'in de ifade ettiği gibi, “(...)kötünün estetiği (insani) doğanın yüce ve iğrenç yanlarının yer aldığı bir sahne, ahlaki bağımsızlığın aracı ve tabuları çiğnemenin platformudur; yazınsal imgelemin ve onun ürettiği nesnelere yeniden düzenlenmesidir” (Alt, 2016, 10). Sabahattin Ali, kötünün estetiğini *İçimizdeki Şeytan* başlığı ile Türk romanına hediye eder. Burada şeytanın kimliği ise öteki değil, kişinin içindeki marazi yapıdır. Bir başka ifade ile, içimizdekilerin şeytan olan hâlleri, ben'e etkileri ve bu ben'lerin öteki ile geçireceği içsel durum, için dışa evrilme serüveni biçiminde roman yansır.

Ömer, romanın başında vapur içinde arkadaşı Nihat ile sohbet etmektedir. Burada geçen sohbetin temelinde, Ömer'in ruhsal bakımdan hayat karşısındaki duruşu karşımıza çıkar. Yazar bu satırlara Ömer'in mizacına kendinden de parça katmış gibidir. Mektuplarında, “Fakat benim gibi ölünceye kadar her gününü kendine zehir edecek yaradılıştaki olanlar ne diye yaşasınlar?” (Sıtkı İlhan, Akın, 1997, 79)

diyen Sabahhaddin Ali, aslında ölümden çok yaşama bağılı olduğunu da altını şu cümleler ile çiziyor.

“Ben o kadar çok, o kadar başka, o kadar münevvi (çeşitli) yaşamak istiyorum ki, bu arzu beni diğer yaşayanlardan ayırarak hayatımı, beni canımdan bezdiren hadiselerle dolduruyor ve ben yaşamamayı istiyorum, yani o kadar çok yaşamak istiyorum, hayatı o kadar seviyorum ki, asla az olmayan fakat daima manialara (engellere) çarpan bu arzu beni ölümü dört gözle arayacak hallerle düşürüyor” (Sıtkı İlhan, Akın, 1997, 79).

Hem yaşamayı dört gözle isteyen hem de onu canından bezdiren hadiselerin içinde boğulan yazar, Ömer’in yaşamına da bu ikiliği katar. Ömer, içindeki iyiye tutunmak istedikçe, karşısına çıkacak her olumsuzluğun ardından şeytanına sarılır. Delicesine yaşama isteği, çıldırırçasına ölme fikri ile aynı hizaya geldikçe, derin ruhsal zıtlığın entelektüel anlamdaki trajedisi de belirir.

Ömer, Türk romanında tutamak problemini perde altından okura yansıtan, yabancılaşma ve buhranın tehlikeli oyunlarında marazi ruhu ile ilk rolü alan adamdır. Buna rağmen, Ömer henüz oyunu kuran ya da yöneten mizaçta değildir. Hayat karşısında edilgen ve pasiftir. Yaptığı kötülüklerde bile şuursuzca bir başıbozukluk göze çarpar. Bu sebeple de karanlığın gününü yaşamaya, aylıklığa elverişlidir, ama ruhunda hareket edimi yoktur. Sabahhaddin Ali, onun aşağıdaki konuşmalarında, entelektüel tipin içini dolduran kötücüllüğü de özetlemiş olur.

Çizelge 13. İçimizdeki Karanlık Konuşuyor: 7 Buhran.

İçimizdeki Karanlık Konuşuyor/7 Buhran "Kendi ruhunun pisliğini bu kadar yakından gören bir adam başkalarının temiz olacağına inanabilir mi?" (Ali, 2015, 186).	
1. Hiçbir şey istemiyorum	"Hiçbir şey bana cazip görünmüyor. Günden güne miskinleştiğimi hissediyorum ve bundan memnunum. Belki de bir müddet sonra can sıkıntısı bile hissedemeyecek kadar büyük bir gevşekliğe düşeceğim" (Ali, 2015, 14).
2. Hayat beni sıkıyor	"Her şey beni sıkıyor. Mektep, profesörler, dersler, arkadaşlar... Hele kızlar... Hepsi beni sıkıyor... Hem de kusturacak kadar..." (Ali, 2015, 14).
3. İnsan, hayat karşısında çaresizdir.	"Elimizden ne yapmak gelir? Hiç!... Milyonlarca senelik dünyada en eski şey yirmi bin yaşında" (Ali, 2015, 14).
4. İnsanlar acizdir.	"Yaratmak yoktan var etmektir. En akıllımızın kafası bile bizden evvelkilerin depo ettiği bir sürü bilgi ve tecrübenin ambarı olmaktan ileri geçemez" (Ali, 2015, 14).
5. Hepimiz tarihin içinde çürüyeceğiz	"Bizden ziyasını beş bin senede gönderen yıldızlar varken, en kabadayısı elli sene sonra kütüphanelerde çürüyerek ve nihayet beş yüz sene sonra adı unutulacak eserler yazarak ebedi olmaya çalışmak yahut üç bin sene sonra kolsuz bacaksız bir müzede teşhir edilsin diye, ömrünü çamur yağurmak ve mermere kalem savurmakla geçirmek bana pek akıllı işi gelmiyor" (Ali, 2015, 14).
6. Yapacak tek şey var o da ölmektir	"(...)bunu yapabiliriz ve ancak bu takdirde irademizi tam bir şey yapmakla kullanmış oluruz" (Ali, 2015, 14).
7. Paranın gücü içimizdeki iyiyi alt eder.	İnsan paranın gücü karşısında yenik düşmüştür.

İçimizdeki Şeytan romanı, Ömer'in içindeki, yukarıda sıralanan yedi buhranı derecelendirir. Bu yedi özellik ve hissiyatta içindeki şeytana yenilen yanlar konu

edilmiş olur. Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan* ile adeta kendisinden sonra kaleme alınacak kötücül ve karanlık yazın dünyasına kapıyı açar. Aralanan bu kapı, yolunu şaşırان, düş kırıklığına uğrayan, mütemadiyen haksızlığa uğradığını düşünen, topluma yabancı, yalnız, huzursuz ve kötücül entelektüel algının yoluna açılır. Romanda Ömer'in karanlığı tıpkı Tolstoy'un *İçimizdeki Şeytan* kitabının *Üç Nasihat* öyküsünde, ifade ettiği gibidir. Tolstoy, *İçimizdeki Şeytan*'da, "*Evet, insanlar yollarını şaşırdılar. Bu yüzden acı çekiyorlar*" (Tolstoy, 1999, 50) der ve yolunu şaşırان insanlar için çare aramak yerine kendi felaketleri noktasındaki ısrarcılığını ortaya koyar.³Ömer, Macide ile birlikteliğinde mutlu olmak ister, ama içindeki gevşeklik duygusu yakasını hiç bırakmaz. Ömer, roman boyunca kararsız ve tereddüt doludur. Bu nedenle de gerçek anlamda mutluluğu yakalayamaz. Sürekli iki çizgi arasında varlığını ve yaşamını sorgular ve bir müddet sonra da paranın gücü karşısında yenilir. Kişiliğinin sınırlarını zorladıkça da şuursuz davranışlarda bulunur.

Ömer'in sadece kendinden sorumlu olduğu aylak günleri, Macide'nin hayatına girmesi ile değişir. Macide'yi kendi perişan dünyasında görmeye dayanamaz. Bu nedenle de önceden olduğu gibi sadece karnını doyumak için değil, parayı karısını az da olsa mutlu etmek için gerekli görür. Karınlarını doyuracak paralarının olmayışı, kötü bir otel odasının kirasını verecek güçten yoksunluğu Ömer'in içindeki şeytan ile yüzleşmesine neden olur. Bir gün eve dönerken parası olan insanların alış verişine bakıp hasetlenmesi, sinirinden Macide için çorap çalması ve bir çorap çalacak kadar ruhunda hissettiği alçalma, Ömer'in giderek dibe vurmasına neden olur.

Macide ve Ömer'in temelde zıt karakterler olmalarına rağmen birbirlerini seviyor oluşları da trajedinin yönünü değiştirir. Zira Macide ve Ömer el ele vererek zorluklarla mücadele edemez. Bunun en önemli nedeni yukarıda da sıralanan Ömer'i ruhundaki sıkışıklık, bunalım ve sıkıntı hissidir.

Ömer, paranın gücü karşısında, çaresizleşir. Tereddüt etmeye ve yok saymaya meyilli ruhu, onu içindeki şeytanın kollarına atıverir. Ömer, karısına kendine ve sosyal hayata dair işlediği günahların sorumlusunu, içindeki şeytan

³ "Öyle sanıyorum ki yapılması gereken şey, bizi içinde bulunduğumuz yanlış yola düşüren bu akımı güçlendirmeye değil, durdurmaya çalışmak lazım. Ancak o zaman yani bu yola devam etmeyip durduğumuz zaman, içinde bulunduğumuz durumu doğru tespit edebilir, bir kaç zümrenin değil de, ayrı ayrı tüm insanların aradığı büyük saadetini götüreceğiz yolu bulabiliriz. Oysa ki ne yapılıyor? İnsanlar bir sürü şey uyduruyor, fakat kendilerini kurtaracak asıl şeye, hallerini biraz olsun düzeltecek çareye başvurmuyorlar. Bir an olsun durmaya cesaret edemiyorlar. Böylece yanlış hareket etmeye, felaketleri çoğaltmaya devam ediyorlar. İnsanlar, içinde buldukları korkunç durumu biraz olsun kavıyor, bundan kurtulmak için ellerinden geleni yapıyorlar ama durumlarını gerçekten düzeltecek olan şeyi yapmak istemiyorlar. Bu çare kendilerine önerildiği zaman öfkeleniyorlar" (Tolstoy, 1999, 50).

olarak görse de, romanın sonunda bunun sadece bir kaçış, yansıtma olduğunu anlar.

“(...)büsbütün başka bir hayat, daha az gülünç ve daha çok manalı bir hayat istiyorum. Belki bunu arayıp bulmak da mümkün... fakat içimde öyle bir şeytan var ki... bana her zaman istediğimden büsbütün başka şeyler yaptırıyor. Onun elinden kurtulmaya çalışmak boş... Yalnız ben değil, hepimiz onun elinde bir oyuncağız” (Ali, 2015, 47).

Ömer, içindeki kötülüğün ve kötücüllüğün kaynağında bulur şeytanı. Şeytan, onun ruhunu ele geçirmiş bir savaşçı gibidir. İnsanı en zayıf ve en güçsüz anlarında kendi hâkimiyetine aldığını düşünen Ömer, zamanla bunun bir korkuya dönüştüğünü de itiraf eder. Ona göre, başka biri olamamasının nedeni içindeki şeytandan kurtulamamasından kaynaklanmaktadır.

“Evet, evet onun korkusu... İçimde bu ürkek dünyayı yaratan onun korkusu... Ben bu değilim... Ben başka bir şeyler olacağım... Yalnız bu korku olmasa... Hiçbir şeyi bana tam ve iyi yaptıramayacağına emin olduğum bu şeytandan korkmasam...” (Ali, 2015, 51).

Sabahattin Ali, Ömer'in roman boyunca mütereddit yanını besler. O, en güçlü anında bile, eğilmeye, tökezlemeye, yolun değiştirmeye meyillidir. Macide ise, entelektüel bir kimlik olmasa da, okumuş, akıllı bir kızdır. Ömer'in aksine, güçlüdür. Buna rağmen, onun da ruhunda bitmeyen bir maraziyet vardır. Macide, insanlardan nefret etmese de, kalabalıktan kaçır. Yazar, bu ruhsal kaçış noktasında onları birleştirir. Macide, krizi/problemi yönetebilen yanı ile Ömer'in karısı olur. Ancak görünürde himaye altına alınan Macide, Ömer'i sevgisi ile iyileştirmeye, onu kollamaya çalışır.

Ömer, Macide'nin hayatında varlık kazanarak hayata tutunmaya çalışır, ama başaramaz. Hayat karşısında çoktan yenilmiş, güçsüz tabiatı, sonuca ulaşmasına engeldir. Pes edişi, direnemeyişi, çabuk vazgeçişleri yukarıda da işaret edildiği gibi onun daima mütereddit ruh halinden kaynaklanır.

“Herkesten korkuyorum... Bunun neticesi olarak herkesten şüphe ediyorum. Fakat bu dereceye nasıl düştüm? (...) Eyvah!... O beni kurtarıp temizleyecek derken galiba ben onu kendi ruhumun korkunç dünyasına çekeceğim... Fakat... Fakat benim ne kabahatim var? Ben hangi fena maksadın kurbanıyım sanki?” (Ali, 2015, 143).

Ömer'in kötücüllüğü içsel nedenlere dayanır. Zira korkularını ve şüphelerini zihninde sürekli yer değiştirir hâlde bulur. *İçimizdeki Şeytan* romanı, bir entelektüelin aydınca yaşadığı dram değildir. Sabahattin Ali, burada paranın ve gücün dışında kalmış Ömer'in trajedisini anlatır. Zira Ömer roman boyunca entelektüel bir bunalım yaşamaz. Onu, içindeki şeytanın eline bırakan tek şey paranın karşısındaki çaresiz

tavırdır. “Sonra içimdeki bu melun şeytan... Her şeyi imkânsızlığı nispetinde bana cazip gösteren, beni olmayacak şeylerin hasretiyle kavuran bu korkunç his...” (Ali, 2015, 144). Ömer’in bu çırpınışları, ona cazip gelenlerin içinde uyandırdığı hasretten kaynaklanır. Hayatın sınırlarını çalışarak değil, ruhunun ahlak yapısı sınırlarını inatla zorlayan Ömer, cazibenin merkezine doğru koşar. Koştuğu yerde ise, şeytanın onunla olduğunu düşünür.

Ömer, temelde içindeki iyiliğe, iyimser hâle yabancı değildir. Zira kötü işler yapmayı, kendinden bir parça saymadığı için işin tüm sonucunu şeytana bağlar. “İçimde iyi bir insanım ve kötülük yapan ben olmam. Bunu bana şeytan yaptırıyor” inancını taşıyan Ömer, iki zıt duygunun gerilimini şu sözlerle yaşar.

“Fakat nasıl inanmalı? Kendime inanmaktan sonra... Bir gün içinde birkaç saat içinde kendimin ne çirkef olduğunu öğrendikten ve yirmi altı seneden beri saklamaya muvaffak olduğum aşağılık ruhumu bir karış önümde gördükten sonra, kim olursa olsun, bir insana inanmak mümkün müdür?” (Ali, 2015, 173).

Ömer, kötünün kaynağında insanı görür. Bu Sabahattin Ali’nin kötülük problemine dair yaklaşımını da özetler. Sabahattin Ali bu noktada Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın kötülük problemine olan yaklaşımındaki çelişkilerden uzaktır. Sabahattin Ali, Hüseyin Rahmi gibi kötülüğün kaynağında Tanrı’yı suçlamaz. Ona göre, insanın şeytani iyi olanı kötü kılmaktadır. *İçimizdeki Şeytan* romanı bu açıdan kötülük probleminin felsefesini birinci görüşe göre (Özgür irade kavramına göre) yapan romandır.

Yazara göre, Ömer önceden de iyi biri değildir, sadece kötülük yapmasını gerektirecek bir nedeni yoktur ya da kötülük yapacağı bir ortam. Ömer, yaptığı ya da yapacağı tüm kötülüğü özgür iradesi ile yapar. Yukarıda da izah edildiği gibi, Sabahattin Ali bir devir aydınınının gençlerinin içine düştükleri kötülük çıkmazını anlatır. *İçimizdeki Şeytan* romanının büyük resminde, nerdeyse tüm gençlerin, Bedri dışında, ahlak çöküntüsü içinde oldukları gözlenir. Ömer ve arkadaşları, tutundukları ülkülerin rüyası ya da hayali ile bütün değildirlere. Burada tıpkı *Üç İstanbul* romanındaki Adnan’da olduğu gibi, yalnızca bir üst sınıfa kısa yoldan geçme arzusu vardır. Hatta sanat, edebiyat bile bu amaca giderken kullanılan bir araç gibidir. Ömer’in yakın arkadaşı Nihat’ın etrafa kötülük saçmasındaki en temel nedeni de budur. Açtığı dergi ve etrafında toplanan gençler de sanatsal bir amaca ya da ülküsel bir doğruluğa kilitlenmiş değildir. Nihat, onların parçalarını kullanarak “dergi” adı altında entelektüel bir form kazanmaya çalışır. Ömer’e şantaj yaptırma fikrini aklına sokan, ona daima paranın gücünü hatırlatan Nihat, romanın kötülük saçanı,

içlerindeki şeytanın dışı vurumu sayılabilir. Sabahattin Ali, Nihat'ı kötülük saçan nokta olarak konumlandırır. Romanın görünür şeytanı Nihat, Simon Baron Cohen'in *Kötülüğün Anatomisi* kitabında ifade ettiği empati erozyonuna uğramış bir tipidir. Cohen'e göre; *"Empati erozyonu şiddetli kırgınlık, intikam arzusu, kör nefret veya koruma arzusu gibi yıpratıcı duygular sebebiyle ortaya çıkabilir"* (Cohen, 2016, 18). Nihat'ın kötülüğü yapma biçimi, Hüseyin Rahmi romanlarında karşımıza çıkan "en kötü" tipolojisi ile benzerlik gösterir. Hüseyin Rahmi'nin özellikle *Utanmaz Adam* romanındaki Avnussalah'ın utanma noktasında sınırları zorlayan davranış biçimi, yukarıda ifade edilen empati erozyonundan parça taşır. Nihat, tıpkı Hüseyin Rahmi'nin kötü tipolojisine atfettiği şeytanî kalıba uygun bir tiptir. Onun içindeki kötü/şeytan bitmeyen bir öteki nefretinin de sonucudur.

Ömer ise hem içine düştüğü durumdan hem de kendinden öğrenmektedir. Macide'nin yanında kendini daha da kötü hisseden Ömer şöyle der: *"Kendimden öğreniyorum. Buna tahammül edemeyerek bütün insanları da kendim gibi öğrenilecek mahlûklar halinde görmek istiyordum"* (Ali, 2015, 181). Ömer, ruhundaki pisliğin harekete geçirici etkisi olan şeytanı suçlamaya devam eder. Kendinden öğreniyor olması, aslında kendindeki kötülükten nefret etmesinden kaynaklanır.

Romanın olumlu çizilen karakterlerinden biri olan Bedri, *İçimizdeki Şeytan* romanının asıl kötücül entelektüel tipidir. Onu kötücül yapansa toplumun ahlaksızlaşan yüzüdür. Roman boyunca Macide'nin yanında olur. İyiliği ve yardımseverliği ile Macide ve Ömer'e maddi ve manevi destek sağlar. Bedri ahlaksızlaşan, entelektüel geçinen, ama her fırsatta kötülük yayan çevrenin tam karşısındadır. Macide'yi de bu çevreden korumak ister. Bedri'nin entelektüel durumunda, ahlaki yapısında ve Peyami Safa romanlarından kopmuş, düşmek üzere olan genç kızı kolundan tutma biçiminde, "iyi kalpli kurtarıcı"ya has tüm değerler vardır. Bedri, *Fatih Harbiye*'nin Neriman'a tutunan Şinasi'si ya da *Sözde Kızlar*'ın Mebrure'yi kötü yoldan çeken Fahri'si gibidir. Bedri'nin tüm amacı sevdiği kızın gözünü, Ömer'e ve onun ahlak düşkünü çevresine karşı açmaktır. Romanın sonunda, Bedri'nin bu çevredeki insanları Macide'ye anlatırken kullandığı cümleler, içimizdeki şeytanın da çözümlemesi sayılabilir.

"Bu adamların hepsi büyük bir tezat ve ikilik içinde çırpınıyor. (...) Şahsiyetleri kırpıntı bahçesi gibi. Her şeyleri öğretti, her vasıfları, her kanaatleri öğretti (...) fakat bu efendilerin hiçbiri kendisi değildir. Fikir diye ortaya attıkları her şey, kafalarına rastgele doldurdıkları hazmedilememiş, acayip, birbirine zıt bilgilerin tahrip edilmiş şekillerinden ibarettir" (Ali, 2015, 246).

Sabahattin Ali, Bedri'nin gözünde Ömer ve çevresindeki insanları değerlendirir. İkilikler içinde, yarım yamalak bilgileri zihinlerine yığan ve bu malumatlar ile kendilerini “münevver” basamağına çıkanların eleştirisi yapılır. Aynı eleştiri tavrı Alev Alatlı'nın *La Via Murte Yaşasın Ölüm* romanında da yapılır. Alev Alatlı, malumatçı aydını, burada olduğu gibi “kukla” oluşu noktasında eleştirilir. Sabahattin Ali, onların bu hâlini acınası bir çizgide tasvir ederken, bir yandan da onların tüm yaptıklarını Bedri'ye tabî gösterir. Bu zıtlıklar içinde, şahsiyetini kaybetmiş, malumatçı aydın geçinen tiplerin, içindeki şeytan ile kol kola vermesi de hayatın akışında normal karşılanır.

“Hatta onların küstah ve mütecaviz hallerini bile mazur görün... Çünkü alelade bir insan bile olamadıkları halde kendilerine münevver insan payesi verilince ve hayattaki mevki ve itibarlarını kaybetmek için bu sıfatı akla hayale gelmeyecek hokkabazlıklarla muhafazaya mecbur kalınca, pek tabii olarak dalavereci olacaklar, ahlaksızlaşacaklar ve mütemadiyen birbirlerinin kıymetsizliklerini ortaya vurarak kıymetsizliğin esas olduğu kanaatini uyandıracaklar...” (Ali, 2015, 248).

Bedri, onların küstah ve mütecaviz hallerini tabi karşılarken, onları insani tüm değerlerin altında değerlendirir. Bu seviyede bir insanın mevki, şöhret içinde olması, buna tutunmasını gerektireceğinden, böylesi bir dünyanın içinde insanına her türlü fena işi yakıştıır. Bedri, bu bakış açısı ile onları hem eleştirir hem de bu tipolojinin toplum içindeki yerine işaret eder.

Neticede, insanın derinliklerine inerek, ondaki gururu, iradesizliği, tembelliği ve bilgisizliği, şeytanın işine göre değerlendirdiğimiz romanda, asıl altı çizilen ise insanın içinde mütemadiyen ürettiği kötülüktür. Sabahattin Ali burada, doğrudan “iyi ve kötü” edimlerin de felsefesini yapar. İnsanı insanla; kişiyi kendiyle sınır. Romanın en içten tarafı da belki buradan kaynaklanır. İnsan, “şeytanın aldatmacası” oyunundan sıyrıldıkça, içindeki kötüyü ve kötücüllüğü de keşfeder. İnsan iradesinin zayıflaması ile kötülüğe açılan kapıların bir müddet sonra da kötücüllüğe meydan vermesi, romanın entelektüel karakterinin bu kötücül atmosferde kalışları da manidardır. Zira Sabahattin Ali roman boyunca, içimize yerleşen şeytanı kötünün kaynağı olarak gösterirken, bir yandan da iyilik kavramını zıt karşılıkları da el alır. Buna göre, iyi olan, kötü olmaya elverişli ortam bulmadığı için de iyi sayılmaktadır. Ya da iyimserlik, kötücül olabileceğimiz durumlar olmadığında ortaya çıkmaktadır.

İçimizdeki Şeytan, 1940'ların 1980'lere uzanacak çıkmazına haberci bir yapıdadır. Kurgu ve dil kuruluşları henüz geleneksel yapıya bağlı olsa da, entelektüel anlamda yaşanan tutamak problemi, çaresizlik oldukça açık biçimde kendini gösterir. Ömer, sokaktaki adama, aylaklığa, tutunamayana, karanlık ve

gecenin çağrışımlarına doğru evrilen yapının ayak sesi gibidir. Sabahattin Ali'nin kısacık ömrüne sığan üç eserinden ikinci olan *İçimizdeki Şeytan*'ı belki de yarım kalmış bir üçlemenin ilk kitabıdır ve kanaatimizce Ömer ve arkadaşları yarım kalmış bir hikâyenin kahramanlarıdır.

4.3.9. İçimizdeki Mânânın İpine; Simeranya'nın Düşüne Tutunan Nesil: Ferit ve Samim

Peyami Safa'nın ilk romanı *Sözde Kızlar*'dan (1922), son romanı *Biz İnsanlar*'a (1959) kadar yazarın eserlerine bir bütün olarak bakıldığında, eserlerin üç anahtar kelimesi vardır. Bunlar: şüphe, tereddüt ve hüsrandır. Yazarın on üç eserini görünmez bir ipile bağlayan bu kelimeler hiç şüphesiz Peyami Safa'nın da yaşamının da izdüşümü sayılabilir.

1886 yılında dünyaya gelen ve siyasi, sosyal ve ekonomik anlamda Türk insanının o dönemde yaşadığı sıkıntıları ruhunda rengârenk bir felsefeye dönüştüren Peyami Safa, aydın kimliği ile hem mutsuz ve pek çok noktada kötücül bir adamdır. Yetmiş beş yıllık ömrüne Osmanlı'yı ve Cumhuriyet'i; savaşı ve barışı; Doğu'yu ve Batı'yı; hastalığı, parasızlığı sığıştıran Peyami Safa, tüm bu yansımaların ruhundaki etkileri ile daima müştebih, mütereddid ve inkisâr-ı hayali yaşayan adam olmuştur. Beşir Ayvazoğlu, bu noktada Peyami Safa ve nesli hakkında şöyle der:

“Yaşadıkları bu trajik ikilemi-bırakın tahlil-itiraf edebilen aydın bile yok denecek kadar azdır. (...) Tanpınar'ın tarifiyle, kendilerini değiştirecek şeylere karşı direnmedikleri gibi, onlara tamamıyla teslim de olamayan büyük bir değer buhranı içinde, hiçbiri asıl mânâsında şahsiyetinin bir parçası haline getirilmeden her şeyi kabul eden ve kabul ettiklerini zihninin bir köşesinde âdeta kilit altında tutan nesil...” (Ayvazoğlu, 2008, 88).

Yazar/anlatıcı bağlamında Peyami Safa'nın ve neslinin yaşadığı ikilem ve romanlarına düşen bu üç kelimenin gölgesi, onun eserlerini hem çok tanıdık bir sosyal çıkmaza hem de son derece karmaşık bir felsefi buhrana da sürükler. Peyami Safa kurgularının belki de en çarpıcı tarafı da bu noktanın zenginliğinden kaynaklanır. Yazar aynı kurgu içinde bir yandan Tanzimat edebiyatı romanlarının ana problemini, safderun alafrangaları ve ahlaksız züppeleri eleştirirken diğer yandan entelektüelin yalnızlığını, insanın halkına ve kendine yabancılaşmasını,

hatta varoluşsal bunaltıları da anlatabilir. Bu dilin en özgün yanı da, Peyami Safa'nın bütünü görme ve problemi analiz etme hünerinden kaynaklanır.

Peyami Safa'nın romanlarını şüphe, tereddüt ve hüsrana kelimeleri ışığında kısaca değerlendirecek, ortaya son derede çarpıcı bir tablo çıkar. Söz konusu bu tablo ise, yazarın kötücüllüğünü bir bütün olarak görmek adına önemlidir. *Sözde Kızlar* (1922) romanında şüphelenilen nesil, yaşama biçimleri nedeniyle ahlaksız züppe tiplerin hülâsası Behiç'te toplanır. Mevrure romanın mütereddidi, Hatice iken adını Belma yapan kız ise hüsrana uğrayan nesildir. *Mahşer'de* (1924) şüphelenen zümre ahlaksız züppe tipleri bir araya getiren Seniha Hanım ve çevresine aittir. Savaş gazisi Nihat ise hâk ettiği değeri görememenin gölgesinde yozlaşmış çevreye karşı tereddüttedir. Romanda tüm hüsrana ve onu intihara sürükleyecek nedenler yine Nihat'ta toplanır. *Bir Akşamdı* (1924) romanında şüphe de hüsrana da ahlaksal anlamda yozlaşmış Meliha'ya aittir. Romanın sonunda içindeki yaşama arzusunun ona yaşattığı bedelleri öder ve roman Meliha'nın hüsrana ile noktalanır. *Canan* (1924) romanın ise tüm kötülük, şüphe ve hüsrana güzelliği ile herkesi aldatan Canan'a aittir. Lami, romanın sonunda Canan'ı öldürür. Canan tercih ettiği hayat ile bedel öder. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nda* (1930) mütereddid olan hasta gençtir. Buna rağmen, roman boyunca yaşadığı hüsrana, kurgunun sonunda kaybolur. *Fatih-Harbiye'de* (1931) ise yaşama biçimi ve sembolik anlamda ortaya koyduğu değerleri ile şüpheleri üzerine çeken nesli Macit temsil ederken, roman boyunca tereddütte kalan Neriman'dır. Neriman'ın tercihleri noktasında ise hüsrana uğrayan, Doğu'yu temsil eden Şinasi ve Faiz Bey'dir. *Bir Tereddüdün Romanı'nda* (1933) yaşama bakış açısı ile adı verilmeyen "muharrir" eserin mütereddid ve hüsrana uğrayan neslin temsilidir. Yaşama biçimi ile hep boşluklar bırakılarak anlatılan Vildan ise romanda şüpheleri üzerine çeken kadındır. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949) romanında şüphe, tereddüt ve hüsrana Ferit üzerinde toplanırken, *Yalnızız'da* (1949) da benzer bir yapı vardır. Samim romanın hep müştehibi, hem mütereddidi hem de hüsrana uğrayan adamıdır. Yazarın son romanı *Biz İnsanlar* (1959) romanlarında ise Peyami Safa İstanbul sokaklarının insan yüzlerinin resmini çekerek, başlangıçtaki kurgu evrenine de atıfta bulunur. *Biz İnsanlar* romanında da söz konusu üç kelime hem Orhan'da kendini gösterir hem de kişilerin üzerine tek tek yayılır.

Peyami Safa'nın eserlerinin çerçevesi sosyal hayata çevrilen eleştiri ile çizilirken, büyük resmin gösterdikleri yazarın hayata bakış açısı ile özetlenmiş gibidir. Yukarıda bir kaç cümle ile ifade edilen romanların ana bileşenleri yazarın evreni yorumlama biçimi ile doğrudan ilgilidir. Peyami Safa, kendindeki kötücüllüğü,

şüpheyi, tereddüdü ve hüsrânı aynasından yansıtır. Bu yansımada entelektüel korkuların, hayata dair kavganın da ışığını görmek mümkündür. Peyami Safa, *Bir Tereddüdün Romanı*'nda adını vermediği muharririn sesinden "en büyük meselem" dediği yazarlığını şöyle özetler:

"İşte en büyük meselem. Kitaplarımla karilerim arasında, merak ettiğim en ufak teferruatı bana ebediyen meçhul kalacak olan gizli münasebeti anlamak hırsıyla çıldıran tecessüsüm (...)ben kitabımın her sayfasını, her satırını ve her kelimesini okurken binlerce karimin ayrı ayrı yanında bulunmak isterdim; yanında değil, hattâ içinde." (Safa, 2007, 39).

Kurguya kimi zaman aceleci bir adamın sözleri ile kimi zaman akıllı başında bir entelektüel kimlikle, kimi zaman da klişeleşmiş bir eleştirmen sözüyle dahil olan Peyami Safa, belki de daha evvel bozardı edilen bir soruyla karşımıza çıkar. Buna göre Peyami Safa, romanları, hikâyeleri, fikrî eserleri ile bize hangi bütünü göstermek istemektedir? Ya da Peyami Safa'yı yazar/anlatıcı bağlamında kötücül ve mutsuz kılan, onu en iyi bildiği konularda şüpheye sürükleyen, ruhunu ezeli bir tereddüt harbine gark eden ve neticede hüsrânı sonsuzlaştıran kaynak nedir? Safa, bu noktada neyi görmüştür ya da neyi öngörmüştür de böylesi bir resmi okuruna sunmuştur?

Peyami Safa'nın Büyük Avrupa algısından Türk inkılabına; felsefi buhranın eşiğinden millete ve insana; nasyonalizm, sosyalizm ve mistisizmden Doğu ve Batı'nın sentezlenmiş yüzüne, sanattan edebiyata, marksizm ve komünizmden, dine, inkılab ve irticaya; kadından, aşka; gençlerin durumuna, onların eğitimlerine, meşhurlara, yazara ve sanatçıya, kısaca 20. Yüzyıldan devrine bakan Peyami Safa, bu renk renk kuşattığı fikrî yönü ile insan zihninde hangi ışığı yakmak, neyi aydınlatmak, neyi göstermek ister?

Bu soruların elbette tek ve kesin bir yanıtı yoktur, buna rağmen yazarın bize işaret ettikleri son derece açıktır. Peyami Safa, genel algı ile muhafazakâr cephenin sesi gibi görünse de onun sesinde Tanzimat'tan sonra Türk milletinin kaderini tüm yönleri ile tartışan tonu da bulmak mümkündür. Ertan Örgen'in de ifade ettiği gibi, *"Aslında siyasi kimliğini belirgin kılan sert ideolojik yazıları bir yana, bir kültür ve fikir insanı olarak Peyami Safa, zaman zaman dalgalanan biz çizgi yansıtırsa bile genel anlamda 'cumhuriyetçi ve milliyetçi'dir"* (Örgen, 2015, 352). Peyami Safa, ortaya attığı konularla, kurguyu ele alış biçimi ile bütünü çok dikkatle analiz etmiş biridir ve tam da bu nokta yukarıdaki soruların çözümüne ilişkin bir yola sokar okuru. Edward Said'e göre, entelektüelin temsil ettikleri, hayatın bir parçası olmakla, hayatı yansıtmakla ilişkilidir. Buna göre;

“Modern kamusal hayat, bir işletme ya da sosyolojik bir çalışmanın hammaddesi olarak değil de ancak bir roman ya da dram olarak görüldüğü takdirde, entelektüellerin nasıl olup da sadece gizli ya da büyük bir toplumsal hareketi değil, aynı zamanda salt kendilerine özgü, biraz tuhaf, hatta yıpratıcı bir hayat tarzını ve toplumsal performansı da temsil edebildiklerini anlayabilmemiz mümkün olur” (Said, 2015, 30).

Peyami Safa'nın romanlarında Edward Said'in ifade ettiği modern kamusal hayatı, yazarın üzerindeki etkileri ile görmek mümkündür. Belki de bu sebeple onun eserleri içinden dışına doğru söküldüğünde, tipolojileri soyulduğunda, her biri hem kimliksiz ve hem romansız bırakıldığında geriye kalan son derece ilginçtir. Ferit, Nihat, Orhan, Samim, Şinasi... Tüm tipler sanki Peyami Safa'nın romanını yazıyor gibidir. Yazarın zihninde ve kalbinde kımıldayıp, romana sığrayan tipler kurgusuz da kalsa, kıyafetsiz de kalsa, hatta romandan roman sığrayacak da olsa hayatın içindeki sosyal bir gerçekliğin izini taşır. Eser ile yazar arasındaki görünmez aynayı, birbirinin gölgesi olan yazar ve kahramanı *Bir Tereddüdün Romanı*'nda şu satırlarla buluruz:

“Aynı yalnızlık, hastalık, nöbet, ölüm titremeleri. Ve düşündü ki en afâkî zannettiğimiz romanlar bile, muharririn ruhunu muhayyel kahramanlar vasıtasıyla aksettiren bir otobiyografiden başka bir şey değildir. Öyle ise, bu muharririn neden zahmet etmiş ve bütün kitaplarında parça parça bulunan bir hayatın hikâyesini tekrarlamış?”(Safa, 2007a, 79).

Peyami Safa bu noktada kendine aynı soruyu sorar: Kendisi de dâhil bir yazar neden yaşamının hikâyesini parça parça tekrarlamaktadır? Yukarıdaki sorulara bu noktada yeniden bakılacak olursa, şunu söylemek mümkündür. Peyami Safa, ağrıları, sızıları, kavgaları ve isyanı ile Türk milletinin Osmanlı'dan doğup batan yüzünü yansıtır. Taner Timur'a göre, *“İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra değişen bir uluslararası düzende, özgüllüğü ve evrenselliği ile Türkiye'nin kimliğini sorgulayan yazarlardan biri de Peyami Safa'dır”* (Timur, 2002, 352). Nurdan Gürbilek'in de ifade ettiği gibi, *“Türkiye'de cumhuriyetin kültürel bir yarık üstünde yükseldiğini ilk söyleyenlerden biri Peyami Safa'dır”* (Gürbilek, 2015, 85) Genel bir kabulle, Cumhuriyet'in kültürel yarıklarından sızan acılarını ruhunda taşıyan, hızla değişen değerler içinde kendindeki değişimlere; hastalığın ve paranın ezici realitesinde kalan bedenine; doğu ve batının kendinde zuhur etmiş harbine meydan okuyan Peyami Safa, Türk insanının macerasında kayıp haritayı bulmak isteyen, bu meçhul yolda rotayı çizmek istemiş adamdır. Ondaki bu türlü türlü renkler, her sesteki tipler, klişe kurgular, dip zıtlıktan yansıyanlar, ütopyalar, olması muhtemel kötü sonlar, yanarak ölümler, gotik edebiyata çalan finaller, materyalizmden mistisizme keskin dönüşler, vatan ve millet; din ve hikmet gibi dertler, cumbadan bakanlar, Harbiye'ye koşanlar, yolunu şaşırınlar, zavallı babalar, genelde akli yarım

kurgulanmış kadınlar, deliler, aydınlar, züppeler... Tüm bunlar onun kayıp haritayı tamamlayacak malzemeleridir. Kimi zaman Peyami Safa'nın kaleminde açıkça baş gösteren sıradanlık, yazarın duruma, koşula göre ele almak istediği krokiden kaynaklanır. Bir başka ifade ile yazar Bihruz'dan ve Felatun Bey'den, hatta Meftun'dan kopanları da; Madam Bovary'nin parçalarını da eserinde mecz eder.

Bugünün içinden Peyami Safa'nın eserlerinde bakıldığında, yazarın meçhul yol için tuttuğu günlüğü ve yarım kalan haritasını görmek mümkündür. Eserlerinde Türk edebiyatının bütününü işaretleyen Peyami Safa, safderundan, ahlaksıza oradan kötücül entelektüellere uzanır. Onun haritasının krokisi ise okurun bakışı ölçüsündeki mizana tabîdir. Yakınlaşıp uzaklaştıkça derinleşip sığılaşan eserleri, birbirinin içinden kolayca geçen bir tek kişinin, Peyami Safa'nın gölgesindedir.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu romanı Ferit'in, materyalizmden mistisizme uzanan yolculuğunun romanıdır. Maddeden manaya geçerken, benimsediği fikirlerin yerle bir oluşu ile kötücülleşen Ferit, bu dönüşümünde maddelerin sembolik mahiyetlerini de öne çıkarır. Onun zihninde başlayıp ruhundaki öze kavuşması ile sona erecek bunaltısı romanın çatışmasını da oluşturur.

Ferit'i hayata karşı kötücül yapansa, onun kendi içinde yaşadığı çelişkilerdir. Ferit, burada herhangi bir kişiye ya da vaziyet tepkili değildir. Onun kötücüllüğü ve bunaltısı, cemiyet içinde kendine yer bulamayışından ve zihnindeki çözümlü ruhunun ve bedeninin isyanından kaynaklanır. Buna göre Ferit, ne toplum içinde ne de kendi ile uzlaşmış bir tiptir. O, daima şüpheli fikirlerin müptelası, tedirgin, zamanla kavgalı ve huzursuzdur. Tüm bunlar kendine yer arayan entelektüelin çarpınışları biçiminde karşımıza çıkar. Ferit, içindeki kötüden haz alan, kötücüllüğünü zihnindeki karmaşa ile besleyen adamdır. Kötücüllüğü büyüdükçe maddede haps olduğunu fark eden Ferit'in kaçış noktası, manaya/Tanrı katına doğrudur.

Peyami Safa son romanı *Biz İnsanlar*'da da Orhan'ı madde ve mânâ arasındaki çizgide kurgular. Babasının dini taasubundan kaçan Orhan'ın materyalizme kayması, oradan da mânânın peşine düşmesi romanın ruhsal çatışmasını oluşturur. Orhan da tıpkı Ferit gibi materyalizmden sıyrılır. Orhan bunu şu sözleri ile özetler: "*Çok materyalist olmaya çalıştım. Şimdi biraz tereddüd geçiriyorum. Çünkü ben maddeden başka şeyde kıymet aramadıkça, aksine, bütün kıymetler hep gayrimaddi şeyler üstünde görünmeye başladı*" (Safa, 1999, 234). Yukarıda bahsedilen şüphe ve tereddüt Orhan ve Ferit'in ruhunu sarar. Başlangıçta nerede olduğunu bilemeyen Ferit, en büyük savaşı zihnine açar. Geniş fikir telakileri hayatın reel bir parçası olmadığında, kendini evrene sığınmış bir mülteci

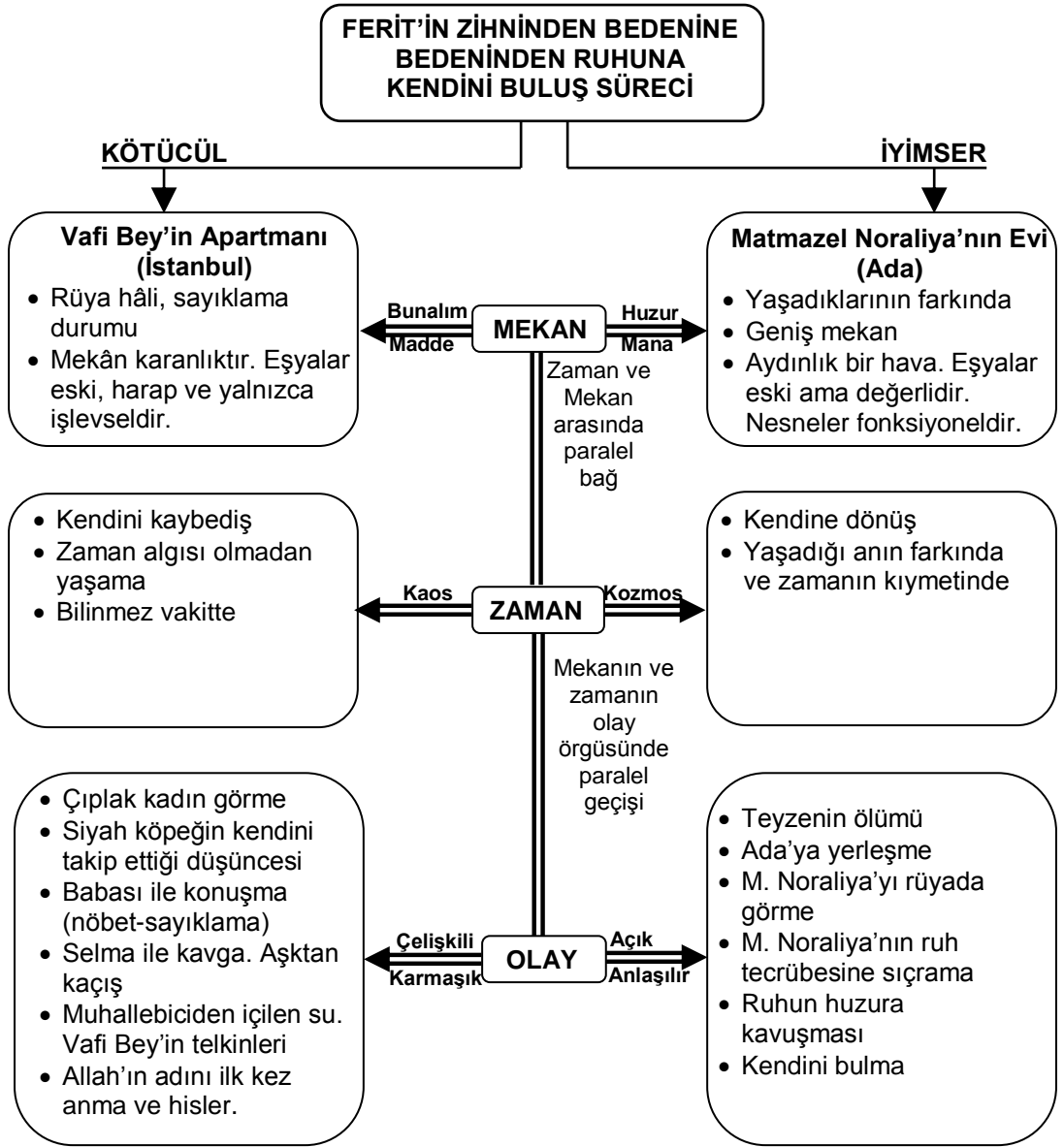
yalnızlığında hisseder. Varlığın ipine tutunmaya çalışır, ama zihni ona daima ruhsuz ve huzursuz fikirlerin telkinini ilham eder.

Ferit, kendini aidiyet duygusundan arınmış hissettikçe bu duygu buhranın esareti altına alıverir. O, bu anlamda, ne milletin, ne vatanın ne de bedeninin bir parçasıdır. Onun ruhundan kopuşu da burada başlayıverir. Bedeni mekâna, ruhu bedenine, zihni gövdesine sığmaz, sadece sıkışır.

Bu nedenle Ferit, arada/ortada, çırpınan, nefreti en çok kendine olan adamdır. Onu bu hâle getiren en temel neden ise babasıdır. Ferit'in babası, Allah'a inanmayan biridir ve ona daima bunun gerçekliğini ispat etmek istercesine bir hayat şeklinde inandırmak ister. Diğer bir neden ise, onun felsefe bölümünde okuduğu kitaplardır. Tüm bu etkiler, onun marazi ruhu ile birleştiğinde kabuğuna çekilmiş, ama kendine de sığamamış Feritleri doğurur. O, kendi buhranı içinde evreni rüya halinde görür ve sesi hep sayıklar. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanında Ferit'in öyküsü iki bölümden oluşur.

“Romanın birinci kısmında okuyucu Ferit'in artan anksiyete nöbetleri neticesinde verdiği orantısız tepkilerle neredeyse düşünsel enerjisinin biteceği zehabına kapılıp romanın başkahramanını nevrotik insanlar gibi kategorize etmeye yöneltir” (Uludağ, 2012, 282).

Ferit, birinci bölümde, kendini arayan, ikinci bölümde ise ruhuna kavuşan adamdır. Aşağıdaki şekil, Ferit'in yolculuğundaki sürecini göstermektedir.



Şekil 11. Ferit'in Zihninden Bedenine Bedeninden Ruhuna Kendini Buluş Süreci.

Yukarıdaki şekle göre, Ferit, Vafi Bey'in apartmanında bir gölge gibi yaşar. Burada kötücül, amaçsız ve hissizdir. Ruhuna vaat ettiği hiçbir umudu yoktur. Savrulan fikirleri bir bütün değil, dağınık ve bunaltıcıdır. Ferit, burada zamansız ve boşucu bir evrededir. Hareketlerini kontrol altında tutamaz. Ona tüm yaşananlar kausun ve karanlığın içinden görünür. *"Saatin kaç olduğunu bilmediği için zaman da mekân kadar karanlıktı ve onda güne ait zahmetlerin planını yapmak cesaretini azaltıyordu"* (Safa, 2006a, 23). Ferit Vafi Bey'in apartmanında zamanın ve mekânın karanlığı içinde, plansız, isteksiz yaşamaktadır. Tıp fakültesinden, felsefeye, oradan da tam bir nihilizm ve tembelleğe bürünen Ferit, kararsızlığı ve uyuşukluğu ile kendini şöyle sorgular:

“Ben Türk değilim, insan da değilim, hayvan değilim, insan değilim, hayvan değilim, tıbbiyeli değilim, felsefeci değilim, âşık değilim, zengin değilim, fertçi değilim, cemiyetçi değilim, milliyetçi değilim. Vafi Bey’in ecinlileri arasında oturan, iradesi çarpılmış, bir hafta sonra ne yapacağını bilmeyen, tembel, hiç bir şeye yaramaz ve ömrünün yarısı Avrupa’da hâriciye memurluklarında geçmiş, ayyaş, zanpara, Hedonist, ciddiyetin yalnız hayvanlara yakıştığına inandığı için dünyanın bütün dramlarına kahkahayı basan ve bunun için ‘Gülener’ soyadını alan bir baba ile yarı sanatkâr, yarı deli, erkek düşkün, veremli, veremden iki yetişkin kızını kaybetmiş, ayyaş, kokainman, Paris’te okuduğu için kültürlü, genç yaşında ölmüş bir annenin dejenere bir oğluyum” (Safa, 2006a, 60).

Kendini varlığın içinde bir yerde göremeyen Ferit, nihilizmin etkisinde, hiçliğin elindedir. Vafi Bey’in ecinnileri arasında iradesi çarpılmış olan Ferit’in kendini bu noktada hiçbir işe yaramaz görmesi, ömrüne ve köklerine yabancı hissetmesi manidardır. Kendini delirmenin eşiğinde olarak gören Ferit, yüzü ile içi arasındaki münasebetten uzak çizilmiş bir gölge gibidir. Peyami Safa, Ferit’in kim olduğunu şöyle anlatır.

“Babam Londra’da. Ya bombardımanda öldü, ya peşinde koştuğu parayı kazanıp İstanbul’a milyoner dönecek. (...)Anamı ve ablalarımı sorma. Onlar çoktan sizlere ömür. Benim bir teyzem var, ihtiyar, senden ihtiyar, cimri, senden cimri, müslüman, senden müslüman, fakat hain” (Safa, 2006a, 63).

Elinden hiçbir iş gelmeyeceğini düşünen Ferit’in kaderinin iradesine haciz koyduğu fikri romanın ilk yarısının da özeti sayılır. Ferit’i bu bölümde, onu ikinci bölüme hazırlayan olay muhallebicide karşılaştığı ihtiyar ile aralarında geçer. Ferit, bir buhran içinde muhallebiciye kendini atar ve burada yaşlı bir adam onunla konuşur. İhtiyar adam ona; *“(...)ne zamanki sıkıntıdaşın, bu hapları yutacağın yerde, derin bir nefes al, içinden tut nefesini, yüreğinden bir kere, ama yüreğinden (...) ‘Allahım’ deyiver, sonra nefesini birden koyuver. Anladın mı?”* (Safa, 2006a, 64) der. Ferit’e tüm bu çırpınışlardan kurtulacak ferah nefesi telkin eden ihtiyar, ondan *“Allah’ım”* demesini ister. Ferit kendini bırakıp, Allah’ım dediğinde, içinin bir dağ başı gibi ferahladığını fark eder.

Ferit, içine dolan bu ferahlığın etkisiyle yolda yürürken, evreni de aydınlanmış olarak hisseder. Kendi ruh hali ile değişen evrene karşı şöyle mırıldanır. *“(...)Ferit aradan geçen zamanı yanlış tahmin ettiği için duyduğu ferahlık artıyordu. (...)bu berrak, bu berrak dağ başı aydınlığı, bu ferahlık, bu yükseliş, bu kurtuluş...”* (Safa, 2006a, 65). Ferit, ruhunu kaplayan bu hafifliği bir yükseliş ve kurtuluş olarak gördüğü anlarda bile babasının hayali onu yalnız bırakmaz. *“(...)babasının Allah’a inananların hepsi, bilaistisna ahmaktırlar”* (Safa, 2006a, 65) sözü, onun zihnindeki zincirlere tutunması ile aydınlık hissini kaybedişi anlamını taşır. O içindeki bu hâlden

şüphe ettiği an, yüreğine yeniden bir çarpınma geliverir. Buhran yeniden yakasına yapışır ve sebebini anlamadığı sıkışma duygusuna yeniden kapılır.

Ferit, kendini içindeki ruhtan ayırdıkça, kadına karşı da kötücül olur. Selma'yı sevmesine rağmen, aşka ve onun tabiatından gelen hisleri de reddeder. Genç kızla karşılaştıkları bir zamanda onun yalnızca bir "beden" olduğunu ima ederek, Selma'yı kendinden uzaklaştırır. Ferit, sevdiği kadının bedeninden ruhunu sıyırdığında ise tüm kadınlara da öfkesini şu sözlerle anlatır: "*Ne olmuş sizlere bugün. Zemzemle duş mu yaptınız? Aranızda sözleşip bana Meryem-Ana rolü oynamaya mı karar verdiniz?*" (Safa, 2006a, 75). Kadınları hakikatlerinden uzakta tasavvur eden Ferit, Selma'dan ayrıldıktan sonra başka bir buhran evresine geçer. O andan sonra da nefesini tıkanmış gibi hisseder. Bu bunalım anında, muhallebicide gördüğü ihtiyar adamın telkinini hatırlar ve "Allah'ım" diyerek o anda hissettiği ferahlığa kavuşmak ister. Ancak bu defa içinde bir rahatlık oluşmaz. Ferit bunun nedenini de kendinde arar. Ruhsuzdur. O sözü söylerken, yalnız kelimenin varlığına sığınmıştır. Ruhunu ise başka bir çıkmazda can çekişmektedir. Buna rağmen düşünmekten adeta korkar. Ferit, zihnini istila eden fikirlerle şöyle mücadele eder: "*Bütünün sırrı bilinmeden hiçbir şeyin doğru ve tam bilinemeyeceği hakkında, belki ona babasından gelen agnostik ve şüpheli telâkki onu yerinden fırlatmıştı*" (Safa, 2006a, 85).

Ferit, ruhunu maskara eden iradesini bir rezalet ihtimalinden kurtarmak ister, ama bu gücü bir türlü kendisinde bulamaz. Sarhoş gibidir ve zamanın, mekânın girdabında gibi çarpınır. Peyami Safa, Ferit'in o andaki hislerini şu sözlerle özetler: "*Onu varlığa bağlayan her şeyin bu gevşeyişi ve çözülüşü, bu yokluğa doğru sarkış, bu köksüzlük ve sallantı ona korku verdi*" (Safa, 2006a, 91). Ferit, başını dayayacak bir yer bulamaz. Onun için "*Gururu vücudundan yorgundu.*" diyen Peyami Safa, devamlı olarak Ferit'i karanlığı ile yüzleştirir. Bu yüzleşme onu bir gölge gibi kovalar. Ferit'in bu anlardaki ruh hâli ise şöyledir: "*Tıkanıklık bütün şuurunun ve göğsünü sarıyordu. Nefes almadı. Bir an cadde sallandı, kayboldu, tekrar yerine geldi*" (Safa, 2006a, 126). Ferit, kaçma fikrindeki budalalığı anlamak ister, ama kaçışın idrakinde de değildir. Kendisi bölünmüş ve parçalanmış gibi görür. "*Ben kaçmadım ki, kaçmanın taklidini yaptım. Vücudum kaçtı ve içim orada kaldı. (...)yahut ben bölündüm ve parçamın biri ötekenden kaçtı*" (Safa, 2006a, 127). Ferit bu noktada yorgunluğunun farkındadır. Karanlık odasındaki objelerle münasebetini kesse de önünde duran uçurumların da bilincindedir. Yazar bunu şu sözlerle özetler: "*Belki ömründe ilk defa, kendi varlığının lüzumsuzluğuna benzer bir duygunun bayıltıcı bir can sıkıntısına çevrilmek üzere olduğunu farz etti*" (Safa, 2006a, 160).

Peyami Safa, kendini giderek lüzumsuz bulan Ferit'in tüm iradelerini çözdükçe, onda bu kontrolsüz hâl büyür. Vafi Bey'in apartmanında altı gün içinde yaşadıkları onda derin tesirler bırakmıştır. Burada sembolik olarak kullanılan altı sayısı, Ferit'in kaosunu da işaretler. Peyami Safa, Ferit'i altı günlük bir kendinden geçiş öyküsünün içine yuvarlar ve buradan onun kendi iradesi ile çıkmasını bekler. Ferit burada çıldırmanın da eşiğine geldiğini, kaosunu şu sözlerle anlatır: *“Şimdi bütün bu kitapları beyninizde sıkınız ve bana bir damla, bir dama aydınlık süzünüz. Çıldıracağım. Söleyiniz bana, nasıl bir dünyadayız biz?”* (Safa, 2006a, 195).

Ferit, beynindeki kitaplardan yalnızca bir damla aydınlık dilenecektir. Çıldırmanın eşiğinde, kendinden geçmiştir. Arkadaşı Yahya Aziz'e neden çıldıracağını şu sözlerle açıklar: *“Ben çıldırırsam, odama kırmızı bir sis dolduğu için, yatağımın altından babamın kahkahası geldiği için, traş kutum yere düştüğü için değil, nerede, neden ve ne olduğumu bilmediğim için çıldıracağım”* (Safa, 2006a, 197). Ferit, nerede, neden olduğunu bilincinden kopuk, kendisinden ve bildiklerinden uzaktadır. Bu cinnet dakikalarında ona bu zaman kadar müspet gelen felsefeyi aşmamak, aklını tümüyle kaybetmekle eşdeğer gelir. Ferit, bu noktadan sonra tüm gücü ile bir ipe sarılmak, tutunmak ister. Sıkışıp kaldığı dünyasında erimek istemez ve bir mana yolu bulup ona elini uzatmak için düşünceden düşünceye savrulur.

Neticede aklını, abes bir varlığın içindeki kör başağa benzetir ve aklını güdülerinin yerini almakla suçlar. Peyami Safa burada tutunamayan entelektüeller adına konuşur.

“Bu kitaplara ne lüzum var? Bir sebepsizlik ve hikmetsizlik nafileliği içinde insan düşüncesinden daha maskara bir mânâ avcısı olur mu? Avını kendi yaratıyor, sonra onu avlamaya çalışıyor. (...) kendi kendisi ile saklambaç oynayan bu delinin yanında tımarhanelik deliler daha normal değil midirler? Eğer insanın aradığı mana kendi icadı değilse, manaya mana veren kendisi değilse, bu, Allah'ın hikmetinden başka nedir?” (Safa, 2006a, 197).

Ferit'i önce yalnızlığa ve buhrana oradan kendinden kopuşa sürükleyerek ona manayı kendiliğinden sorgulatan Safa, Allah'ın hikmetini Ferit'e yaşatarak anlatır. Hatta Ferit, aklının, felsefesinin de yardımıyla Allah'ın varlığını böylece kabul eder. Onun varlığı ya da yokluğu hakkında verilecek kararı yine Ferit'in sorularındaki cevaplara saklar.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu romanı, Ferit'in bakış açısından kendine karşı yabancılaşmasını ve mânâ yolunu bulduğunda içindeki yabancıyla kucaklaşmasını anlatır. Ferit'in kötücül tabiatı kendi içinde yeşeremeyen huzur evrenine karşıdır. Onun öfkesi kalabalıklardan beslenmez. Felsefi düşüncelerini zihninde yarıştıran

yarı deli yarı akıllı bir entelektüel tipi çizen Ferit, kendine olan tepkisi kadar hayata isyankâr değildir.

Onu aklının ve yüreğinin mütemadiyen zıt yönlerde koşması delirtir. O, severken kaçan; kaçarken kovalayan, kovalarken ansızın durup sığınanlardandır. Ferit, zamanı ve mekânı zihninde bir yere koymayışında ben'indeki zincirlerine tutunamayışı yatar ve Ferit bu nedenle kötücül, bu nedenle iç benliğine savaştadır.

Yalnızız romanı ise bireysel yalnızlığın cemiyetin içindeki buhranından hareketle bireyin kimsesizlik psikolojisini anlatır. Peyami Safa, burada Samim'in ütopyası Simeranya ile olmasını arzuladığı dünya için tekliflerde bulunur. Olabilirliğin azaldığı noktada muhayyileye sığınan yalnız ruhları, Simeranya da anlamlandırır.

Samim, Simeranya kitabını Meral'e karşı tek müdafaası olarak görür. Bu noktada Meral, dönemin asri hayat düşkünü kadınlarını temsil eder. Safa, kötücül bakış açısını Samim'in Simeranya'sı ile bir çözüme kavuşturmayı amaçlar. Buna göre, bu kitabın yegâne amacı insana hizmet etmesi ve insanları düşündürmesidir. Safa'nın romanlarının temel yapısına sinen doğu-batı sorunsalı ve bu süreçte kadının çözülüşü burada tekliflerle karşımıza çıkar. Simeranya'ya bu açıdan, kadına ithaf edilecek yaşam biçiminin de adıdır. Cemiyet içindeki buhranı ve kopuşları, yozlaşmaları insan algılarını bir nizama sokmak isteyen Samim, bu noktada Safa'nın hem düşünen hem de "yapan adamı" dır.

Samim, olumsuz dünya ve cemiyet algısından ütopyaya kaçtıkça, gölgesi ile konuşan bir adam oluverir. Huzursuzluğu, kederi bir çizgide buluşturamadığı ruhunun sesinden yükselir. Samim, roman boyunca, sıkıntılı ve gergindir. Onu ruhsal bakımdan çözensen Simeranya'dır. Onun ütopyasında yalnız kendi cemiyetine teklifi yoktur. Eğitimden, sağlığa, iş hayatından, sosyal yaşama ve kültürel yapıdan, hastalıklara kadar her şeyin idealinin altını çizen Samim, yine de gördüğü ahlak bozukluğundan aşkın ona sunduğu çaresizlikten kendini kurtaramaz. Muhayyilesi olması gerekeni ona sunarken, diğer yandan şahit olduğu dünya düzeni içinde küçük ve çaresiz kaldığının fakındadır.

Samim'in temel nefreti, milli duyguların zayıflığından beslenenlere karşıdır. *"Milli duygularının zayıflığı bende nefrete çevrilmek için fırsat kollayan bazı endişeler uyandırıyor"* (Safa, 2000c, 53) diyen Samim, bu çevreye karşı tümüyle kötücüdür. Selmin ve Meral'in ortak arkadaşı olan Feriha, içindeki asrîleşme hayatının kurbanı bir gençtir. Annesini ve çevresini hiçe sayarak düşkün bir kadın olur ve Paris'e kaçır. Burada maddi olarak parlak bir dünyanın içinde olsa da, içeriden bakıldığında

sefil bir hayat yaşamaktadır. Kendisinden büyük ve çirkin bir adamın metresi olarak, yozlaşmayı kabul edenlerden olan Feriha, Meral'in içindeki ikinci benliği uyaran yegâne unsurdur.

Samim, kendisinden küçük olan Meral'e bu durumda kurtarıcı, kendine getirici bir misyondadır. Meral ise ikinci sesini bir türlü hayatından çıkaramaz ve bu ses ona Paris'i hatırlatır. Tek emeli Paris olan Meral, roman boyunca ikilemde, dip zıtlıkların pençesinde kalır. Samim Meral'in ikinci benliği ile çatışma yaşar. Bu çatışmanın alt yazısında ise, Peyami Safa'nın yozlaşan kadınlara tepkisi yatmaktadır. Safa'nın Samim üzerinden çatıştığı ahlaksız, düşkün hayat biçimi Feriha'nın Meral'i özendirici tavrında saklıdır. Meral, Feriha'ya yaklaştıkça kriz büyür, uzaklaştıkça azalır. Bu açıdan *Yalnızız* romanında kötücül olan Samim'in teklifleri değil, onun ruhundaki gel-gitlerdir. Bu geliş gidişlerde Meral'in varlığı ve tercihleri yatsa da Samim kendini kuruntulardan, şüphe ve buhrandan kurtaramaz.

Meral'in gizlice Feriha ile buluştuğu günün ardından, Samim yozlaşan düzene ve bunun bir parçası olan Meral'e isyan eder. *“Niçin, Meral anlamıyorum, bu şıllığın sefil yaşama telakkisinde biraz kendini bulmuyorsan, onun bu hareketine imrenmiyorsan (...) hangi cinsten bir temayül seni bütün cemiyetin lanetine uğrayan bir rezile koşturmuştur?”* (Safa, 2000c, 202). Samim, Meral'in içindeki bayağı arzularından tiksirmekte, onu iradesiz ve şahsiyetsiz olmakla suçlamaktadır. Ona göre Meral'in Feriha'ya gidişi sosyal nizamın ahengi ile de çelişmektedir. Bunlardan çekinmeyen gençlerin, aldanmış fikri telakkilerinin ıstırabını taşıyan Samim, Meral'in benliğinin üstüne fırlayan ideal elçiliğini de “gurur” olarak görür. Samim, Meral'e ne söylerse söylesin, aciz kalacağına da farkındadır. Feriha'nın tiksindirici çirkinliğine rağmen, Meral'in ona koşması asri hayata temayülü olan kadınların hülasası biçiminde anlatılır. Samim'in bu duygularında Peyami Safa'nın romanlarında her zaman altı çizilen Batılılaşma algısı vardır. Yazar, romanlarında özellikle kadınların bu temayülünü eleştirir.

Samim'i Meral'den vazgeçmek duygusu perişan ederken, daima iç sesiyle konuşur. Onu terk etmeye kararlıdır. Zira tüm gücüne ve gayretine rağmen Meral'i yozlaşmış kültür seviyesinden men edememektedir. Bu hal üzere, uykusuz ve yorgun düşene kadar düşünür. Samim şuuraltını sıfırlayan ve içini boşaltan bu durum karşısında ümitlerine de sarılmak ister, ancak gördükleri ve hissettikleri onu reel hayata çeker. Samim, ütopyasının ümit dolu evreninden gerçek evrene çekildikçe kötücülleşir. Buraya kadar “telkin ve teklif” yüklü şuuraltı heyecan içindedir. Meral, düşkün hayat temayülleri ile Feriha'ya yaklaştıkça seyrettiği

manzaradan doğan köksüzlük onu biçare bir adam kılıverir. Samim'i tüm bu ütopyik evrenine rağmen, içindeki karanlığa ve çaresizliğe götüren his değişen dünyada kültürel tabanımızın erişimine şahit olmaktır.

Peyami Safa, tıpkı diğer romanlarında olduğu gibi tercihini yanlış kullanan Meral'i de cezalandıracaktır. Safa'nın yanlış gittiği yolda düşen ve yozlaşan kadınları birer ibret manzarası biçimine sokması onun romanlarının temel motifidir. Meral, roman boyunca kararsız, mutsuz ve tedirgindir. İçindeki değişme arzusunu Feriha ile anlamlandırır. Paris onun rüyasıdır ve o rüyayı gören Feriha, Meral için asri hayatın kendisi demektir.

Meral, cemiyetin bu yolla değişim arayan kadınlarının zıtlık senfonisi biçiminde sunulur. İçinde iki benlik daima çatışır. Bir yanı köklerinde ve Samim'in yanındadır. Diğer yanı ise Feriha ile Paris'e gitmek, kendisinden kırk yaş büyük Şakir'in metresi olma pahasına, orada yaşamak ister. Bu ikilemi "dip zıtlık" olarak anlatan Peyami Safa, tercihleri arasında kalan kadınların dramını bu dip zıtlık prensibi üzerinden anlatır. İki benliğin de aynı anda konuşması, arada harap olmuş ruhun kendinden öğrenmesine neden olur.

"Gözlerini yumdu. Kendinden öğreniyordu. Kendimden öğreniyorum. Niçin böyleyim?(...) Kendimden öğreniyorum. Vücudumun her tarafı yapış yapış gibi. Hele o... Ayy... Fena oluyorum. Birisi beni öldürse dünya düzeldir gibi" (Safa, 2000c, 231-246).

Peyami Safa, Samim'in kardeşi Besim üzerinden Meral'i, "*Tezatlarının maskarası o kız*" (Safa, 2000c, 236) cümlesi ile özetler. Bu ifadelerde yazarın dip zıtlığın içindeki kadınları tanımını da bulabiliriz. İçindeki tezatlarla yaşayanları maskara eden Safa, kadınları şu sözlerle anlatmaya devam eder: "*Bütün dünya tarihinde orjinal bir fikir söylemiş tek kadın tanıyor musun?*" (Safa, 2000c, 236). Peyami Safa genel itibarıyla kadınları ideal tarafları ile kurgulamamıştır. Doğu-Batı arasındaki dengede, hep tercihleri ve yozlaşmış yanları ile karşımıza çıkardığı kadınlar, erkekler tarafından daima kontrol edilecek kişiler olarak yorumlar. *Cumbadan Rumbaya* romanındaki yarı deli Cemile ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanındaki Matmazel Noraliya dışında tüm kadınları hep bir şeyleri tercih etmişler/etmek istemişler ve neticede ya cezalandırılmışlar ya da hatalarından döndükleri için evlerinde kabul görmüşlerdir. Bu açıdan bakıldığında, Peyami Safa romancı tarafından duruma bir erkek rolü ile müdahil olandır.

Peyami Safa, yozlaşmış ya da yozlaşan düşkün kadının acısı içindedir. Onu kötücül yapan emin oldukları değildir. *Yalnızız* romanında da olduğu gibi kötücül

algının temelinde kadının dip zıtlığı ve tercihleri yatmaktadır. Peyami Safa romanlarını bu noktaya göre hülâsa edersek iki temel bakış açısının kötücül yapıyı beslediğini görürüz.

1. Geleneklere karşı koyup, istedikleri hayatı açık ve cesur yaşayanlar.
2. İnandığı kıymetler uğruna fedakârlık yapmayan mürailer.

Peyami Safa'ya göre *“Tecrübeden sonraki idrak evvelinden çok daha pahalıdır”* (Safa, 2000c, 116) der. Buna göre, Meral aslında kendinin farkındadır. Tecrübesi ve sonrasındaki pişmanlığı ona pahalıya patlayacak, romanın sonunda kendini yakacaktır. Samim'i bildiği bir kadere hazırlayan Safa, ona kendi evrenini keşfetme gücü ve melekesini de bahşetmiştir. Ona göre, Meral'e sevgisi onu maskara etmektedir. *“İçimde zaman duygusunu maskara eden bir zıtlık duyuyorum”* (Safa, 2000c, 271) diyen Samim, zamanın döngüsünü romanın belli yerlerinde şu mısralar ile anlatır. *“Arşı geç, ferşi atla, sidreyi aş, Gör ne var maverada ibreyiz”* (Safa, 2000c, 364). Peyami Safa, romanın sonunda tüm insanlara teklifi şöyledir:

“Ey insan! Bu kitabı sana ithaf ediyorum. Başının üstünden büyük bir rüzgar geçiyor. Yalancı bir fecirle başlayan asır kararıyor (...) Ey bahtsız! Tarihinin hiç bir devrinde kendine bu kadar yabancı, bu kadar hayran ve düşman olmadın. (...) Bırak şu maddeyi, boş şu ölçü dehanı, doy şu fizik ve matematik tecessüsüne, kov şu kemiyet fikrini, dal kendi içine, koş kendi kendinin peşinden, bul onu, bul kendini, bul ruhunu, bul, sev,bil, an, gör, kendi içinde gör Allah'ını. Kendine dön, kendine bak, kendine gel” (Safa,2000c,363-364).

Yukarıdaki satırlar Peyami Safa'nın Doğu ve Batı arasındaki hikâyesinde okura sunduğu önemli bir yol haritasıdır. Yazarın “ey insan!” nidâsında onun tüm eserlerine sirâyet etmiş hareketin de kaynağı vardır. Peyami Safa, müştebih, mütereddit, kötücül ve huzursuz ruh hâlini “ey insan! ey bahtsız!” nakaratı eşliğinde tekrarlar. Ömrünü iki âlem arasında bir senteze ulaşma noktasında harcayan ve özünde, “ey insan” sesi ile en çok kendine bağırان Peyami Safa, Türk edebiyatında bütünü görüp sancı çeken ilk aydınlardandır. Başının üstünden büyük bir gürültü ile geçen rüzgâr, yalancı aydınlıkla başlayan her şeyi karartırken, onun elindeki bayrağın üzerinde “Arşı geç, ferşi atla, sidreyi aş” yazar. Bu emir cümlelerinde bile çaresizliği her daim hissedilen, en ateşli kavgaların içinde bile bitmeyen sızıyı yaşayan Peyami Safa, hüsrân makamını yaşamı boyunca terk edemez. Safderun alafrangayı, ahlaksız züppeleri ve kötücül entelektüelleri; şüphenin, tereddüdün ve hüsrânın ilmiği ile bağlayan Peyami Safa, Türk edebiyatında bütüne yayılan Batılılaşma probleminin felsefesini yapar. Bu sebeple onun eserleri yalnız yazıldıkları döneme has sancıları değil, bir bütün olarak devrin anatomisini ve sonrasında

yaşanması muhtemel olayları çerçeveler. Peyami Safa'nın romanları ile fikri yazıları, gazete ve dergi yazıları, kavgaları eş zamanlı okunduğunda ortaya çıkan sayısız veri neticede hep aynı noktada kalır. Ona göre bizler, kendisi de, "ey insan!"dır. Tüm insanlığa seslenen bu kutsal dili ve çağırışı kendi içinde de yaşatan Peyami Safa, ruhundaki sentezin, tekâmülün ışığını okura sunar.

4.3.10. Bitenlerin Korkusu İle Çelik Gagasında Fecri Taşıyan Mavi Kartal: Huzur'dakiler

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur* romanında insanın mekânla bağını ve bu bağların ruhlara attığı düğümleri ortaya koyar. Roman, İhsan, Mümtaz, Suat, Nuran ve İstanbul arasındaki bir gölge oyunu gibidir. İstanbul, kültürün yaşatıcı yüzü, beyaz perdenin fonudur. Mekâna yüzyıllardır sirâyet etmiş mimari, edebiyat ve musiki ise romanın hem dekoru hem de sesidir.

Üzerinde sayısız çalışmalar yapılan, neredeyse tüm cepheleri ile ele alınan *Huzur* romanı, genel itibarıyla bir huzursuzluğun yansıma biçimi olarak kabul görür. Romana anlatıcı/yazar anlamında da bakıldığında, *Huzur*'a Tanpınar'ın ruhundan sinen huzursuzluğun izleri açık biçimde görülür. Yazarın dünya ikliminde ömrü boyunca verdiği savaş, aradığı huzur, *Huzur* romanının içinden fıskırır. Tanpınar'ın ölümünden sonra Mehmet Kaplan tarafından neşredilen *Antalyalı Bir Genç Kıza Mektup*'ta yazarın hayatına dair önemli hatıralardan ve sanat anlayışından izler vardır. Tanpınar söz konusu mektubunda, şiir anlayışı ile roman anlayışının birbirinden ayrılmadığını ifade ederek, şiir ve romanın kendindeki farkını şu sözlerle açıklar: "*Şu farkla ki, şiirde dolayısıyla kendimin, hikâye ve romanlarımda kendimle beraber mümkün olduğum kadar hayatın ve insanların –benden başkalarının- peşindeyim. Yahut başkalarına ait zamanın peşinde*" (Enginün, Kerman, 2008, 24). Şiirlerinin romanını yazan Tanpınar, romanlarında kendisinin ve hayatın peşindedir. "*(...)Abdullah Efendi'nin Rüyalari'nda, Huzur'da sanatımın iki kolumun birleştiği yerler vardır*" (Enginün, Kerman, 20008, 24) diyen yazar, *Huzur*'un sanatındaki yerini de belirtmiş olur.

Kötücül entelektüel tipolojinin Türk romanında karşımıza çıkışı Halit Ziya'nın kalemiyle olur. Ahmet Cemil, bireysel anlamda kendi renklerine gömülmüş, tabiatı ve çağı koyu bir sis perdesi içinde algılayan ilk kötücül entelektüellerdendir.

Çalışmamız boyunca da pek çok eser bu anlamda değerlendirilmiştir. Söz konusu eserlerin konuları, entelektüel kötücüllükleri farklı kaynaklardan beslense de tüm romanların ortak tek bir özelliği vardır. Hepsi de yabancılaşmayı, yalnızlığı, içkin hastalıkları, ikinci sesleri, buhranları, sıkıntıları kısaca tutunamama şekilleri ile insana odaklanır. Bir başka ifade ile entelektüelin kötücüllüğü yansıtma biçimi kendi dinamiğinden gelmekte, söz konusu bunaltı da öze tabî olmaktadır. Bu genellemenin dışında kalan tek roman ise *Huzur*'dur.

Tanpınar'ın *Huzur*'u huzursuzluğun yansıma biçimi olarak gördüğü genel kabulü yukarıda da ifade etmiştik ve bunun da kaynaklarının yazarın hayata bakışı ekseninde şekillendiğini de ortaya koymuştuk. Buna rağmen, *Huzur* salt insan buhranı değildir. Kurgunun içindeki büyük mıknatıs, İstanbul, çerçevenin dışında değil, Mümtaz, İhsan, Nuran ve Suat arasındaki, hatta cemiyetteki dönüşüm sancılarındaki gerilimin de merkezindedir. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*'da mekâna ses bahşeder. Bir başka ifade ile yazar mekânın dilini, İstanbul'un sesini kullanır ve *Huzur*'da her şey *İstanbul*'un dibe vuran yüzünde ya da şahlanmış tekâmülünde varlık gösterir.

Huzur'da kötücüllük kaynağını İstanbul'dan alır. Buradaki önemli çizgi, kötünün İstanbul olması değildir. Bunun aksine İstanbul'un çatlayan toprağına, dönüşümün sancularına karşı mekânın referansında bir kötücül algı vardır. Romanın tüm değerler buhranı, İstanbul'un değerler buhranından beslenir. İstanbul, Tanzimat'tan sonra batı medeniyetinin maddeye sirâyet eden yüzüdür. Bir adım ötede Fatih ve Beyoğlu; diğer adımda Harbiye, Şehzâdebaşı... Maddeden mânâya bulaşmış bu algıya ister ikilik/sıkışmışlık/buhran/arada kalmışlık vs. diyelim ister Doğu-Batı arasındakiler diyelim tüm bunların insanda seyredilebilir yüzü İstanbul'da kendini gösterir. Tanpınar, *Mahur Beste*'de, *Sahnenin Dışındakiler*'de ve *Huzur*'da İstanbul'u elinde tutmak ister. İstanbul, bir kristal tanesi gibi parlayan yüzünde maziyi; kum tanesi yüzünde ise zamanı simgeler. Tanpınar'a göre, İstanbul hafızadır. Mazi ve zaman ise içine Bergson'dan sızan sezgilerden hareketle bir tekâmüle dönüşür. Bergson,

“Bilimin kullandığı ve saatle ölçülen uzaylaştırılmış zaman kavramına karşı, süre (yaşanan zaman) kavramının önemini vurgulamıştır. Bergson, ruhsal olguların nitelik açısından öteki olgulardan farklı olduğunu ve psikologların bu olguları nicelleştirip saymaya çalışarak, insanın içsel benliğiyle ilgili bilincini analiz etmiştir” (Bergson, 2013, 5).

Zamana parçalanmaz bir akışta gören Tanpınar'ın süre ve bellek kavramlarından gelen bu bakış açısı *Huzur* romanında da kendini gösterir. Tanpınar

burada mekânın felsefesini Bergsoncu bir bakışla yapar. İstanbul, *Huzur*'un süresi, belleğidir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında da, zamanı mekanlaştıran Tanpınar, Huzur'da İstanbul'un belleğinden cemiyete, oradan da insana ulaşır. Bergson *Metafiziğe Giriş* adlı kitabında, sezginin bu noktadaki sınırını şu cümleler ile ortaya çıkarır: “(...)analiz hareketsiz olan üzerinde işlem yaparken; sezgi, hareketlilikte veya aynı manada sürede konumlanır. Analiz ile sezgi arasındaki çok net sınır çizgisi işte burasıdır” (Bergson, 2011, 65). Tanpınar, Huzur'da İstanbul'u hareket eden, bitmeyen bir çizgide yorumlar. Bu noktada “süre ve dönüşüm” mekânın/İstanbul'un büyük mıknaatıs gücündeki tezahüründe varlık kazanır.

İstanbul'un kalbindeki ses olan İhsan'ın iki medeniyet arasındaki sancılarında, insanları köklerine dönmek için harekete geçirici tekliflerinde Tanpınar'ın sesini duyulur ve İhsan'ın “hasta adam” hâlinde, kalbindeki zayıflıkta; kısaca gür sesindeki çatlaklarda da Tanpınar'ın hayatındaki izlere rastlanır. Roman boyunca Türk insanının kalbine bir doktor titizliğinde eğilen İhsan, gerçekte sararmış yüzünde Tanpınar'ın suretini yansıtır. Mümtaz ise, yazarın İstanbul'un içinde oradan oraya savrulmuş, yersiz yurtsuz yüzüdür. Sever, sevilir, vazgeçer, kızar, darılır... Mümtaz, yazarın kalbindeki gençliğin, dizginlenmiş yanı gibidir. Bu sebeple de beyinde Suat'ı var ederek onunla “kendiliğinde/ben'inde” yüzleşir. Akılın himayesinde, kalbin uzağındaki sahipsiz Suat ise İstanbul'un içinde İstanbul'dan mahrum kalan adamdır. Yazar, Mümtaz'a İhsan'ı kalp; Suat'ı akıl olarak hediye eder.

Nuran ise klasik şiirin Cumhuriyet döneminde karşımıza çıkan mazmunu gibidir. Amacı sevmek değil; varlığı ile aşığı bedbaht etmektir. Nuran'ın hülyasına, divan şiirinin güzellerinden parça katan Tanpınar, onu ne Suat'a ne de Mümtaz'a sunar. Nuran, İstanbul'un içinde elinde aşığa şarap sunan son hainidir. Nuran'ın belirsizliğinde, şüpheli tedirgin hâllerinde ete kemiğe bürünmenin acemiliği vardır ve kurgunun belki de en titrek tarafı Nuran cephesinden yansıyanlardır. Yazar, onu bir gölgeye teşbih ettiği için ona gerçek anlamda bir kader de yazmamıştır. Nuran, Mümtaz ve Suat'ın yaşamındaki görevini tamamladıktan sonra bilinmez şekilde, tıpkı gelişi gibi, gözden kaybolur.

Huzur romanına bir mesnevi parçasının, modern dildeki romanı gibi bakıldığında, ortaya Tanpınar'ın ömründeki parçalanmışlık da çıkar. Mümtaz, İhsan, Suat ve Nuran, Osmanlı edebi geleneğinin modern dildeki yansıması gibidir. Yazar, kendini İstanbul'un yaşatıcı yüzünde dörde böler. Bu açıdan bakıldığında da Tanpınar, her bir parçaya kendinden anlamlar yükleyerek kendini *Huzur*'da

seyrediyor gibidir. Çalışmamızda *Huzur* romanının oldukça önemli bir yeri vardır. *Huzur*, sadece entelektüel korkuları, isyanı ve kötücüllüğü yansıtması adına öne çıkmaz. Tanpınar, *Huzur* romanında tutunamayan entelektüel yazgının kaderini tersten okur.

Romanın İhsan yüzünde teklif, Mümtaz yüzünde kendine dönüş, Suat yüzünde ise aklın derin çelişkileri vardır. Buna rağmen, roman bir bütünün içinden konuşur. Bunun en açık göstergesi de romanın son bölümüdür. İhsan hasta yatağında kalbi için ilaç beklerken, neredeyse ölmek üzeredir. Mümtaz hasta kalbe şifa arayan kişi olarak evden ayrıldığında kendini aramaya çıkmış bir mecnuna dönüşür. Suat ise, romanın modern çizgiye evrilmiş yanıdır. Mümtaz'ın beynine girer, onunla mücadele eder ve ona attığı tokat ile bir anda her şey sona erer. Mümtaz, Suat'ın karanlığını değil; İhsan'ın aydınlığını seçer. Mümtaz, İhsan'ın kapısına geldiğinde ise İhsan mucizevi bir biçimde iyi olmuştur. O kendini kaybetmiş görüntüsünde, kendine dönmüştür. Bir başka ifade ile her şey Mümtaz'da başlayıp, onunla sona erer. İhsan'ın kalbindeki hastalık da; Suat'ın kendini yok edişi de Mümtazların dramıdır ve yazar ona “yapabilme” şuuru verdiğinde ise romanın huzur ilkimi başlar. Bu açıdan *Huzur*, gözü yaşlı aşğın, hüznünlü bir mesnevinin, huzura kavuşma öyküsü gibidir. *Huzur* romanının belki de en önemli yanı, Klasik edebiyat geleneğinin, okurun huzurunda romana dilindeki kavuşmasıdır.

İstanbul ise Mümtaz, İhsan ve Suat arasında, kötücül algının nedenidir. *Huzur*'dan evvel İstanbul'un kötücüllüğe nasıl ve ne şekilde kaynaklık ettiğini çalışmamızda ortaya koyduk. *Mai ve Siyah*'tan itibaren batının değerler buhranında İstanbul'u suçlayan bir yapı takip edilir. *İstanbul'un Bir Yüzü*'nde, *Fatih ve Harbiye*'de, *Üç İstanbul*'da, *Sodom ve Gomora*'de, İstanbul adıyla, semtleri ile teşbih edildiği şehirlerle kötülüğün fıskırdığı bir menba gibi kurgulanır. Söz konusu eserler dışında çalışmamızda ele aldığımız bir kaç eser dışında neredeyse tüm kurgularda mekân İstanbul'dur. Ahlaksız gençlere kızan yazarın Beyoğlu'na nefreti, sıkıyönetimden, baskın rejimlerden, cuntadan kaçanların mekâna öfkesi İstanbul'u dejenere olmuş yüzü ile ön plana çıkarır. Hâlbuki *Huzur*'da İstanbul'a ait olan değerler yeniden İstanbul'a iade edilir. Tanpınar, İstanbul'un sokaklarında, mimarinin, musikinin, edebiyatın ve tarihin belleğini okur. İstanbul “zamanın mekânı”, “sanatın dil hâli” ve “mânânın eşiği”dir. Bu tekâmül algısı ile de İstanbul'a itibarını yeniden veren Tanpınar, kötücüllüğünü İstanbul'un bu yansımalarına, mekanın yaşatıcı yüzüne sahip olamayanlardan besler.

İhsan, Türk insanını kendine getirmeye çalıştığı için; Mümtaz sanatın İstanbul hâlinde boğulduğu için ve aşağıdaki şekilde ifade edildiği gibi hep kavuşma sancısı çektiği için kötücüdür. Suat ise bu anlamda bir istisnadır. Onda gerçek anlamda koyu ve keskin bir nefret fıskırır. Suat, zihnindeki uçurumları, inanç buhranları, ikinci ses oluşları, Antonia, Olric ve Yenins tavrı ile bir habercinin ayak sesidir. Suat, romanın kuru dalı, tutunamayanı, kaybolanı, intihar edenidir. Bu yanı ile İhsan'ın ve Mümtaz'ın İstanbul algısının tam zıt yönünde kurgulanmış bir tiptir.

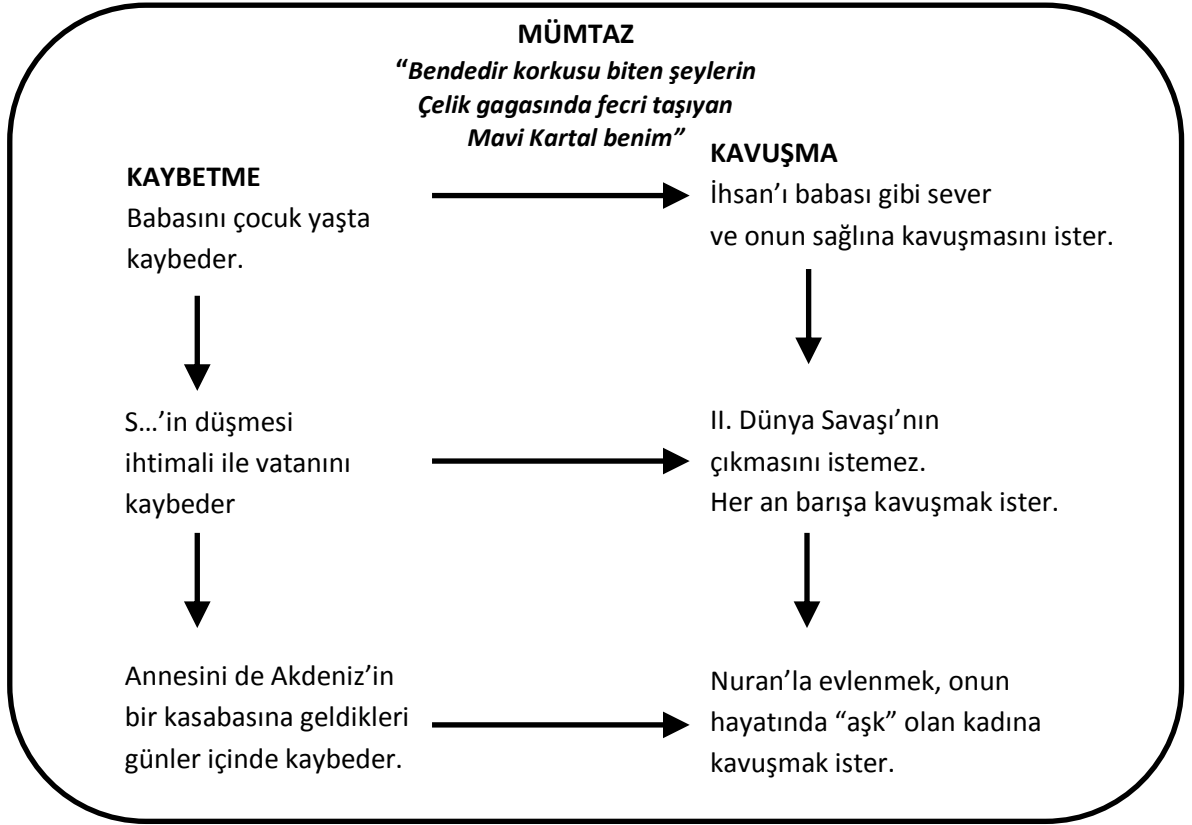
Mümtaz, roman boyunca bir varlaşma hamlesi ile içine kıvrılan entelektüel tiptir. Mümtaz'ın romanda yaşadığı üç temel sıkıntı vardır. Bunlardan ilki, İhsan'ın sağlığına kavuşması; ikincisi, cemiyetin huzura kavuşması; üçüncüsü ise Nuran'a kavuşmaktır. Çocukluğundaki en canlı hatıralarda önce babasını, sonra vatanını, ardından da annesini kaybeden Mümtaz, tüm bu kaybedişler içinde, bir şeylere kavuşmanın, tutunabilmenin huzurunu arar.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*'da bilinç akışını Mümtaz'ın üzerinden anlatır. Aşağıdaki şekle göre Mümtaz roman boyunca kayıplarını telefı edecek huzurun peşindedir. Buna göre babanın küçük yaşta kaybedilişi, onu İhsan'ı da kaybetme korkusuna sürükler. S...'den zorunlu sürgünü, çocukken kaybettiği vatani ve nihayetinde çok sevdiği İstanbul'un sarsıntıları, Mümtaz'daki gerilimin adı oluverir.

İstanbul, Mümtaz'ın zihninde ve yüreğinde Türk tarihinin kültür mabedidir. Savaş demek, kayıp demektir Mümtaz için. Her taşını aşkla sevdiği İstanbul'a verilecek zarar, kültürel hafızaya da etki edecektir. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*'de İstanbul'un kültür mirası yüzünü anlatırken, İstanbul'da yaşamayı da bir ayrıcalık olarak görür. *Beş Şehir*'de İstanbul'u anlattığı şu satılar, *Huzur* romanının içinde de kendini gösterir.

"(...)İstanbul bu devamlı şekilde muhayyilemize işletme sihriyle bize tesir eder. Doğduğu, yaşadığı şehri iyi kötü bilmek gibi tabii bir iş, İstanbul'da bir nevi zevk inceliği, bir nevi sanatkârca yaşayış tarzı, hatta kendi nev'inde sağlam bir kültür olur" (Tanpınar, 2008, 121).

Her karışında kendini ve aidî olduğu medeniyeti bulduğu İstanbul'un, daha genelde tüm vatanın, savaşa girmesini istemeyen Mümtaz, roman boyunca barışa/huzura kavuşmak ister. Aşağıdaki şekil Mümtaz'ın kaybetme-kavuşma dengesindeki ruh hâlini ortaya koyar.



Şekil 12. Çelik Gagasında Fecri Taşıyan Mavi Kartal: Mümtaz.

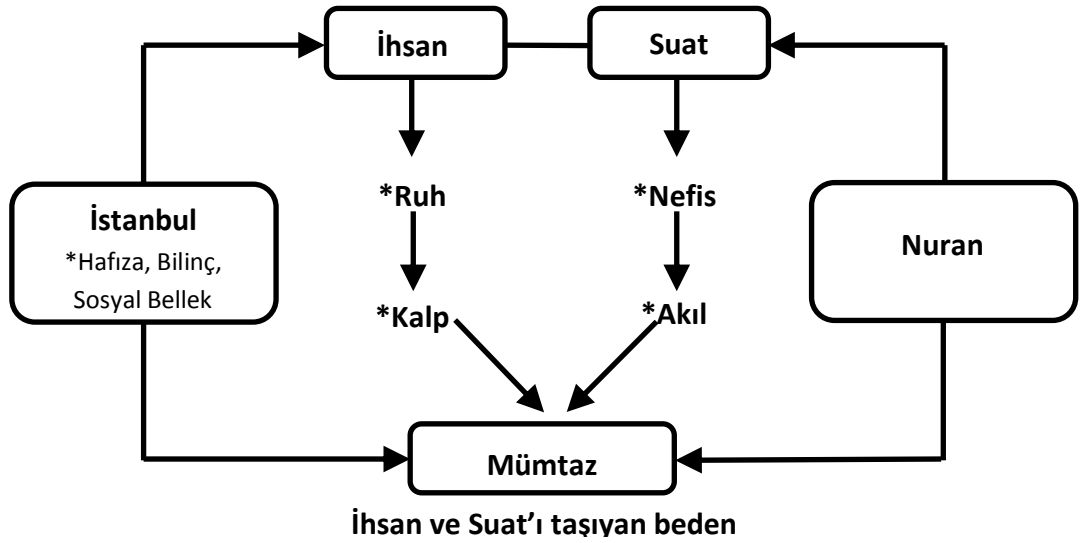
Zorunlu sürgünün hemen ardından ölen anne, Mümtaz için kaybın son noktasıdır. Hayatından zamansız giden bir kadının ardından tümüyle yalnız kaldığını düşünen Mümtaz, Nuran’ın aşkına kavuşarak ve onunla aynı yuvayı paylaşarak huzura ereceğine inanır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Mümtaz’ı telâfiler noktasında varlık problemi ile yüzleştirir. Onun huzursuzluğunda bir buhran temayülünden çok bir varlaşma hamlesi göze çarpar. Kayıplarını kavuşmanın huzuru ile telefi etmek, huzurun köklerine tutunmak, Mümtaz’ın temel çatışması olur. Bu nedendir ki Mümtaz, romanın her kelimesinde farklı duyguları ve zevkleri ile vardır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Mümtaz’ın estetik dünyasına kendinden de parçalar katmıştır. Huzur’un muhtevasında dil, müzik, mimariyi, edebiyat, tarih, doğuyu ve batıyı yan yanadır.

Zamanı kronolojik mahiyette algılamayan ve her şeyin bir tekâmülden ibaret oluşunu ön plana çıkaran Tanpınar, burada da Bergson mistisizminden beslenir. Anı idrak ederken de musikiyi vasıta olarak gören yazar, *Huzur*’un ritmine *Mahur Beste* yazgısını ilave etmiştir. Bunun yanında İtri, Dede Efendi gibi isimlerin sıkça zikredilişi, Tanpınar’ın müzikte buldukları ile doğrudan ilişkilidir. O musikide, dini,

tarihi ve tüm kültür mirasını yaşatır. Bu nedenle de sesi ve ritmi bir aktarım aracı olarak görüp, kurgunun ahengine de bütüncül bir ses katar.

Huzur romanında akış, dört bölümden oluşur. Sırasıyla “İhsan, Nuran, Suat ve Mümtaz” romanın ana kişileridir. Buna rağmen ana kişilerin ruhsal ve zihinsel bakımdan ortaya koydukları sembolik göndermeler bir müddet sonra onları bir parça değil; bir bütün olarak değerlendirmemize neden olur. Aşağıdaki şekil; İhsan, Mümtaz ve Suat arasındaki bağı ve bu bağı Nuran ile olan ilişkisini anlamlandırır.



Şekil 13. İhsan ve Suat'ı Taşıyan Beden: Mümtaz.

Ahmet Hamdi Tanpınar, insandaki huzur algısını dört parçaya ayırarak, mekân ve zaman içinde huzura tutunmaya çalışan insanlara yeni bir form kazandırır. Buna göre hikâyeleri ve dramları birbirlerinden tümüyle farklı olan parçalar, tıpkı bir bedenün uzuvları gibidir. Her birinin mekâna ve zamana atfedilen parçalarında bütünü tamamlayacak bir uyum ve tabiat vardır. İstanbul, romanın belki de ön önemli noktasıdır. Kendini arayan, ruhunu kovalayan, geçmişe uzanan ve buradan geleceğe kavuşmayı arzulayanların her adımında İstanbul sokakları karşımıza çıkar. Bu noktada İstanbul, romana sadece bir mekân olarak girmez. Parçalara hareket kazandıran daha da önemlisi parçaları büyük bir miktarda tutan gövde gibi romanın merkezindedir. Bu açıdan bakıldığında, İstanbul'u bir ruhun bedeni, hafızası olarak da değerlendirebiliriz. İstanbul'un bu birleştirici yüzünde sosyal belleğin izlerini bulmak da mümkündür. Mümtaz, İhsan, Suat ve Nuran parçadan bütüne uzanan huzur ilâhisinin ezgisini, İstanbul'un yaşayan ve yaşatan kuşatıcı varlığında dinler.

İhsan, roman boyunca hastadır. Var olan hastalığa şifa bulma umudu Mümtaz'ın ilişkilerine de yansır. İhsan, romanın ruhu, kalbin temsilidir. Zihnini Avrupa'da olgunlaştıran İhsan, İstanbul'a döndükten sonra kültürel kaynaklarına sarılmış, edebiyat, sanat ve tarih algısını bu mabdan beslemiştir. İstanbul'un içinde geçmişin ruhu olarak konuşur ve söylediği, düşündüğü her şeyde tarihin bilinci karşımıza çıkar. Mümtaz, amcasının oğlu İhsan'da kan bağı ile olan ilişkisinden fazlasını bulur. İhsan onun ruhunda canlı bir hayat kaynağıdır, lakin onun ruhu hasta ve şifaya muhtaçtır. Yatağa saplanmış, ateş nöbetleri içinde sayıklayan İhsan'ın ruhundaki ıstırap medeniyet değişiminden gelen sarsıntılarla çerçeveye alınmış gibidir. Avrupalılaştırma/garplılaştırma adı verilen değişim buhranı, İhsan'ın fikirlerinde sancılı, fakat tekliflerle dolu bir reçete ile karşımıza çıkar. Romanın başında, Küllük'te yapılan toplantılar, bu konuya ilişkin farklı bakış açılarını ve İhsan'ın bu yoldaki fikirlerini de ortaya koyması adına önemlidir. Okumak üzerine açılan bahiste, İhsan'ın Suat'a verdiği cevap şöyledir.

“Mesele, okuduklarımızın bizi bir yere götürmesinde. Kendimizi okuduğumuz zaman hayatın hâşiyesinde dolaştığımızı biliyoruz. Garplı, bizi ancak dünya vatandaşı olduğumuzu hatırladığımız zaman tatmin ediyor. Hülâsa çoğumuz seyahat eder gibi, benliğimizden kaçır gibi okuyoruz. Mesele burada. Halbuki kendimize mahsus yeni bir hayat şekli yaratmak devrindeyiz” (Tanpınar, 2004, 88).

Kendimize mahsus, yeni hayat şekli taratma devrinde çekilen sıkıntılar karşısında ne yapmamız gerektiğini ise İhsan şu sözlerle anlatır.

“Sonra kendimize mahsus şartlarımıza uygun yeni bir hayat kurmaya çalışacağız. Hayat bizimdir. Ona istediğimiz şekli vereceğiz. (...)fikre, sanata hiç karışmayacağız. Onları hür bırakacağız. (...)hele mazi ile bağlarımızı kesmek, Garb'a kendimizi kaptırmak! Asla! Ne zannediyorsunuz bizi! Bir Şark'ın en klasik zevkli milletiyiz. Her şey bizden devam istiyor” (Tanpınar, 2004, 89).

İhsan, “hayat bizimdir” diyerek, bize ait olan hayatın kendi şarkısını yapması gerektiğini söyler. Bunu yaparken de sanata ve fikre karışmadan, mazi ile asla bağımızı kesmeden yolumuzda yürümeyi teklif eder. Maziye yalnız icab eden ölçülerde tasfiye eden İhsan, yeni hayatı tanzim edilmeye muhtaç olarak görür. Ölü kökleri atarak, yeni istihale yetişeceğine inanan İhsan, hızımızı da yaşama irademizden alacağımıza inanır. İhsan'ın çıkmakta olacak II. Dünya Savaşı için de çıkarımları benzer yöndedir. Savaşın iyi şeyler getireceğine asla inanmaz, bunun sadece bir medeniyet yıkımı olacağını düşünür.

“Yalnız harpten iyi şey ummuyorum. Medeniyet yıkımı olacaktır. Ne harpten, ne ihtilallerden ne de halk diktatörlerinden bir şey çıkacağını ummuyorum. Harp Avrupa'nın mutlak felaketi olacaktır. (...) İnsanlıktan ümidimi kesmedim,

fakat insana güvenmiyorum. (...) Harbin, ihtilalin korkunç tarafı, asırlarca gayretle, terbiye ile, kültürle yendik sandığımız bu kaba kudreti birdenbire başıboş bırakmasıdır” (Tanpınar, 2004, 90)

İhsan, insana güvenilmesinin güç olduğunu düşünür. Ona göre, olacak iki cihan harbi daha kültürü ve medeniyeti ortadan kaldıracaktır. *“Hürriyet fikrini ebediyen kaybederiz.”* (Tanpınar, 2004, 91) diyen İhsan, insanlığın ölüme rağmen göstereceği cesareti bu noktada fazla bulur. Tanpınar, romanın ilerleyen bölümlerinde geriye dönüşlerle İhsan’ın henüz hasta olmadan evvelki zamanlarına geri döner. İhsan’ın fikir dünyasını, hayata ait düşüncelerini anlatmaya devam eder. Tüm bu yapının içinde temel olarak tek bir şey kendini gösterir ki, o da milli bir dönüşüm formudur. İhsan, ruhundaki tüm sıkıntıları, kendine ait değerle sahip çıkarak, hepsine “biz” diyerek bertaraf etmeye çalışır.

“İşte buyuz... Bu Nevakâr’ız. Bu Mahur Beste’yiz, bunlara benzeyen nice nice şeyleriz! Onların içimizdeki yüzleri, bize ilham edecekleri hayat şekilleriyiz” (Tanpınar, 2004, 234) diyen İhsan, cemiyete ait fikirlerinde ruhunu mistik bulmaz. Ona göre aydınlığa, realitenin kendisine bağlanmak şarttır. *“Kendimizi sevmemizi ve tanımamızı istiyorum”* (Tanpınar, 2004, 235) diyen İhsan, ancak bu yolla insanı bulabileceğine inanır. İhsan’ı kötücül yapan bakış açısı da bu noktada karşımıza çıkar. İhsan, insanını kaybeden milletin, bu kayıpları ile girdiği medeniyette büyük karanlıklar bulur. Bu büyük boşluğun adı ise, onun ruhunda buhrandır. Onun, *“Biz bir taraftan bir medeniyet ve kültür buhranı içindeyiz, diğer taraftan iktisadi reforma ihtiyacımız var”* (Tanpınar, 2004, 235) sözlerinde insanı kaybediş öykümüzün hülasası vardır. İhsan, söz konusu buhranı, insanı unutan, ikinci plana iten algıda anlamlandırmaya devam eder. Eski yanı başımızda dururken, ölü şekillerin hayata müdahalesinin devam ettiğini anlatan İhsan, sözlerine şöyle devam eder: *“(…)Garp ile münasebetimiz sadece akan bir nehre sonradan eklenmekle kalıyor. Halbuki su değiliz; insan cemaatimiz ve bir nehre katılmıyoruz; bir medeniyeti kültürü ile benimsiyoruz”*(Tanpınar, 2004, 236). İnsanın ihmal edilişi, yeniye bizim olmadığından dolayı duyduğumuz şüphe, eskinin işe yaramaz olduğu algısı ruhumuzda ikiliğe yol açıyor diyen İhsan, suyun yüzeyinde mutlu iken derine indiğimizde hissettiğimiz kayıtsızlık ve kötümserliği yalnız iradeyi elimizde tutarak, şuurla ortadan kaldırılabileceğimize inanır. İhsan’ın bir “kriz” olarak anlattığı uzunca bölümde yeni Türkiye için fikirleri ve teklifleri vardır.

Bir imparatorluğun tasfiyesinden doğan yeni Türkiye’nin elinde adetten ve isimden başka bir şeyi olmadığını söyleyen İhsan, eski bir çiftçi imparatorluğu olan Osmanlı’nın hala devam eden iktisadi şartlarında bocaladığımızı ortaya koyar.

Çabuk yorulduğumuzu, çünkü beyhude çalıştığımızı düşünen İhsan burada da “insan” gerçeğinin “toprak” gerçekliği gibi ikinci plana atıldığını düşünür.

Dünya’da üst üste çıkan buhranların üstesinden gelmek için, kendi insanımıza ve toprağımıza sarılmayı teklif eden İhsan, gelecekte yaşanacak krizi de öngörerek, günün birinde mekteplerden çıkacak işsizler kadrosunu işaret eder. Dâhili piyasayı genişletmedikçe, insanı ve toprağı zamana doğru çevirmedikçe buhranın artacağını anlatan İhsan’a göre, çağımızda şartlarımızı tanımak ve sonra işlerimizi planlamak zaruriyetimiz vardır. İhsan, insanın nasıl yeniden yapılacağını şöyle anlatır:

“Hayır, biz Shakespeare’in dediği gibi zaman doğru koşmaya mecburuz. Onunla mücadele edeceğiz. (...) Yeni Türk insanının ölçülerini kim biliyor? Yalnız bir şey biliyoruz. O da birtakım köklere dayanmak zarureti. Tarihimize bütünlüğünü iade etmek zarureti. Bunu yapmazsak ikiliğin önüne geçemeyiz” (Tanpınar, 2004, 239).

Şimdiye kadar meşgul olmadığımız “insan” gerçeğinde, zaruriyeti ortaya koyan İhsan için, köklere dayanma ve tarihimize bütünlüğünü iade etme mecburiyeti vardır. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın bütünlük algısı “toplumsal ben”, bizi bu notada yeniden Bergsoncu bir bakışa götürür. Bergson’a göre,

“Kuramsal olarak yalnızca diğer insanlara karşı yükümlü olsak bile aslında kendimize karşı yükümlüyüz, çünkü toplumsal dayanışma ancak toplumsal bir ben her birimizin içindeki bireysel ben’e eklendiği andan itibaren vardır. Bu “toplumsal ben”i işlemek topluma karşı ödevimizin temelidir.” (Bergson, 2013, 13).

Bütün oluştuğunda, ikiliğin sona ereceğini söyleyen İhsan’ı ruhî sancılara sokan tüm bu milli kaygılar, tek bir yolda toplanır. O da “insanı birleştirme” fikridir.

“Evvla insanı birleştirmek. Varsın aralarında hayat standardı yine ayrı olsun; fakat aynı hayatın ihtiyaçlarını duysunlar. Birisi eski bir medeniyetin enkazı, öbürü yeni bir medeniyetin henüz taşınmış kiracısı olmasınlar ikisinin arasında bir kaynaşma lazım.” (Tanpınar, 2004, 240).

Maziye ihmal etmeden, terkibin içinde kalmayı savunan İhsan, dün doğmadığımızı en çetin realitemizim de bu olduğunu söyler. İhsan’a göre cemiyetimizin temel sıkıntısı kendimizi sevmeme buhranından kaynaklanmaktadır. *“Biz şimdi aksülamel devrinde yaşıyoruz. Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın muhayeselerle dolu” (Tanpınar, 2004, 241).* İhsan, sadece kendimizi sevmenin de yetersiz olduğu kanaatindedir. Buna göre, insan ve cemiyet, kendini sevmenin de ötesine geçmeli fikirlerini ve duygularını da yaşamayabilmelidir.

İhsan, hayatı ve halkı bir bütün telakki eder. Bu noktada aydının halkın arsında olmayışı da irdelenir. Birilerine göre daima kapının dışında duran aydına da İhsan'ın itirazı vardır. Burada aydının, kabuğunu genişletmek isteyen, kabuğunu derisi gibi gören bakış açısı karşımıza çıkar. *“Kim bilir? Bazı kapıların bize kapalı görünmesi, önünde değil, arkasında bulunduğumuz içindir”* (Tanpınar, 2004, 242) diyen İhsan'ın *“(...)her şeyden evvel kendime sadık olmak isterim. Bu benim ruh bütünlüğümdür”* (Tanpınar, 2004, 243) sözlerinde ise insani ölçülerin izleri vardır. İhsan, tarihi benliğini, şahsiyetini şöyle anlatır: *“Ben milliyetçiyim. Bir mefhuma çok yakın bir realitenin adamıyım. Fakat bu demek değildir ki halka yabancıyım, bilakis onun emrindeyim”* (Tanpınar, 2004, 243). Halka yabancılaşmayan aydının bakış açısını ve şahsiyetini, halkın emrinde olarak cemiyete veren İhsan, halkın hak ettiği bu geç kalan itibarı ruhunda da telafi etmiş olur. İhsan *“Niçin o kadar ıstırap çekiyoruz?”* Sualine de sorunun içinde cevap verir. Buna göre hürriyet için yapılan mücadele yeni adaletsizlikleri doğurmaktadır. İhsan kendini ülkesi ile aynileştirir. Onun, *“Ben Türkiye'yim. Türkiye benim adesem, ölçüm ve realitemdir”* (Tanpınar, 2004, 244) sözlerinde onun cemiyet ve vatan tekâmülü de özetlenmiş olur.

Huzur'da konuşan Suat ise varlığının ötesinde bir “feryat anıtı” olarak karşımıza çıkar. Ertan Örgen'e göre, *“Suat, hayata yıkıcı bakan tarafıyla ve toplumsal değerleri reddeden kişiliğiyle romanda sonuçsuzluğu temsil eder”* (Örgen, 2009, 32). Daima şüpheli ve her zaman kaçıştı olan Suat tüm imkânlarını ruhundan ayrıştırılmış gibi boşlukta sallanır. Bu yapıyla kötücül entelektüel tavrın en üst seviyesinde konuşur. Onun akli, varlığına bile isyanda, cemiyetine ve tarihine karşı da kopuktur. İstanbul'un ortasında çevresindeki kalabalığa rağmen her sabah kalktığında yüreğinin sesini duymamak için bağırarak adam olmaya devam eder. Ruhu kendi mesuliyetleri ile asla tatmin olmamıştır. Akli ise bu mesuliyetleri kaldıramamış gibidir. Suat, konuşurken ve susarken öfkesinden bağırarak; en şuurlu anında bile sarhoş görünen; sarhoşken şuurun en üst merhalesinden ses veren adamdır. Onun zihinsel karmaşası, ruhunun sesini kaybetmesine de en büyük nedendir. Bu nedenle Suat cemiyette en çok bilen, en çok içen ve kendinden en çok geçendir. Sesi, insan nefsinin terbiye edilmemiş soluğu ile doludur. Bu nedenle de zihinde herhangi bir tasfiye, telafi ya da kabul edilmiş söz konusu değildir. Ruhunda ise mütemadiyen tetikte olan varlığı kendi iradesini de kendi kontrolüne bağlı kılar. Daha doğrusu buna kendini mecbur eder.

Suat, Mümtaz ve Nuran'ın kavuşamama noktasındaki en önemli gölgesidir. Ahmet Hamdi Tanpınar, varlık gösterememiş bir gölgeye, varlıkları ile derde düşmüşleri bahşeder. Suat, aklın tüm imkânlarını kullanarak hayatına son verir,

ancak Tanpınar'ın Suat'a gerçek kimliğini iade ettiği nokta, onun ölümünden sonra gerçekleşir.

Suat, bir realiteden gölgeye; ardından gölgeden realiteye dönüşür. Mümtaz romanın sonunda kendinden geçerken sadece Suat ile konuşur ve tüm mücadelesi onunladır. Bu esnada da zihni ile konuşan, kendisi ile çelişen, görüntülerle kavgaya tutuşan adam olur. Mümtaz hayallerini yıkan Suat'ı zihinde yeniden inşa eder ve onunla bir bütün olur. Romanın sonunda, İlhan'ın geçirdiği son nöbetin ardından doktor Mümtaz'dan ilaç getirmesini ister. *“Yalnız kalp için bir ufak şurup ve birkaç ilaç. Daha lazım. Mümtaz Bey, galiba bir daha yorulacaklar”* (Tanpınar, 2004, 365).

İyileşmesini dört gözle beklediği İhsan için eline verilen reçete, kalbe iyi gelmesi için yazılan bir şuruptur. Mümtaz bu sembolik şişeyi alıp, kalbi için şifa bulmak umuduyla evden ayrılır. Tam bu noktada da içinde her daim sesi duyulan, bastırılmış nefis de rehavete kapılır. Akli kısa bir huzur ikliminin ardından yeniden sorularla, varlığının kaygıları ve şüpheleri ile dolur. Mümtaz, ilacı almak için geçtiği yerlerde kendisi ile konuşmaya; mekânın hafızasına kattığı geçmişine bakmaya başlar. Hasta bir kalbe şifayı İstanbul semtlerinde, cadde ve sokaklarında arayarak ilerleyen adımları sıklaştıkça; zihni kendinden kopmaya, daha bağımsız kalmaya başlar. Şehzade Camii önünden geçerken *“Bizim semt”* (Tanpınar, 2004, 366) diye düşünür ve çocukluğu zihninde canlanır. Vezneciler'e geldiğinde ortalığın ağardığını fark eder ve Beyazıt'a vardığında kahvelerdeki hareketleri dikkatini çeker. İçlerinden bir tanesi Mümtaz'ı kahveye davet ederken, onun zihninde beliren imtihan sabahları hali ruhunda hiçbir tesir yapmaz. Caddenin Aksaray'a giden tarafında uçuşan kuşları fark eder. Kendi ile konuşmaya devam eden Mümtaz, ruhunu irdelemeye şu sözlerle devam eder. *“Acaba her şeye böyle kayıtsız mıyım? Dünya'yı bir daha kendimde kuramayacak mıyım? (...) yoksa kendi kontrolüm altında iken çıldırıyor muyum? Böyle göz göre göre...”* (Tanpınar, 2004, 367). Mümtaz çıldırdığı fikri ile böylece yüzleşir ve kendine “ne oluyorum?” diye sordukça, dünya ile arasındaki tüm perdelerin sıyrıldığına kanaat getirir.

Mümtaz, perdeler aralandıkça evrenin güzelliğini daha açık fark etmeye başlar. Ona göre bu bir keşiftir. Tabiata baktıkça “hayran” olan Mümtaz, bugüne kadar gördüğü güzelliklerde başka bir tat bulmaya başlar. Şehzade Camii'nde başlayan ve konuşan idrâki, Aksaray taraflarında başka bir zaman diliminin ötesine sıçrar. Tanpınar, Mümtaz'ı kalbe gidecek şifa için onu en iyi bildiği yollardan, mazisinin ayak izlerinden geçirir. Önce çocukluğunun semtlerinde kendine bakan

Mümtaz, gençlik zamanlarının uğrak yerlerinde tereddüt dolu sorularla bütünleşir. En iyi bildiği yerden, hayata perdelerini sıyrırcasına, hayret makamında bakan Mümtaz, bu ruh hâlini, insana son dakikada gelen keşiflere benzetir. Bunu şu sözlerle anlatır: *“Bu bir nevi keşfe benziyordu. (...) uçurumun başında bulunan hakikatlerdendi. İçindeki berraklık ancak böyle bir son an berraklığı olabilirdi”* (Tanpınar, 2004, 368).

Mümtaz, zihnini bir uçurum başında bulurken, aynı anda idrakine yakalamış, ona tutunmuş bir kâşif gibidir. İçindeki berraklık, son anda hissedilen bir huzurun izleri ile doluverir. Bu andan itibaren ise, zihni yeniden soruların, gelgitlerin eline düşer. Suat'ın, Mümtaz'ın zihnine gölgelenmiş hayali, onu bir anda ölüm realitesine kavuşur. Bu noktadan sonra Mümtaz, varlığı ile zihnini, zihni ile ruhunu, ruhu ile de Suatları taşıyan bedenini savaşın ortasına bırakıverir. İdrak başlamıştır artık ve bugüne kadar gördükleri, şimdikinden tümüyle farklıdır. Başlangıçta Suat ile konuştuğunun farkında olmadan yanı başında duyduğu seslere karşılık verir, lakin gölgelerin sıyrılması ile Suat'ın gerçekliği Mümtaz'ı çıldırtacaktır.

“-Elbette birleşmez Çünkü hakikati görüyorsun.

-Ama dün, evvelsi gün böyle görmüyor muydum? Hiç hakikat görmedim mi?

Bir kere karşılaşmadım mı?

(...)

-Hayır... çünkü o zaman etrafına kendi benliğinin arasından bakıyordun.

Kendini seyrediyordun. Ne hayat ne eşya bütün değildir. Bütünlük insanın kafasının vehmidir.

-Peki şimdi benim benliğim yok mu?

-Yok. O benim avcumda” (Tanpınar, 2004, 368-369).

Mümtaz, daha evvel hakikati görüp görmediğini, Suat'ın zihninde cevaplar. Buna göre, Mümtaz evrene benliğinin arasından baktığı için, hakikat önünde değildir. Benliği, hakikatin önünde bir perde olmuş ve o benlik şimdi Suat'ın avuçlarındadır. Tanpınar tam bu noktada okurun bilinç akışını bambaşka bir şekilde sunar. Romanın başından beri karşımıza çıkan Şehy Galip, bu noktada meşhur eseri ile Huzur'un yapısına sirayet eder.

Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk* eserinde, Hüsn'ün Aşk'a uzanan yolculuğu anlatılır. Hüsn, Aşk'a giderken sevdiğine kavuşmayı arzuladığı için tüm çileleri benliğinde eritir. Hayreti, hasreti, harareti ve hamiyetleri benliğinin içinde kaybolur. Yol, Aşk'a giderken Aşk yolun kendisine dönüşür. Çile, çarenin kendisi olur ve Hüsn, kendini yani benliğini varlık dairesinden sıyrır. Böylece perdeler açılır, benlik ruhta erir ve neticede Hüsn, özünde hep var olana yani gerçek aşka kavuşur. Şeyh Galip, insanı varlık yolundan, manaya kavuşturan bir dikkat ve ustalıkla yazar eserini. Amaç kendinden ötesine kavuşup, varlığın cisimden sıyrılmaktır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*'da bir huzursuzluğun altını çizmez aslında. Tıpkı Hüsn gibi Aşk'a giden bir kavuşma anı tasavvur edilir. Yoldaki engeller, hasretler, buhran ve çelişkiler huzursuzluğu ortaya koymak için değil, sürecin kendisine, zamanın ve mekânın tekâmülüne dikkati çekmek içindir. Mümtaz roman boyunca kavuşmanın adını değiştirir. Onun zihni, ruhundaki çelişkilerle zıtlıklarla doludur. Bu nedenle de en sevdiği yerlerde bile tam anlamıyla duruma adapte değildir. Huzursuzluk algısını yaratan temel durum da buradan kaynaklanır. Oysa Tanpınar romanın kötücül karakterini Mümtaz olarak çizmez. Suat, romanın ortasında tamamen zihniyle konuşan bir adamdır. Varlığı ile değil; yokluğu ile Mümtaz'ın hayatını karartmış gibi görünse de Suat, Mümtaz'ı huzura sürükleyen bir algının adı, Mümtaz'ın içinde konuşan adamdır. Suat'ın sembolik intiharı Mümtaz'ın aşkı için düşlediği evinde olur. Suat kendini Nuran ile Mümtaz'ın evleneceği evde asar. Bu noktadan sonra da Mümtaz kavuşmayı aşkla beklediği kadını, Nuran'ı ebediyen kaybeder.

Tanpınar, Mümtaz'ın beyninde romanın sonunda konuşan Suat'ı Mümtaz'ın beden evinde ortadan kaldırmıştır. Dikkat edilirse, Mümtaz o noktadan sonra şuurunu kaybedecek kadar bedbaht olduğunu düşünür. Nuran bir ölünün görüntüsünden sonra ortadan kaybolur. Suat'ın konuşan zihni sustuğunda Mümtaz'ın aynası da kırılır ve aynı anda Nuran'ın Mümtaz'a kendini gösteren vasfı da silinir. Basit bir ayna vehmiyle, Mümtaz'ın hayalleri hatta umutları da tükenir.

Nuran, Mümtaz'a bir aşk yansıtır. Mümtaz, Nuran'da seyrettiği kendini, İstanbul'u, musikiyi, şiiri sever. Zira Nuran, Mümtaz'ın kavuşmak istediği bestenin kendisidir. Baktığında kendini bulması, ona aşkmış gibi gelse de Mümtaz'ın Nuran'da sevdikleri aslında onun kendine ait olanlardır. Mümtaz kendindeki bütünü sever. Bu bütünün parçaları ile Nuran'da şifrelidir. Bu nedenle Nuran'a kavuşmayı, kaybettiklerine tutunmak olarak algılar. Mümtaz Nuran'a tutunur ve ondan gözlerini alamaz. Mümtaz, Nuran'a İstanbul'a baktığı nazarla bakar, onu İstanbul gibi sever. Bu sebeple de Nuran'a bakmayı, kendine bakmaktan çok sever. Zira kendindeki kayıpların hiçbiri, aradığı huzur ikliminde yoktur.

Nuran, bakıldığında hem huzur veren, hem de gerçekleri gösteren bir aynadır Mümtaz için. Suat'ın ölüsü ile karşılaşan Mümtaz, onu "*zalim ve güzel*" (Tanpınar, 2004, 369) olarak görür. Ölülerin güzelliğini düşünen Mümtaz, Suat'a neden geldiğini sorduğunda, aldığı cevap son derece çarpıcıdır.

“-Suat, dedi. Niye Geldin?

(...)

-Niye gelmeyeyim Mümtaz? Ben zaten senin yanından hiç ayrılmadım”
(Tanpınar, 2004, 370).”

Mümtaz, bu şaşkınlık içinde Suat’a rüyasından bahseder ve rüyasında ipe çekilen güneşin yüzünde Suat vardır. Suat bir İsa gibi çarmığa geriliyordur. Mümtaz ısrarla Suat’ın kendisinden ne istediğini sorar, Suat’sa bunun kendi vazifesi olduğunu ve onu hiç bırakmadığını söyler. Mümtaz, Suat’ın güzelliğine ve bir ölü olmasına rağmen konuşmasına isyan eder.

“-Beni azarlama... O kadar sıkıntı çektim ki. Ben hiç de fena bir şey yapmadım; seni sadece güzel buldum. Niçin bu kadar güzelleştin?

-Bir zihinde yaşayanlar daima güzeldir” (Tanpınar, 2004, 371).

Suat’ın güzelliği hakkındaki bu konuşma, Tanpınar’ın *Yaşadığı Gibi* eserinin *Güzel ve Sevgi Arasında* adlı yazısında tamamlanıyor gibidir. Yazar burada güzel ve sevgiyi divan şiirinin mânâyı arayan dilinde yorumlar.

“Güzel – Bu nasıl oldu, anlat Sevgi?

Sevgi – Onu anlamak için ta başından, o korkunç andan başlamalı. Aydınlığa gözlerimi yumar yummaz bende her türlü ihsar uyuşmuştu. Donuk kesafet ortasında, -belki de ilk yaratılış zamanlarının aynı olan-belki de uzvî bir reaksiyonda- kendimi toplamaya yuvarlandığım uçurumda bir yere takılıp kalkmaya çalıştım, fakat heyhat, düşüncem hattâ senin hayalinde bile kendisini toparlayacak kudreti bulamadı” (Tanpınar, 2005, 126-127).

Yaşadığım Gibi’den alınan sevgi ve güzel arasındaki yukarıdaki satırların *Huzur* romanı üzerindeki aksi görünür. Adeta Mümtaz ve Suat; “sevgi ve güzel” olmuş mırıldanıyor gibidir. Yazar, Mümtaz’ı hiç bırakmayan Suat’ı, ölümünün ardından ona güzel ve kudretli gösterir. Suat’ın onun zihninde yaşadığını ve oradan konuştuğunu söyler. Güzelliğini de zihinde yaşamaya bağlar. Mümtaz, yaşayacağı aşk evinde asılan Suat’ı, zihin evinden de silmemiştir. Tanpınar, bu gerçekliği Mümtaz ile yüzleştirir. Konuşan da dinleyen de Mümtaz’dır; ama Suat zihinde var olan ve varlık göstererek güzelleşen Mümtazların görüntüsü gibi karşımıza çıkar.

Suat, Mümtaz’ı kendine çekmek istedikçe, Mümtaz’ın tedirginliği ve korkusu da artar. Suat’ın gülüşünü zalim bulur ve onun biran evvel hayatından çıkmasını ister. Hatta Suat’a gitmesi için yalvarır. Suat’sa gitmek yerine, Mümtaz’ın zihniyle derin bir mücadeleye girer. Bir yandan İhsan evde ilaç beklemektedir. Elinde tuttuğu şifa umudu zihninin engellerine takılmaktadır. Suat’ın Mümtaz’a hücumlarında bir iç hesaplaşmanın önemli noktaları vardır.

“(...)Her şeyi o kadar kendi hadlerine indirmiş, o kadar kendine benzetmişsin ki... O kadar küçücük varlığınla onun hesaplarına bağlısın ki. Sonra o

yaşama iptilan, ölçülü merhametin, küçük ıstırapların, ümitlerin, o kaçışlar, tapınmalar...” (Tanpınar, 2004, 373).

Suat, Mümtaz'ı kendine çekmeye çalıştıkça Mümtaz ona direnir. Suat, kurtuluşun kendisinde olduğunu söylese de Mümtaz yükünün altında kalmayı tercih eder. Bu konuşmanın ardından Suat, Mümtaz'a sinirlenir ve onun yüzüne şiddetli bir tokat atar. Bu noktadan sonra Mümtaz sembolik anlamda da sarsılır. Yere düşer, yüzü gözü kan içinde kalır. İlaç şişeleri elinde kırılır. Tanpınar, buna rağmen Mümtaz'ın yüzüne garip ve ince bir tebessüm kondurur. O sırada radyodan harbin başladığı sesi duyulur. Romanın sonunda Mümtaz'a ne olduğunu bilmeyiz. Tanpınar bu noktayı yoruma açık bırakarak, son sözleri de doktora söylemiştir. *“Doktor, ‘Artık benimsin, sadece benim’ der gibi ona bakıyordu”* (Tanpınar, 2004, 374).

Suat, Mümtaz'ın “akıl” yanıdır. İhsan ise romanın başından beri şifaya kavuşmayı bekleyen hastayı temsil eden “ruh”tur. İhsan, Mümtaz'ın kalbi yani ruhi yanını beslemiştir. Bu açıdan romana baktığımızda, Suat romanın sonunda ölmesine rağmen yeniden karşımıza çıkar ve Mümtaz'dan hesap sorar. Onu yargılar ve kendine doğru çekmek için çaba sarf eder. Mümtaz'ın direnci karşısında ise ona vurur. Mümtaz kanlar içinde kalır. Bu mücadele olurken, Mümtaz roman boyunca ilk kez tutarlı ve kararlı bir tavır sergilemiştir. Suat'a yenilmeyerek, onun zihnindeki kandırmacasına boyun eğmemiş ve onunla gitmeyi reddetmiştir. Aklının, nefsinin kötü ve aldatıcı yanından vazgeçmenin güçlüğü ile sınanan Mümtaz, gerçek bir vazgeçişin ardından elindeki şifa kaynağını, sembolik anlamda kırılan ilacı, da kaybetmiş görünür. Buna rağmen eve geldiğinde İhsan mucizevi biçimde iyileşmiştir. Yani Mümtaz'ın getireceği ilaca gerek kalmamış, İhsan nihayet sağlığına kavuşmuştur. Bu açıdan bakıldığında, Mümtaz Suat'ı içinde gerçekten öldürene kadar, İhsan'a kavuşamaz.

İhsan'ın ilaçsız iyileşmesi, Suat'ın Mümtaz'a vurması ve yok olup gitmesi, savaşın başlaması ve doktorun sözleri incelendiğinde bir zincirin halkalarını oluşturur. Buna göre, kötücülün sesi Suat'tır. Suat, kötücül bakış açısından beslenir ve Mümtaz'ın bu yanını güçlendirir. Buna rağmen Mümtaz'ın içinde iyimser bir İhsan da mevcuttur. İhsan hasta ve güçsüzdür, ama fikri tabanı itibariyle manevi değerlere bağlıdır. Suat ise aklın maddi varlığı ile kuşanmış, kötücül algılarını, huzursuzluğunu ön plana çıkarmıştır. Roman boyunca İhsan mırıltıyla, Suat'sa şiddetle konuşur. İhsan müşfik ve naifken, Suat öfkeli ve kötümserdir. Mümtaz ise bu iki denge arasındaki güçler ayrılığını romanın sonunda aldığı tokatla bozar. Aklın kötücül damarını keser, ondan vazgeçecek kararlılığı gösterir. O anda ise birden her şey değişir. Kalbin şifası kendiliğinden gelir. Harici bir ilaca gerek kalmaz.

Ahmet Hamdi Tanpınar, huzuru İstanbul'un bütünlüğüne yansır. Mekânın belleği, zamanın devinimi ve insanın dönüşümü İstanbul'da bütüne kavuşur. Medeniyet değişirken, Türkiye kendi içinde evrilirken, Tanpınar'ın okura huzur teklifi İstanbul'un birleştirici köklerinde saklıdır. Kültür ve sanat yanı ile Şark mirasını ruhunda tutan büyük mıknaş İstanbul, cemiyetin belleği biçiminde kurguya yansır. Eksenine Türkiye'yi alan ve kendi içinde dönen/hareketli bu algı Bergson felsefesinin izleri ile örülüdür. Ahmet Hamdi Tanpınar, kötülener, lanetlenen İstanbul'u, Huzur'da yeniden şahlandırır. Tanzimat'tan bu yana ayaklar altında ezilen mekân, Tanpınar'ın kaleminde yeniden baş tacı olur. Yukarıda da ifade edildiği gibi, kötücül entelektüel bu yan, İstanbul'a tutunamayanların bakış açısından beslenir. Tanpınar'a göre tutunulacak tek dal, köklerdeir. Söz konusu bu kökler ise İstanbul'un belleğinde saklıdır. *Huzur* romanı, bu köke tutunanlara şifa ve kurtuluşu iade ederken; köküne kötücülleri ise kendi cinnetlerinde ve buhranlarında yokluğa savurur.

4.3.11.Sokaktaki Yabancınn Düşüş Şarkısı: Hasan ve ikincisi/Antonia

Atilla İlhan'ın ilk romanı olan *Sokaktaki Adam*, sokaktaki yalnızlığın, kalabalıklar içindeki yabancılaşmanın, sıkıntı ve huzursuzluğun romanıdır. Atilla İlhan romanın başında okurlarına romanını takdim eden yazısında, *Sokaktaki Adam*'ın hangi sorunsala işaret ettiğini anlatır. Yazara göre, Türk toplumunda batılılaşma serüveni sonrası ortaya çıkan orta sınıf kuşağı kendini toplumsal çevrelerden soyutlaması ile kötümserdir.

"(...)kültür düzeylerine göre derece derece soysuzlaştılar; toplum dışı, gerçek dışı, her türlü sapık serüvene elverişli kimseler haline geldiler. Toplumsal çevreleriyle çelişmeleri, memleketle bağlarının çözülmesi izledi. Ya korkunç bir kötümserliğin tutsağı oldular ya da ufalanıp gittiler. İçlerinden pek azı gerçeğe yüzünden bakabilmek, memleketinin koşullarını kavrayabilmek ve gerekli fikir bileşimini yapabilmek basiretini gösterdi. İşte Sokaktaki Adam'dan başlayarak bu sorunu ele alıyorum. Sokaktaki Adam'da toplumsal ve bireysel anlamda iflas etmiş bir delikanlı vardır. Anlayışlı, duyarlı, fakat kötümserdir" (İlhan, 2012, 15).

Atilla İlhan, *Zenciler Birbirine Benzemez* ve *Kurtlar Sofrası* romanlarında da Hasanların durumunu ele almaya devam eder. Üçlemenin ilk serisi olan *Sokaktaki Adam*, henüz memleketine ve halkın sorunlarına intibak edememiş, bireysel bunaltılarında kalanları temsil eder. Atilla İlhan, *Zenciler Birbirine Benzemez* romanı

için, “*Oradaki tip henüz bitmemiş, yarısı kemirilmiş bir tip. O bir kararsızlığın ağrısını çekiyor*” (İlhan, 2012, 15) diyerek, serinin ikinci romanında da sorunu aynı düzlemde işlediğini ortaya koyar. Oysa *Kurtlar Sofrası*, yazar için entelektüel anlamda soruna çözüm arayacağı romandır. Yazar burada, “(...)memleketi koşullarını kavrayıp, gerekli bileşimi yapmış olumlu tipi” (İlhan, 2012, 15) eserinde yansıtır.

Atilla İlhan açık bir ifade ile romanın problemini bu sözlerle ortaya koyar. Buna göre, *Sokaktaki Adam*, orta sınıfa mensup bir delikanlının dibe çöküş hikâyesidir. Sabahattin Ali'nin 1940 yılında yayımlanan *İçimizdeki Şeytan* romanında kendini sokaklara vuran, parasızlığın da etkisi ile yolunu şaşırın Ömer'in çaresizliğindeki isyanı, burada Hasan'ın ruhuna aks etmiş gibidir. Her iki romanda da karşımıza çıkan, “iflas etmiş delikanlı” profili, adeta *Aylak Adam* C.'nin, *Tutunamayan* Turgut Özben'in, Selim'in ilk evreleridir.

Kaçıp halkına sığınmış yaralı bir entelektüelin, halkın içindeki yabancılığı, onların kokularına, davranış biçimlerine alışmamış *Yaban*'ın dramı ya da ahlaksal yozlaşmayı merkeze alarak kötücülleşen entelektüelin acısı, *Sokaktaki Adam* Hasan'ın bunalımından oldukça farklıdır. Yazar burada modernist ölçülerle geleneksel yapıyı kırmıştır. Hem çoklu anlatı biçimi hem de kurgunun tekniği yukarıda da ifade edildiği gibi bambaşka bir roman yapısını müjdeliyor gibidir. *Sokaktaki Adam*, ilk kez, belki de somut bir sebep olmaksızın, “sadece kendisi için” sokağa kendini fırlatan entelektüelin kötücüllüğünü yansıtır. Buhran/bunaltının kaynağını beslemesi için ötekine ihtiyacı da yoktur. Kötücül olmak için düşünmek, nefes almak bile yeterlidir. Bunun adına henüz “tutamak sorunu” ya da “tutunamama” denilirse de, sokaktaki adam açıkça tutunamama sorunu yaşayan bir entelektüeldir. Turgut Özben'in Olric'i ne kadar Selim'se, Hasan'ın Antolia'sı da “entelektüel hasta” olarak Selimleri içinde taşır. Hatta bireysel olarak parçalanmışlık anlamında romana bakıldığında, eserin çoklu ses yapısı göz önüne alındığında, kendisinden sonra gelen pek çok esere de ilham olduğu da söylenebilir.

Yazar, korku ve hastalıklarını yerin altına inmeden, sokaklarla yüzleşerek hisseden entelektüelin, sonu çıldırışa varan dramını Hasan üzerinden anlatır. “(...) *Sokaktaki Adam* figür profili, sorunsalı, anlatım düzeneği, anlatıcı kimliği ve kurgusu bakımından bütünüyle modernist sisteme özgü nitelikleri olan bir eserdir” (Sazyek, 2009, 91). *Sokaktaki Adam*'ın Türk romanında öncül yanı da sokak savaşımının modernist/entelektüel dramından, eserin bu çok sesli yapısından alır. İçindeki hasta sesin, geveze uğultusu olan Antonia, *Tutunamayanlar* romanında Olric'in yaklaşık yirmi yıl önceki sesidir. Sokaktaki Hasan, yazarın ve insanların içinden geçen;

Antonia ise birbirinin düşüne karışmış adamların sesinden türeyendir. Sokağın adamındaki kötücüllük ise kaynağını bu dik sesli adamlar yığınınındaki uzlaşmaz tavırdan alır.

Atilla İlhan, *Sokaktaki Adam*'ı “herkes” olarak genellerken, sokaktaki Hasan'ı, Yakup'u ve diğerlerini de onun bünyesine dâhil eder. Bu yanı ile dışarıdakiler, yani sokaktakiler, parça parça edilmiş Hasan'dan, Yakup'tan ve diğerlerinden ibarettir. Atilla İlhan bunu şu sözlerle anlatır.

“...birbirimizi görmüş olabiliriz. Ben Sokaktaki Adam'ım. Şurada, burada dolaşırken dikkatinizi çekerim. Bana kızdığınız ya da beni sevdiğiniz olmuştur. (...) Yollarda beni itip kakıyorsunuz. Hor gördüğünüz, küçümsediğiniz gözlerinizden belli. Oysa, ben, hiç de kötü bir adam sayılmam. Yalnızım belki. Belki şaşkınım. Belki ne yapacağımı bilmiyorum. Fakar kötü değilim. Sadece yaşamak zorlaşıyor ve birçokları gibi, ‘bir dümenini’ bulamıyorum. (...) Üstelik ben, Sokaktaki Adam'ım; her zaman, her yerde varım. Olmam gerek. Çünkü: Önüne gelen, benim adıma konuşuyor” (İlhan, 2012, 39).

Romanın belli bölümlerinde karşımıza çıkan sokaktaki adam, hüznü, acılı ve ezilmiş duyguları ile sokaktakilerin ruhlarını geneller. Sokak bu noktada halkı işaret eder. Burada konuşan, her zaman her yerde var olan, aslında kötü de olmayan, önüne gelenin onun adına konuştuğu ve birileri tarafından küçümsenen sokağın sesidir. Atilla İlhan, *Aydınlar Savaşı* kitabında sokağı/halkı küçümseyen aydını şu sözlerle eleştirir: *“(...) kendini üstün, halkını aşağılık görüyor, arada çok fark var. Ben, kültürel manada yabancılaşıyorsun, halktan kopuyorsun diyorum”* (İlhan, 1996, 37). Onun asıl derdi görünmüyor oluşu değil, kalabalığına rağmen görmezden gelinmesidir. Herkes onun için vardır, ama sokaktakiler, içeridekilerin hamallığından öteye geçemez. Atilla İlhan, *Hangi Batı* kitabında da aydın ve halk arasındaki bağların kopukluğuna şu sözleri ile dikkat çeker: *“Türk aydını kültür emperyalizminin ajanı durumuna düşürülmüş, üreticisi ile bağları koparılmıştır”* (İlhan, 1999, 180). Gürsel Aytaç'a göre, *“Bilinç, Atilla İlhan için ‘aydın’ olmanın koşuludur”* (Aytaç, 2014, 19). Vaatler, hizmetler hep onun içinken, her vaattin ve hizmetin dışında kalan harici adamlar, roman boyunca hisli ve ağırlı bir ses tonuyla konuşur. Hem kaçan hem kovalayan; hem söven hem de alkışlayan adam, sokağın içindeki boşluğu ve sığamadığı ruhların hezeyanını yine de tevekkül etmiş ruhla anlatır. *“Ben ki Sokaktaki Adam'ım. Merak etmek, sevinmek, para kazanmak ve kazanmamak, çıldırmak, sokakta bıçaklanmak vesaire, benim en tabii hakkımdır”* (İlhan, 2012, 88).

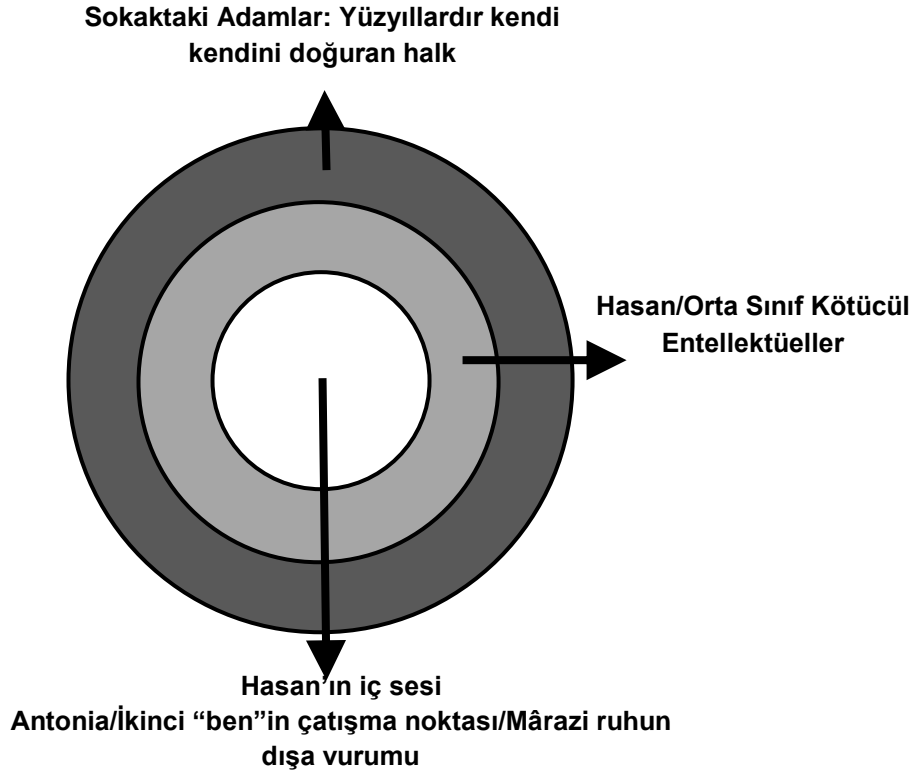
Atilla İlhan, *Sokaktaki Adam*'ın dairesini o denli geniş alır ki, okur da dâhil romana girmiş olduğunu şu sözlerle anlar: *“Sizin uykunuz geliyor. Gözleriniz diken*

diken batıyor. Bununla beraber, sizinle mükemmel anlaşıyorum. Çünkü siz benden başka bir insan değilsiniz” (İlhan, 2012, 129). *Sokaktaki Adam*, “ötesi” olamadığımız yaşamların sıradanlığının altını çizirken yoksul, gözü yaşlı, emekçi ve mütemadiyen çalışanların sesini duyurmaya devam eder.

Atilla İlhan, yüzyıllardır sokakta duran adama konuşma fırsatı sunarken, sokakların ve sokaktakilerin makûs talihi hakkında da bilgi verir. “Zamanla” aramızdaki mesafeyi kısaltan ve “şimdiye” bir köprü olan *Sokaktaki Adam*, gelecek hakkında da hüküm veriyor gibidir. Hiç ihtiyarlamayan, mutluluk ve sersemlikten mahrum adamın, yüzyıllarca yaşamın içinde varlığı ile tekrarlanması ve kendi sokağında kendini doğurması dışarıdakileri bir döngünün içine sokar. Böylece, her sabah yüzyıllardır doğan güneşin, sokaktakilere hiçbir fevkaladelik vermemesi, bir anlamda umutsuzluğun da iması sayılır. Hâl böyle iken, *Sokaktaki Adam*’ın kendi mutsuzluğu ile beslenen kötücüllüğü, karamsarlığı ve bedbinliği yüz yıllık temelin üzerine kuruluverir.

Sokakların mutsuz kalabalığı, tükenmişliği ve rutini ile kendi karanlık dünyasında dibe çökerken, onun dışındakiler yüzyıllarca aksi yönde ilerler. Atilla İlhan bu algıyı şu sözlerle anlatır: “*Size refakat edebilir miyim? Ben Sokaktaki Adam’ım. O kadar yalnızım: Sanki ölüm. Sizin naylon çoraplarınız var. Demek aşkın, bir çift naylon çorap ya da bir apartmanla değiştirebileceğini öğrenmişsiniz. Ben size yalnız, pis ellerimi uzatırım*” (İlhan, 2012, 207).

Zengin olmadığını da ortaya koyan *Sokaktaki Adam*’ın kendinden doğan döngüsü ve kendi cenazesini omuzlaması çarpıcıdır. Zira kendi kalabalığında kendi neslini doğuran ve öldüğünde kendi tabutunu taşıyan adam, her yerde hazır ve nazırdır. *Sokaktaki Adam*, bu anlamda bir memleket biçiminde karşımıza çıkarken, Hasan, toplumsal ve bireysel anlamda *iflas etmiş* tipleri temsil eder. Hasan, fakülte eğitimini yarıda bırakmıştır. Gemilerde arkadaşı ile kamarotluk yapar. Dünyasında zihnen ve kalben bağlı olduğu bir yol yok gibidir. Roman boyunca huzursuz, sıkıntılı ve buhranlıdır. Bu buhranını, yalnızlığı ve entelektüel alt yapısı da besler. Ruhundaki sıkıntıları psikolojik görüntülerle hafifletmek ister. Bunun için hayalinde konuştuğu “Antonia” onun içinden yükselen ikinci adamın sesidir. Bu ses daha sonra, bu yalnızlığı ve buhranı yaşayan, huzursuz, sıkıntılı entelektüel ruhların yegâne dostu olacaktır. *Sokaktaki Adam* romanı toplumsal bir daire içinde şu şekilde göstermek mümkündür.



Şekil 14. Hasan'ın İkincisi Antonia.

Yukarıdaki şekle göre, *Sokaktaki Adam*; memleketin alt ve orta gruptan halkıdır. Yaşamın içinde rutini yaşayan, okuma seviyeleri düşük, yüzyıllardır aynı tabana sahip çıkan, ama şikâyetçi olmayan, giyimleri, yaşayışları, hayatı algılama biçimleri, keder ve sevinçleri birbirine benzeyen kalabalıklardır. Hasan ise, Batılılaşmanın etkisi ile kendini halk tabanından ayıştırmış, okumuş, kalabalıklar ile arasına buhranları ile sınır çekmiş, yalnızlığını yabancılaşma malzemesi saymış, psikolojik olarak rahatsız, sürekli iç sesleri ile konuşan ve konuşmalarını sık sık isyan, küfür ve acı ile kesen, huzursuzluğu ve arada kalmışlığı ile en çok da kendine küskün, kötücül orta sınıf entellektüelleri temsil eder. Antonia ise, Hasan gibilerin kendi yalnız dünyasından yükselen iç seslerin dışa vurumudur. Antonia sembolik olarak, mırıltılı ve kafa karıştırıcı namelerle, kopuk, alaycı, kinli, taşkın konuşmalar yumağıdır. Hasan ile aynı anda konuşur. Hasan, sustuğunda da hep devrededir. Antonia, entelektüel kötücülün asıl sesidir. Bunaltı kaynağını bu konuşmaların teşekkülü ile besler.

Antonia/Olric/Yenins gibi sesler konuşmaya başladığında biz kötücül entelektüelin evrene ve kendine karşı tüm alayını ve öfkesini görmüş oluruz. Burada

temel olarak iki duygunun bastırılmış sesi ağır basar. Bunlardan ilki alay ve öfkedir. Alay eden iç ses, var olduğundan beri kendisini alaya alan hayata bu ses tonu ile cevap verir. Yalnız, parasız ve sıkıntılı hayatlarında kendilerine layık gördükleri hayatın çok dışında, sefil bir hayat süren Hasanlar, hayatın onlara dayattığı tehlikeli oyunlarına ve ötekilerin bitmeyen alaylarına karşılık bir savunma geliştirirler. Antonia, Hasanların hayata dair bu savunma sisteminden doğar. Bu nedenle onların ruhu mütemadiyen öfkeli ve savaştıcıdır. Söz konusu savaş, hep kaybeden Hasanlar içindir.

Onları her zaman kendi içine, karanlığa çeken iç ses/Antonia, bir yandan da onlara kendi sesiyle kafa karıştırıcı, bunaltıcı/bulandırıcı bir uğultu sunarken, diğer yandan yaşama tutunmaları için de sinsi çareler de teklif eder. Buna rağmen ortaya konulan hiçbir öneri gerçek anlamda tutunmak için bir nedeni işaret etmez. Hatta entelektüel bu anlamda daha da içe kıvrılmaya, kabuğunu sertleştirmeye, kendini dinlemeye başlar. Bu da bir süre sonra Antoniaları güçlendirirken, Hasanların hayattan ümitlerini kesip, yaşamla olan bağlarını zayıflatır. Bu açıdan bakıldığında Antonia, yani türedi ses dalgası, kötücül aydınının içinden konuşmaya başladığında, aydın kendi ölümünü çoktan hazırlamış demektir.

Aşağıdaki şekilde Hasan'ın kendini kaybediş öyküsü anlatılmaktadır. Buna göre Hasan, tabloda başlıklanan noktalarda, kendi sesi ile kendi sonuna koşar.

Çizelge 14. Hasan'ın Kendini Kaybediş Öyküsü
"Ben dedi, o düşen yıldızlardan biriyim." (İlhan, 2012,101).

Yalnızlık	Sıkıntı & Ölüme Yakınlık	Kendimi Sevmiyorum
<p>"Ben ne kaybederim. İçim dışım yalnızlık. Hapse girsem, dışarıdakilerden farklı bir ömrüm olmayacak" (İlhan, 2012, 50).</p> <p>"Şimdi sadece hayâsızım ve gerisi bana vız gelir. Yalnızım" (İlhan, 2012,141).</p>	<p>"İnsanlar sadece canımı sıkıyor. Ölüm de netice itibariyle bir başka sıkıntı" (İlhan, 2012, 27).</p> <p>"Hiçbir şey umurumda olmadığı için sıkılacak şeyim yok; yine de ölecekmişim gibi canım sıkılıyor." (İlhan, 2012, 31).</p> <p>"Bir şeyler yapmalıyım. Muhakkak! Fakat ben daimen bir şeyler yaptım. Tahsilimi terk ettim. Askerlik ettim. Âşık oldum. Vazgeçtim. Kamorot oldum. Kaçakçı oldum. Hep bir şeyler yapıp kurtulmak için. Netice ne oldu? Hiç! Yine canım sıkılıyor" (İlhan, 2012, 31).</p> <p>"Nasıl ve ne zaman öldüğüm belli değil. Fakat öldüğümü kesinlikle biliyorum" (İlhan, 2012, 86).</p> <p>"Başka sıkıntı? Var elbette. Yaşamak sıkıntısı söz gelişi. Nabızlarım dakikada seksen küsur defa vurması cinsinden bayağı sıkıntılar"(İlhan, 2012, 148).</p> <p>"Karanlık bir can sıkıntısı, diyorum, bir hastanın yakında öleceğini sezmesi gibi" (İlhan, 2012, 185).</p>	<p>"Oysa ben iyi bir adam olamam. Kendimi sevmiyorum. Başka türlü yaratılmayı ne kadar çok isterdim" (İlhan, 2012, 33).</p> <p>"Yağmur odanın içine girmişti. Ne odası benim içine girmişti, ama yine de hiçbir şeyi yıkamıyor, temizlemiyor her şey eski pisliği, iğrençliği, katlanılmaz bayağılığı ile kalıyordu. (İlhan, 2012, 117).</p>

Tereddüt-Emin Olamama	İçimdeki Karanlık	Zaman Problemi
<p>“Hatırlamak iyi bir his. Bir sarhoşun daima hatırlayacak şeyleri bulunur ve bütün hatırladıkları onu eksiksiz mutsuz kılar. Mutsuz olunca adam, artık yaşadığına emindir. Emin olmak iddia bir söz. Ben neden ve neyimden eminim sanki? Bir hayvan gibi tıkınıyor, tepiniyor ve uluyorum” (İlhan, 2012, 35).</p>	<p>“İçimde korkunç bir karanlık hüküm sürüyor. Bu karanlığı biraz olsun aydınlatabilmek için, ömrümün kaç senesini seve seve veririm.” (İlhan, 2012, 49).</p> <p>“Yaşamak için yaşamak sersemliği. İnsani olan ve olmayan bütün amaçların dışında kalmış olmak”(İlhan, 2012, 82).</p>	<p>“Oysa biz zamanı unuttuk. Hiç değilse kendini hatırlatmadıkça hatırlamak istemiyoruz. Önünde hedef tahtası kaldırılmış mermiden farkımız ne?” (İlhan, 2012, 60).</p> <p>“Sanki mekân içinde değil, zaman içinde yaşıyorum. Geçmiş ve gelecek bende hiçbir kaygı, hiçbir ilgi uyandırmıyor. Yalnız şuan için varım, ondan kurtulmak için can atıyorum”(İlhan, 2012, 76).</p> <p>“İşte böyle Ayhan dedim. Saat kulesi her saat başında çalıyor ve ben her saat başında bir adım daha gerilediğimi hissediyorum” (İlhan, 2012, 127).</p>
İnanç Buhranı	Acı İçindeyiz	Sokaktaki Adam Olamama Neticesi
	<p>“Biz genellikle acı içindeyiz. Mutluluk dediğimiz zaman bile, acıya karşılık bir şeyler arıyoruz” (İlhan, 2012, 173).</p> <p style="text-align: center;">ONLAR Hakkında</p> <p>“Siz hamamböcekleri gibisiniz. Karanlıkta deliklerinizden çıkıyor, ahmakça kaprisleriniz için, en paha biçilmez şeyleri kirliyorsunuz. Ben hamamböceği olmak istemiyorum” (İlhan, 2012, 188).</p>	<p style="text-align: center;">Her Şeyin Dışında Olma</p> <p>“Oysa ben, böyle olamıyorum. Hayatımda ben yokum, hiç yokum. Hiç yokum, başkaları da yok; kimse beni ilgilendirmiyor, çünkü: Ben kendi kendimi ilgilendiriyorum. Huzursuzluğumun ve can sıkıntımın sebebi ne? Bu kayıtsızlık mı? Diyelim ki, her şeyin dışındayım, aşkın ve eşekliğin, domuzlar gibi bulaşık çukurlarında eşinmenin, kanun içi ve kanun dışı hırsızlığın dışındayım. Rahat olamıyorum” (İlhan, 2012, 114).</p> <p>“Etrafımı yadırgıyorum. Benim burada ne işim var? Kalabalık konuşuyor. Talebeler bir akvaryumdaki balık gibi, ağızlarını açıp kapıyorlar. Kalabalık konuşuyor. Halbuki artık tek kelime duymuyorum. Yalnız, sersem edici bir uğultu. Benim ne işim var burada?” (İlhan, 2012, 178)</p>

Antonia Konuşuyor	Ben Kim Oldum	Benden Sonra
<p>İnançlarımızı kaybettik: <i>“İsa da acı çekti. Acıların en ilahisi hem de. Biz dünya acısı çektik. Harbden beri hepimiz İsa’yız. Avuçlarımız delik. Kan akıyor avuçlarımızdan. Daha önemlisi, içimizde inanç kalmadı, ne İsa’ya, ne başkasına!”</i>(İlhan, 2012, 174).</p> <p>Ruhlarımızı kaybettik: <i>“Sana bir şey söyleyeyim mi? diyor, apaçık bir şey: Bu harbden hiç kimse sağ dönmedi. Onlar canlarını kaybettiler, ama ruhları sağ, aramızda dolaşiyor, yaşıyorlar. Ya biz? Bin beteri; biz ruhlarımızı kaybettik. Milyonlarca ceset.”</i> (İlhan, 2012, 174).</p> <p>Acı içinde öleceğiz: <i>“Bu acı diyor, bizi ya adam edecek! Ya da topumuz birden çıldıracağız, diye tamamlıyorum.”</i> (İlhan, 2012, 177).</p> <p>Çarmıha gerilecek İsa: <i>“Kendi kendime-Nereye? diye soruyorum. Antonia – çarmıha! diye bağıyor, çarmıha! İnsanların sevecek değil, sövecek adamlara ihtiyacı var”</i>(İlhan, 2012, 184).</p>	<p><i>“Ben dünyayı döndüren ağrırım. Ben olmasam dünya durur. Herşey biter. Ben olduğum halde, dünya duracak, her şey bitecek”</i> (İlhan, 2012, 214).</p>	<p><i>“Ben Mohikanların sonuncusuyum. Benimle ne istediğini bilmeyen, fakat neyi istemediğini bilenlerin nesli tükeniyor. Benden sonra bir adam gelecek, ne istediğini bilecek”</i>(İlhan, 2012, 203).</p>

Sokaktaki Adam romanı, Hasan’ın hiçbir sokağa ve sınıfa dâhil olamama buhranını anlatır. Yukarıda kitaptan alınan bölümler, Hasan’ın yalnızlık ile başlayan daha sonra da *aradaki adam* oluşunun serüvenini anlatmaktadır. Onun bu dip yalnızlığında, ona refakat eden sıkıntı, onu ölüme de yaklaştırır. Ölümün sınırındaki Hasan, dünyadan ve dolayısıyla da kendinden vazgeçmiştir. Bu nedenle de o, en

başta kendini sevmez. Bu sefil hayatın tek nedeni olan varlığından nefret ile bahseder. Daima müteredit ve karanlıklarda olan Hasan, kendisi de dâhil hiçbir şeyden emin değildir. Bir inanç buhranı içindedir ve her şeyden şüphe duyar. Bu şüphe ve bağlanamama onu daha fazla acıya sürükler ve Hasan'ın ruhundaki karanlığı arttırır.

Karanlığın içinde zaman algısını da azalan Hasan, geçen zamanda ilerlediğinin farkında değildir. Hatta ilerlemek bir yana geriye gittiğini geçmişe sürüklendiğini düşünür. Ona göre, tüm bu yaşananlar, onlar/ötekiler gibi olamamasındandır. Böylece, beyhude bir savaş ile sona yaklaşır. Hasan bu noktadan sonra, ne sokakta ne de zamanın ve mekân içindedir. İki dar zaman ve dinamik arasında, her şeyin dışında kaldığını düşünür. O, ötekilerden bir parça olamadığı için normalleşemeyen dünyasına isyan eder. Sonuçta da etrafı giderek bulanıklaşır, ruhunda bulanık su ile evrende kendini kaybederek, insanlıktan çıktığı hissine kapılır. Hasan'ın kendi olan ve yalnız kendi ile konuşan Antonia'sı bu noktada devreye girer. Bu Hasan'ın vazgeçmiş, ölüme yakın aşamasıdır. Antonia sürekli konuşur ve nihayetinde Hasan kendi sesini de kaybeder. Bittiğinin/tükendiğinin kafasının içindekiler ile baş edemeyeceğinin farkındadır ve ölümü/yok olmayı çaresizce bekleyerek çıldırtıcı ölüm anına adım atar.

Atilla İlhan, *Sokaktaki Adam* romanı ile tutamak sorununa, tutunamama kaderine Hasan ile önsöz yazar. Bu entelektüel kötücülün zihnini ruhunda boğma öyküsüdür. Böcekliğini sürünerek sokakta yaşayan, acı çekmek için sadece kendi ruhunu yeterli bulan Hasanların bu çöküş öyküsünde, bir devrin entelektüel bunaltısının müziği başlamıştır artık.

4.3.12. Tutamak Sorununun Aylak Sesi

Yusuf Atılğan'ın *Aylak Adam* romanı entelektüelin elini havaya kaldırdığı, "tutamak sorunu" sancısını dillendirdiği, "aylak" vurgusundaki bilinçaltı esaretini anlatır. Yazar, C.'yi isminden başlayarak tamamlanmamış bırakır. Söz konusu bu eksiklik ise C.'nin ön adı olan aylak kelimesi ile bir bütüne dönüşür. *Sokaktaki Adam*, bundan sonra kendine uygun sıfatı bulmuştur. Aylaklık kelimesi, Türk romanında ilk kez entelektüel yalnızlığın ve yabancılaşmanın niteleyenidir. Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili* eserinde *Aylak Adam* romanının temel özelliği hakkında şöyle der:

“Romantiklerden Dostoyevski’ye, Nietzsche’den varoluşçuluğa modern yazının temelindeki kızgınlık, toplumsal yaşamın üzerinde yükseldiği ikiyüzlü sözleşmeye, sahte ahlaka, etiket düşkünlüğüne yönelik öfke Atılğan’ın romanlarının da temel özelliklerinden biridir. Zaten romanın aylak kahramanı toplumsal yalana, biçimsel erdeme, ikiyüzlü ahlaka meydan okuduğu ölçüde benzer sıkıntıları yaşayanların gözünde bir ‘aylak adam’ olarak kahramanlaşır” (Gürbilek, 2015, 126).

II. Dünya Savaşı sonrasında bireyin yaşadığı varoluşçu kaygılar, *Aylak Adam* romanının felsefi yanısıdır. İnsanın insana yabancılaştığı, sosyal anlamda ilişkilerin zedelendiği bir ortamda, entelektüelin kendine çekilişi postmodern bir algının dışı vurumudur. *Aylak Adam* Bay C.’nin bunaltılı ve sıkılgan kimliğindeki yabancılaşma Yıldız Ecevit’e göre bir sürecin sonucudur. Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodern Açılımlar* adlı çalışmasında, yeni dünya da birey sorunsalının ve onun yabancılığının altını şu sözlerle çizer.

“20. yüzyıl sonrası roman estetiği dış dünyayı doğrudan yansıtmaz, dış dünyadan alınmış gerçek parçacıklarıyla iç dünyayı birbirine harmanlar ve yenibir dünya kurgular. Bu yeni dünyada, içinde yaşanan görüngüsel dünyayabancılaştırılarak anlatılıyordur” (Ecevit, 2008, 36).

Postmodern roman artık geleneksel noktada yorumlanan/görüntülenen gerçeklikten uzakta, bireye/içeride doğru bükülmüş bir tabiatta karşımıza çıkar. Murat Belge’ye göre, romana sızan bu iç derinliği Batı romanını iyi bilen yazarlarda görmek mümkündür. Buna göre; *“(…)Batı romanının özelliklerini iyi bilen ve bunu kendi eserlerinde yeniden-üretmeyi bilinçle üstlenen Yusuf Atılğan, Oğuz Atay gibi romancılarda böyle bir psikolojik boyut görülür; onlar da Türk romanı çizgisinin tipik temsilcileri değildir”* (Belge, 2014, 234). 1959 yılında yayımlanan *Aylak Adam*, Türk romanına, tutamak sorunu yaşayacak entelektüelin aylak sesini kurguya sokar. Atilla İlhan’ın 1953 yılında yayımlanan *Sokaktaki Adam*’ı Hasan, Yusuf Atılğan’ın kaleminde dirilmiş ve aylaklığını ilan etmiş gibidir. Türk romanında aylaklığın entelektüel anlamdaki isyanı, Yusuf Atılğan’ın kurgusu ile meşruluk kazanır.

Roman kahramanı C., yalnız, sıkılgan ve paraya doymuş bir tiptir. Roman boyunca bir arayış içindedir. Bu arayışın amacı bir kadın olarak görülse de C. temelde kendini, kaybettiklerini aramaktadır. Berna Moran, *Aylak Adam ve Anayurt Oteli* romanlarının bu anlamdaki benzerliğini şu sözlerle anlatır: *“İki roman arasında öyle benzerlikler göze çarpar ki insan, Atılğan’ın aynı konuyu, farklı roman anlayışlarının getirdiği yeni bir teknikle ikinci kez yazmak istediği sanısına kapılabilir. İki yapıtın da baş kişisi toplumdan kopmuş yalnız kişiler...”* (Moran, 2016, 291).

Aylak Adam romanının toplumdan kopmuş kişisi C.’nin Türk romanına açık bir dille itiraf ettiği diğer konu ise baba otoritesini tümüyle kötücül çağrışımlar ile

anlatmasıdır. Baba/ata noktasındaki kutsallık geleneksel ölçüsünden burada tümüyle uzakta, psikanalitik bir söylemle “baba sendromu” boyutunda kendini hissettirir. Hatta roman, Bay C.’nin ölmüş baba ile hem ruhsal hem de zihinsel savaşıdır. Burada C.’nin babaya savaşı ile Matmazel Noraliya’daki Ferit’in baba isyanı benzerlik gösterir. Ferit de tıpkı C. gibi babanın kendisine miras bıraktığı kötücül duvarı aşmak ister. *Aylak Adam*, C.’nin “tutamak sorunu” en çok da bu savaşın yansımaları ile anamlanır. Buna rağmen söz konusu savaşımı yalnız *Oedipus Kompleksi* ile açıklamak yeterli olmayabilir. Zira Bay C.’nin içinde ölmüş annesine karşı bir bağlılığı yoktur. Babasına annesine olan duyguları ile öfkeli de değildir. Bunun aksine C.’nin huzur addettiği tek kişi teyzesidir. O, leitmotif olan kulak tikini de babasının teyzesine cinsel tacizi sonrası sergilemeye başlar. Burada psikanalitik bir görüntüden çok, açık bir izlekle babaya sonsuz öfke var gibidir.

C.’nin babası sert, kaba ve kadın düşkün bir adamdır. Annesi o küçükken ölmüştür. C.’yi teyzesi büyütüştür. “*Onu kıskanç, bencil bir sevgiyle severdim*” (Atılğan, 2014, 121) diyen C., teyzesine karşı tuhaf hatta hastalıklı bir sevgiyle bağlıdır. Teyzesi mavi gözlü, sevecen ve C.’yi babasına karşı koruyan bir kadındır. C. teyzesinin yalnız kendi etrafında olmasını ister. Onun dizlerine yatar ve teyzesinin mavi gözlerine dalıp giderken kendini görür. Huzurlu olduğunu düşündüğü tek anlar teyzesinin yanındır. Romandaki huzursuzluk, bu huzuru bir kadında arama girişimleri ise bu nedenle kısır döngüdedir. C. aradığı kadında, teyzesinin ona kattıklarını ve onun maziye benzer gözlerinin ruhuna verdiği huzuru özler. Bunun için de hiçbir kadının hayatında tam olarak varlık gösteremez. Kadınlara teslim olacağını hisseder hissetmez, yine kabuğuna çekilerek kendini başladığı noktada bulur. C.’nin kadınlara karşı bu tutuk ve itici tavrını Ferit’de de görmem mümkündür. Matmazel Norliya’nın Koltuğu romanında Ferit, bu noktada tıpkı C. gibi kadına karşı tavır alır. Kadını/Selma’yı bilerek ve isteyerek yaşamından uzaklaştırır. Ali İhsan Kolcu, *Yusuf Atılğan’ın Roman Dünyası* çalışmasında C.’nin bu hastalıklı portresini şöyle çizer.

“C.’nin bütün roman boyunca sergilediği davranışlarının temelinde içinden söküp atmadığı baba fenomeni vardır. Anlaşıldığına göre baba toplumumuzda hala varlıklarını sürdüren ceberut, evlatlarına karşı mesafeli, otoriter ve sevgisini göstermekte cimridavranan bir kişiliktir. C.’nin annesinin bir yaşındayken ölümü onun belleğinde anneye ait bir fotoğraf ya da anı bırakmamıştır.” (Kolcu, 2003, 63).

C., roman boyunca babasının bilinçaltında uyandırdığı imajdan sıyrılmak için çabalar. C.’nin babası, kaba mizacının içinde cinselliği de ortada yaşayan bir adamdır. C.’nin hayatında önemli olaylardan biri de teyzesi Zehra’yı ve babasını uygunsuz şekilde gördükten sonra babasına saldırması olayıdır. Babası bu karşı

çıkışın ardından C.'nin kulağını öyle şiddetli çeker ki nerdeyse koparır. C., o günden sonra kulağını kaşıyan, huzursuz anlarını bu refleksle gösteren biri olur. C.'nin bu refleksi, kulak kaşıma leitmotifi, bu noktadan sonra C.'nin huzursuzluğunu dışa vurumuna dönüşür. Sıkıldığında, kendini çaresiz hissettiğinde ve yabancılaşma duygusunu en üst seviyede yaşadığında leitmotif olan kulak tiki devreye girer. Ayrıca C.'nin babası ile özdeşleştirdiği bıyık da C. için bir takındır. Bıyıklı olmak ona göre babaya benzemektir. Romanın bir diğer leitmotifi olan bıyık, tıpkı C.'nin kulak tikinde olduğu gibi onun huzursuzluğunun ve sıkışmışlık hissini dışa vurumudur.

C.'nin tek isteği babasına benzememektir. Bunun içinde cinselliği içinde bastırır. Sırf babasına benzememek için bir müddet kadınları reddeder. C., Zehra teyzesine benzeyen kadınlardan etkilenir. "Mavi" çağrışımları itibariyle de C.'nin heyecan ve huzura koştuğu imaj olur. Örneğin, mavi gözlü bir kadın sever, onun arkasından koşar. Yaşlı, şaşı bir hayat kadınından sırf mavi gözlerinden dolayı şefkat bekler, romanın sonunda aradığını düşündüğü genç kadının mavi pardösüsü vardır.

C., babasının hayata duruşuna isyan ettiği için, babaya ait olan tüm yaşam biçimini reddeder. Babası komisyoncu, varlıklı ve kadınlara düşkün bir adamdır. C. ise hayatı babası gibi para düşünerek geçirmek yerine aylaklığı tercih eder. Aylaklık, kelime anlamı itibariyle de bir kalıba sığmayan, her yerde olabilecek insan tipini sembolize eder. C. bu açıdan bir düzene ya da kontrole tabi değildir. Söz konusu bu başına buyrukluk onda sıkıntıya, yalnızlığa, sosyalleşememeye ve kaçışa neden olur.

Yusuf Atılğan, C.'yi babasının ölümüne sevinen adam olarak kurgular. Baba öldüğünde her şeyin biteceğini uman C. için asıl mücadele bu noktadan sonra başlar. Zira maziden gelen huzursuz ve hastalıklı bellek onu geleneksel olan her şeye karşı inkârcı ve kötücül kılar. Yukarıda da ifade edildiği gibi, C.'nin ne tam olarak bir ismi, ne de babasının kimliği bellidir. Onun mazisi de parça parça ve tutarsız sancılarla kurguya yansır. Yazar, isimsiz C.'sine ve hasta ruhlu anlatılan babasına cemiyetin her noktasında rastlanacak birileri olarak işaret eder gibidir. Atilla İlhan'ın *Sokaktaki Adam*'i, aslında ondan daha çok sokaklarda gezen, aylak işçisi C.'den farksız değildir. Buna rağmen Hasan'ın sıkıntılı mizacına rağmen bir işi ve amacı okura sunulur. Oysa C. İstanbul'un sokaklarında tüm hastalıklı duygusunu içine tikiştirerek "herhangi biri" olarak yürür. Belki de aylak işçisi Bay C.'nin Türk romanındaki en mühim noktası da bu işarettir. C. herhangi biri olarak, müphem ve

sonsuz/bitmeyecek bir aylaklık anlayışı ile varoluşsal dramı yaşayan içimizdeki adamı bize gösterir.

1972 yılında *Tutunamayanlar* romanından evvel okura müjdelenen Bay C. entelektüelin kimliksizleşmiş, kötücül ve hastalıklı ruhunun en açık sözlü adamı gibidir. Roman boyunca mütemadiyen kendini/ben'ini itiraf eder. Korkusuzca ruhindaki ve zihnindeki hastalıkları ve gölgeleri dışa vurur. Bilinçaltı perdesini okura sıyırdıkça, kötücüllük kaynaklarının da altını çizer. Mehmet Narlı, *Postmodern Roman ve Modern Gerçekliğin Yitimi* makalesinde bu noktada şöyle der: “*Bilinçaltı, Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay gibi yazarlarda, kimliksizliğin ve kişilik arayışının kentle ilişkilerini işaret etmeye yarar*” (Narlı, 2015, 38). Böylece, kentin sokaklarında kimliğini kaybedenlerin, aylakların, sokaktaki Hasanların, iç sesini Olric ve Antolia ile tamamlayanların cinnetleri, entelektüel kötücüllüğün içinde kendini gösterir.

C.'nin aradığı kadına kavuşmak için değil; kadını aylak aylak aramak için sevgiyi arar. Bay C., bu nedenle bir kadını sevse bile onunla ciddi bir ilişki hayal edemez. Zira onun yaşam biçimi, aramaktan doğan buhrandır. C. kadınlarda kendini değil teyzesi Zehra'yı arar. Babasından kaçtıkça, kulağının kaşıntısı ona babaya yaklaştırır. Cinsel temayüllerini bir kalıba sokamaz, babaya benzedikçe kendinden nefret edip ben'ini aramaya çıkar. Kendi ise hep ötede, dışarıda, sokaktadır. Bu sebepten de aylaklık onun işi olmuştur.

Yusuf Atılgan C.'nin üniversiteyi sıkılıp bıraktığı vurgularken diğer yandan onun resim, müzik ve edebiyat zevkini doğal bir süreçte anlatır. Yani Bay C., kültürel birikimi, entelektüel duruşu ile bir düzene tabi olduğu için değil; bir düzene bağlı olmadığı için kötücüldür. Roman boyunca huzursuz, buhranlı ve sıkıntılıdır. Neşeli olduğu dakikalarda bile kendini bunaltmayı başarır. C. iyi eğitim görmüş, varlıklı bir ailenin çocuğudur. Burada, diğer romanlarda karşımıza çıkan geçim sıkıntısı, yalnızlığın ve yabancılığın nedeni sayılmaz. Hatta onun bir işi de yoktur. İş, Yusuf Atılgan'ın anlatımı ile aylaklıktır. C. aylaklığı bir tercih olarak anlatır başlangıçta ancak, romanın sonuna doğru C.'nin bu hayatı tercih ettiğini değil, böyle bir hayata babası tarafından itildiğini ortaya koyar. Burada babanın bir otorite oluşu ve C.'deki varoluşsal bunaltıya kaynaklık ettiği açıktır. Baba/Tanrı bütünlüğünde C.'yi var kılarak hayata fırlatmıştır. C. babasını suçlarken, temelde varlığını sorgulamaktadır. Romanın “tutamak problemi” de baba/Tanrı noktasındaki evrene atılmışlık/fırlatılmışlık duygusunun ekseninde döner.

C. aylaklığı, farklılığın yaşama biçimi olarak da görür. Mensubu olduğu cemiyetin duygu ve düşünce evrenini bir türlü yakalayamaz. Hayata, insanlara, hatta

kendine bile uzaktan bakan C, gerçek anlamda kendini yalnız teyzesinin yanında kendi olarak hatırlar. Romanda C'nin kadın arayışında, kendini bulma iştiağı da vardır. C. kendisi dışındaki hayata ve insanlara şöyle bakar:

“Biliyorum sizi. Küçük sürtünmelerle yetinirsiniz. Büyüklerinden korkarsınız. Akşamları elinizde paketlerle dönersiniz. Sizi bekleyenler vardır. Rahatsızsınız. Hem ne kolay rahatlıyorsunuz. İçinizde boşluklar yok. Neden sizin gibi olamıyorum? Bir ben miyim düşünen? Bir ben miyim yalnız?” (Atılğan, 2014, 39).

C.'nin kadınlardan kaçışında, evliliğe dair kötücül oluşundaki temel neden onlar gibi olmamak ve onlara benzememek düşüncesidir. *Aylak Adam* romanı, C.'nin ötekileşme buhranıdır. C. önce babasından başlayarak, hiçbir erkeğe benzemek istemez. Bu kaçış, aynı zamanda sevgiliden kaçışı da sembolize eder. Saadet algısı, kaygı ile iç içedir. Hal böyle olunca da C.'nin benzememek, beklemek ve vazgeçmek üçgeni huzursuzlukla birbirini takip eder. Bu ruh halinin de neticesi yalnızlık olarak karşılık buluverir. C. yalnızlığını bir çaresizlik biçimine sokmuştur. Hayata karşı, sanki çaresizmişçesine öylece durur. Bu duruş kısıpırlı ve marazi bir eylem yumağıdır. Aylaklık da bu kanaldan beslenmektedir. C. kendine bile bağlanamamış bir karakterdir. Ona göre ne bir otorite, ne bir kadın ne de bir aile bağlanmaya değerdir. Bu psikolojiyi destekleyen şuurlaltı ise yine benzememe farklı olma algısından kaynaklanır.

C. okul hayatının da erken sona ermesine kendi karar vermiştir. Bunun en büyük nedeni maddi durumunun iyi olmasıdır. C. “diğerleri” gibi okula giden biri de olmak istemez. *“Oysa yedi yıl önce bu kapıdan çıkmıştı. Yedi yıl önce bambaşka bir insan olmalıydı”* (Atılğan, 2014, 50). Yedi yıl önce çıktığı kapını önünde durup, üniversiteye kayıt yaptırmak için herkes gibi yaptığı eylemlere bakıp bunu tuhaf bulan C., öğrenim hayatın canı sıkıldığı için son verir.

Temelde her şeyden sıkılan ve sıkıldığı için bunalıma giren C., roman boyunca diplerde, hastalıklı bir ruh hali ile karşımıza çıkar. C. üniversite okumayı, bir işte çalışmayı, evli olmayı, kısaca normal insanların yaptıklarını basit ve sıradan bulurken, aylaklığın zor bir iş olduğunu şu sözler ile anlatır: *“Lapacıydı, aylak olmazdı. Aylak olmak dünyanın en güç işiydi”* (Atılğan, 2014, 99). C.'ye göre aylak olmak dünyanın en zor işidir ve C. herkesin yapamadığı bu işi başarıyla yürütmektedir. Bunu için de roman boyunca işini soranlara “aylağım ben” yanıtını büyük bir özgüvenle verir.

C.'ye göre hayat ve evlilik birbiriyle yaşama zorunluluğudur. C. yaşamın bu yüzüne karşı da kötücüdür. Onun bu yapısının altında ise yine babası vardır. Huzursuzlukla geçen çocukluğu, babanın otoritesini yıkma çabası, kaçtıkça en çok korkulana yaklaşma duygusunu şu sözlerle ifade eder: *“Bende gördüğün her şey babamla başlar”* (Atılğan, 2014, 120). Onun, *“Bu çatını altında yaşayanlarda ortak ne var? Yalnız birlikte yaşama zorunluluğuna inanmaları”* (Atılğan, 2014, 108) cümlesinde sosyal hayattan kopuşun izleri vardır. Bu yabancılaşma hâlinin sebebi ise anlaşılama duygusudur. *“Arkadaşlarla anlaşamıyordum. İnsanların kaçınılmaz ikiyüzlülüğünü görüyordum”*(Atılğan, 2014, 123).

C'nin babasına olan “benzememe arzusunun” anlattığı şu cümleler ise, onun ne olacağını bilmediğini, ama ne olmak istemediğinden emin olduğunu gösterir.

“Babam adamsa ben olmayacaktım. (...) Bıyık bırakmayacağım, komisyoncu olmayacağım demek. Çıplak bacaklı kadın düşleri başladığı zamanki umutsuzluğum! hiç kimse erkek yaratılmanın azabını benim kadar çekmemiştir. İçimdeki batıcı kadın isteğinden kurtulmak için boyuna okurdum. (...) Son sınıftayken babam öldü. Evde yüzünü açıp gösterdiler. İçimi saran kurtuluş rahatlığını hatırlıyorum” (Atılğan, 2014, 122, 123, 124).

C. babasının ölümünü, ona benzememe ihtirasını ve sonrasında yaşadıklarını ve aylıklığı onun hayat karşısındaki çaresizliğidir aslında. Onun, *“Soğuk, eğri büğrü, insansız sokaklar! Sürü sahiplerinin, bakkalların, kasapların, memurların uyuduğu evler! Aralarında ben! Yapayalnız, iğreti.”* (Atılğan, 2014, 125) cümlelerinde yaşamının özeti saklıdır. Yusuf Atılğan, C.'nin yalnız ve insanlar içindeki iğreti hayatını, bir entelektüelin ortak kaderi gibi yorumlar ve buna “Tutamak” sorunu adını verir.

“-Hep arayacaksın sen. Ya resim, ya kitap...”

-Tutamak sorunu. İnsanın bir tutamağı olmalı.

-Anlamadım

-Tutamak sorunu dedim. Dünyada hepimiz sallantılı, korkuluksuz bir köprüde yürür gibiyiz. Tutunacak bir şey olmadı mı insan yuvarlanır. (...) kimi zenginliklerine tutunur, kimi müdürlüğüne, kimi işine, sanatına. Çocuklarına tutunanlar vardır. herkes kendi tutamağının en iyi, en yüksek olduğuna inanır. (...) ben toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğünü göreliliği, tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiliyi” (Atılğan, 2014, 149).

Yusuf Atılğan, sosyal hayatta “yer edinme” sorununu C.'nin aylıklığı üzerinden anlatır. Hayatına babasının olumsuz etkileri ile başlayan C., ona benzememek için normal olan her şeyi de reddeder. Böylece yalnızlığı, kendisini bile iğreti bulduğu yaşamı, bir aylıklık senfonisi biçiminde karşımıza çıkar. C. insanlar arasındaki yerini de roman boyunca belirsiz kılar. Tutunacağı bir yer arar. Bunu

gerçek ve sonsuz bir sevgi arayışı ile anlamlandırır da, aşkı bulduğuna inandığı kadınları da bir müddet sonra hayatından uzaklaştırır. Burada, teyzesinden gelen izlerin de büyük bir etkisi vardır. C. reddettiği kadınlarda teyzesinin parçalarını birleştirmek ister. Kadın kendi hüviyeti ile varlık gösterdiğinde ise ondan kaçır.

Yusuf Atılgan, aylak adam C'yi roman boyunca somut bir realitenin ya da duygunun da içine dâhil etmez. Bu yanı ile Bay C., kaçır, kendinden uzaklaşır, insanlardan ve hayattan kopuk tutunamayanları temsil eder. C.'nin romandaki tabiri ile "tutamak sorunu" varoluşsal anlamdaki sancıları çeken entelektüelin romana armağanıdır. 1959'un "tutamak sorunu", 1972'de Oğuz Atay'ın sesinde "tutunamayanlar" çığılığına dönüşecektir. Yıldız Ecevit, "Ben Burdayım..." kitabında Oğuz Atay'ın Yusuf Atılgan'ı sevdiğini ve *Tutunamayanlar* romanının alt yapısının *Aylak Adam* olduğunu tartışmasız şekilde kabul ederek, şöyle devam eder: "Ana kişinin topluma tutunmak için elinden geleni ardına koymadığı ve bunu sözel düzlemde de yinelediği bu romanın (*Aylak Adam*'ın), Atay'ı 'tutunamayanlar' sözcüğünü üretmeye yönlendirmiş olması bir olasılıktır" (Ecevit, 2016, 299).

Aylak Adam romanı, entelektüelin maddiyatın dışında, salt hayata dair kötücül mizacını anlatır. İçsel baskıların hayata yansımaları, evrene tutunma algısı aylaklık gibi bir rolle öne çıkar. Bay C. bu bakımdan gürültücü bir tip değil, sadece kendine yorgun/kendinde bitkin bir kimliktir.

4.3.13. Son Devir Zaman Tekâmülü: Ayarı Zamanın Peşinden Sürükleyenler

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı zamanın felsefesini yapan romandır. "Şiir ve sanat anlayışında Bergson'un zaman telakkisinin mühim bir yeri vardır" (Enginün, Kerman, 2008, 24) diyen Tanpınar, romanında fikri ve ruhsal elemine maziden besleyerek, gelecek tekâmülünü yeninin icap ettiği ton ve şekillerde örer. Bu nedenle romanın sesi hep Şark'ın derin kuyularında inerken, ona kulak verdiğimizde çağın derdini de duyarız. Bergson'un zaman telakkisinden etkilenen Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bunu yansıtır. Saat ve ayar kelimelerinin çağrışımları ile zamanı bir bütün olarak gören yazar, Bergson'un zaman tekâmülüne karşılık gelen süre, bellek ve değişme algısından beslenir. Henri Bergson'a göre,

“(...) doğa bilimleri, devinimi hiçbir zaman göz önünde tutmamakta, yalnızca cisimlerin birbiri ardına gelen konumlarını düşünmektedir. Evrende her şeyin kesintisiz bir değişim içinde olduğunu öne süren Bergson için, şimdiki anın kendisi de bir değişmedir. Bu değişme içinde geçmiş hiçbir zaman yitip gitmemektedir. Belleğin geçmişten bir şeyleri şimdiki ana taşıyıp getirmesiyle varoluşunu sürdürmektedir. Bergson, geçmişin şimdiki an ile bellek yoluyla birleştirilmesini “süre” olarak ifade etmektedir.” (Yılmaz, 2011, 66).

Bergson’un zamanı süreklilik felsefesi içinde değerlendirmesi ve zamanın bellekteki gücünden hareketle “süre”ye hükmedebilme yorumu, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının da merkezindedir. Tanpınar eserinde zamanın silinemez yüzüne ve cemiyet içindeki sonsuz bütünlüğüne seslenir. Mehmet Kaplan’ın da belirttiği gibi, *“Bergson felsefesinde olduğu gibi ‘zaman’ı bir akış, bir ‘süre’ telâkki eden Tanpınar, Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde, bu sürenin içinde bir ada gibi donmuş kalmış, veya onun dışına çıkmak için delice çırpınan insanları ve çevreleri canlandırmaya çalışıyor”* (Uçman, İnci, 2008, 107).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü bu anlamda Tanpınar’ın iki temel bakış açısı ile anlaşılabılır. Bunlardan ilki “zaman” diğeri ise “abes” dir. Bu farklı iki metafor *Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde* bir çatıda buluşur. İçine ve dışına dâhil olmadığı zaman, bu romanda yekpare bir ana dönüşüverir. Bu an ise, şimdinin zemininde “abes” ile buluşur. Zamanın abes ile olan bu mülakatında, ne kalemin hicvi, ne sözün yergisi keskin bir sınırla ayrılmıştır. Bu durum Berna Moran’a göre, militan bir gülmenin duygu yelpazesidir. *“Kırıcı olmayan bir alaydan başlayarak acı bir alaya kadar derece derece artan silahlar kullanılır. Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde alay tatlıdan acıya doğru gelişmekte ve sonunda açık bir yergiye varmaktadır demek yanlış olmaz sanırım”* (Moran, 2015a, 308). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nün* üslup zenginliği de bu tuhaf seslerin uyumlu yükselişinden beslenir. Denilebilir ki Tanpınar bu eserinde zamanın abes geçen yanını; hem de abesin zamana sızışını aynı satırlara sığdırır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanının çalışmamızda kötücül entelektüel bağlamında incelenmesinin iki nedeni vardır. Bunlardan ilki, yazar/anlatıcı anlamında Tanpınar’ın hayata bakış açısındaki felsefedir. İkinci ise, çağa ayak uydurma noktasında entelektüel algının dışı vurumudur. Yazar, Hayri İrdal’ı Halit Ayaracı’nın kuklası yapmadan evvel, zamanın kıymeti üzerinde durur. Bu bölümlerde Tanpınar’ın geçmiş, şimdi ve gelecek olarak bütünleştirdiği zamanın kıymetinin bilinmesi noktasındaki algısı entelektüel kötücüllüğü de zemin hazırlar.

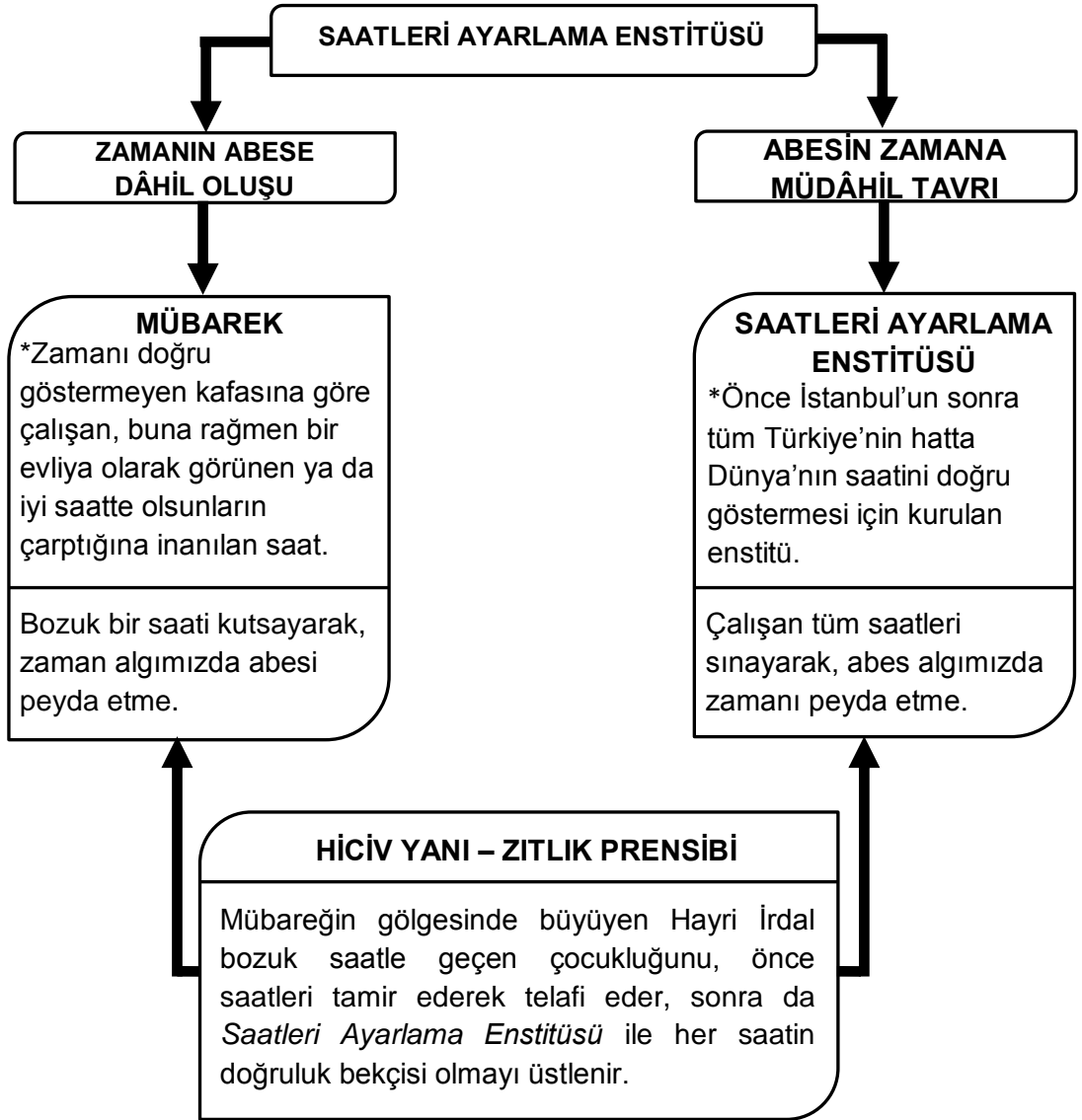
Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanına yalnız zamanın insan üzerindeki geçişini ve bu anlamdaki sızışını anlatan eser olarak bakmak yeterli değildir. Yazar

burada zamanın felsefesini yaparken insandan cemiyete, hatta tarihsel bir bakış açısında da uzanır. Daha genel bir ifade ile *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı Doğu insanın kaderi üzerinde konuşur. Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* eserinin ikinci baskısı için hazırladığı önsözde, çalışması hakkında şöyle der:

“Ondokuzuncu asır Türk edebiyatı, her şeyden evvel Türk insanında başlayan buhranın ve yeni ufuklar ve değerler etrafında yavaş yavaş kurulan bir iç düzenin tarihidir. Biz bu buhranı ve değişikliği içtimaî ve tarihî sebeplerle göstermeye yeni ile eskinin her adımda karşılaşması kadar ehemmiyet verdik” (Tanpınar, 2003, IX).

Türk insanının buhranını ve yeni ufuklara açılırken verilen iç düzen tarihini, on dokuzuncu asırdan başlatan yazar, bu tarihten sonra zamanın üzerimizdeki etkilerini roman dilinde *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde kurgular.

Ahmet Hamdi Tanpınar, eserinde zamanı sondan başa doğru ayarlamıştır. Hayri İrdal, daha romanın başında, romanın istikametini ve sonunu açıkça anlatır. Okur, kendini bu noktadan sonra *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne kurar, ama nerdeyse romanın ortalarına kadar bu buluşma gerçekleşmez. Buna rağmen, zamanın abes geçen hikâyesi burada hicvedilir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ile abes olan her şey zamana müdahil, hatta dâhil olmuştur.



Şekil 15. Zamanın Abese Dâhil Oluşu; Abesin Zaman Müdahil Tavrı

Yukarıdaki şekle göre, Tanpınar'ın romana kattığı denge zıtlıktan, karşıtıktan hatta değişen dünyanın içindeki uyumsuzluğun kötücül algısından beslenir. Bu nedenle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında hiçbir abes durum karşısında tam olarak gülümseyip, ağlayamayız. Bunun en önemli nedeni de yazarın üslubundaki örtülü anlamdan kaynaklanır. Tahsin Yücel'de eserin bu yönüne dikkat çekerek şöyle der:

(...)bunlara benzeyen başka birçok şeyler de, ilk bakışta gerçekte ilgisi bulunmayan bir hayal ülke, bir hayal oyunu izlenimi bırakıyor. Buna karşılık, yalnız yazarın ustalığından, inandırma gücünden gelmeyen romanın her satırına sinmiş bir gerçeklikle karşı karşıya gelirsiniz durmadan. Kitaba gerçek açısından mı, hayal açısından mı bakacağınızı kestiremezsiniz” (Uçman, İnci, 2008, 113).

Bu sebeple de roman boyunca en tuhaf durumlarda bile dudağımızın bir yarısı duygularımıza iştirak eder, çünkü Hayri İrdal'ın başından geçen öykü gerçekliğin tuhaflık zinciri ile bağlanmış şeklidir. Esasında okuru asıl şaşırtan bu zincirin tek tek halkası değildir. Buna göre; bozuk bir saate “mübarek” adının verilmesi, halanın mezarından dirilmesi, Abdülselam Bey'in İrdal'ın kızı Zehra'ya “valide” demesi, hatta kızın da ona “oğlum” diye karşılık vermesi, Şerbetçibaşı Elması hikâyesi, Doktor Ramiz'in İrdal'a rüya siparişi vermesi gibi olaylar tek başına mizahı oluştursa da tüm bu olaylara hiç nefes almadan konuya eklenmesi eserin “abes” olarak algıladığımız yanını oluşturur.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanı “zamanı” saatler üzerinden somutlasa da, Hayri İrdal roman boyunca “zamansız” olarak kalır. Onun yapabildiği en güzel şey, saat tamir etmek iken, tamir edip zamana kattığı saatlerin içindeki anda/gerçekte hiç olmamıştır. Tanpınar, kullanılan eşyaların sahiplerinin mizacına olan yakınlığından bahseder. Özellikle saatlerin, insan hayatının seyrine olan uyumunu anlatarak, Hayri İrdal'ın ağzından şu tespitte bulunur: *“Saatler de böyledir. Sahiplerinin mizaçlarındaki ağırlığa, canı tezliğe, evlilik hayatlarına ve siyasi akidelere göre yürüyüşlerini ister istemez değiştirirler”* (Tanpınar, 2008a, 15). Tanpınar'ın burada altını çizdiği en önemli mesele, sahibinin en mahrem dostu olan saatlerin, onun uzviyetini benimsemesi ve ister istemez sahibine temessül etmesidir. Saatin insandan, cemiyete yükselişini bu şekilde anlatan Tanpınar, zamanın milli şuurdaki görüntüsünü de perde arkasından göstermiş olur. Buna göre, romanın başından sonuna kadar zamana ait olan hesapların, saati ayarlama ile paralel gidişi söz konusudur. Burada cemiyet adına “zamandan” kasıt, şüphesiz hızla değişen, açılıp kapanan devirlerdir. Her devirde, cemiyet farklı bir mizaca kavuşurken, “zaman” insan doğası üzerindeki tasarrufunu da kullanmış olur. Yani her devir kendi zaman tamirini yaparken, cemiyete saat ayarını mecbur kılar. Yazar, *Yaşadığım Gibi* eserinde cemiyetin zamanda varlık hikâyesini şu sözlerle özetler: *“Ebedilik boyunca yaşayacak olan fertler, hatta nesiller değil, cemiyettir. Kaderin ve zamanın karşısında ancak cemiyet ve onun tarihi varlığı olan milliyet durur. Fırtınaya karşı yaprak değil, kökünü derinliklerine salmış olan çınar dayanır. Bu inanış, her kaderin üstündedir”* (Tanpınar, 2005c, 23). Buna göre, cemiyetin zaman ayarını sonsuzluğa ayarlama noktasını işaret eden Tanpınar, bu inancı kaderin üstünde bulur. Onun *Beş Şehir*'de de ifade ettiği gibi, zamanın içindeki ikinci zaman ebediliğin aynasından yansıyanlardır:

“Şimdi Bursa'da asıl zamanın yanı başında, bizim için ondan daha başka ve daha derin olarak mevcut olan ikinci zamanı yapan şeyin ne olduğunu

öğrenmiş gibiyim. Bu ses ve onun etrafı kucaklayan her dokunduğu şeyin özünü bir ebediyette tekrarlayan akisleri, bu mevsimlerin ve düşüncelerin ezeli aynası, zamanın üç çizgisini birden veren tılsımlı bir aynasıdır. Sanatın aynası da bundan başka bir şey değildir” (Tanpınar, 2008b, 116).

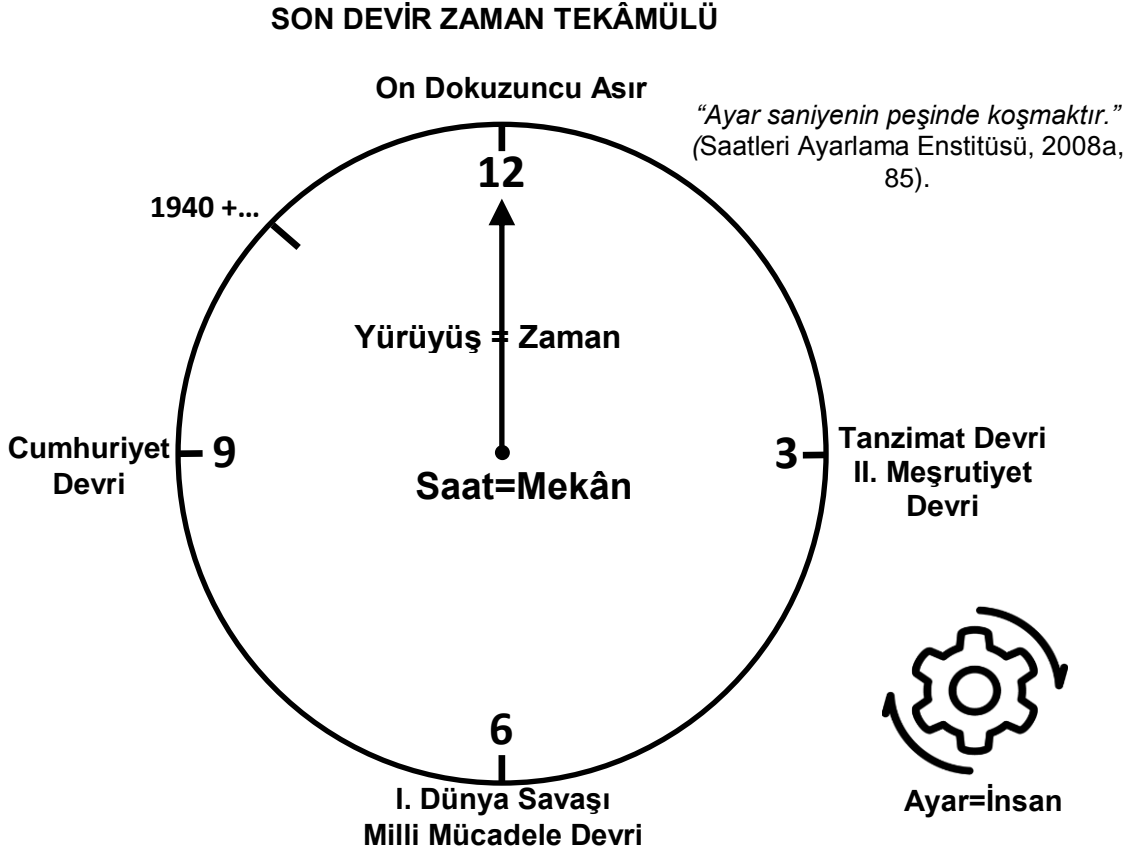
Saati mekânlaştıran ve zamana hareket sıfatı atfeden Tanpınar, zamanı ayarlama işini ise insana bırakır. Bu nedenle insan, saniyenin peşinden koşmalı, yani zamanı ayarlayabilmelidir. Zamanı ve mekânı insan mevcudiyetinde gören Nuri Efendi'nin ayarsız bir saate de tahammülü yoktur. Aşağıdaki satırlar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün kuruluş fikrini besleyen ve Halit Ayar'ının gözünde Nuri Efendi'yi filozofluğa yükselten bölümdür.

“Nuri Efendi belki saat tamirinden ziyade saatlerin ayarında titizdi. Ayarsız saat bu halim salim insanı çileden çıkarırdı. Meşrutiyet'ten sonra bilhassa şehir saatleri çoğalınca 'ayarsız saat göreceğim' korkusu ile muvakkithaneden çıkmaz olmuştu. Ona göre işlemeyen, kırılmış, bozulmuş bir saat hastalanmış insana benzerdi. Tabiatında mazurdu. Fakat ayarsız bir saatin hiçbir mazereti yoktu. O bir içtimaî cürüm, korkunç bir günahtı. İnsanları iğfal etmek, onlara vakitlerini israf etmek suretiyle hak yolundan ayırmak için şeytanın başvurduğu çarelerden biri de Nuri Efendi'ye göre, şüphesiz ayarsız saatlerdi” (Tanpınar, 2008a, 34).

Saatlerin ayarlamasında böylesine titiz olan Nuri Efendi'nin Meşrutiyet devrinde ayarız saat görme korkusuyla sokağa çıkmaması, az evvel yukarıda izah ettiğimiz siyasi devir ile doğrudan bağlantılı sayılabilir. Romanda “abes” olmayan en önemli tip Nuri Efendi'dir. Nuri Efendi, çok iyi bir saat ustası olmasının yanında, romanda zamanın felsefesini de yapan adamdır. Hayri İrdal, Nuri Efendi sayesinde zamana, saate bakış açısı geliştirir. Hatta romanın ilerleyen bölümlerinde yazdığı “Şeyh Ahmet Zamanî'yi anlattığı kitap, Nuri Efendi'den öğrendikleri ile oluşur. Tanpınar, Muvakkit Nuri Efendi'yi resmederken adeta zaman tamircisini dükkânına ışık tutar. Nuri Efendi'ye dair anlattığı hiçbir şeyde tuhafılık da yoktur. Hayri İrdal, Nuri Efendi'yi anlatırken, onun zamanın tüm saatlerinin sesin dinleyen biri olarak görür. Dünyadaki tüm saatleri düşünen Nuri Efendi, tıpkı bir doktor gibidir. Aceleyi sevmeyen, pazarlık etmeyen, ne verilirse kabul eden tarafı ile işinden aldığı keyfi anlatan Tanpınar, Nuri Efendi'nin zamana dair felsefesini şu satırlarla yapar: *“İnsan saatin arkasını bırakmamalıdır. Nasıl ki Allah insanı bırakırsa her şey mahvolur! (...) Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır. Bu da gösterir ki, zaman ve mekân insanla mevcuttur! (...) Ayar, saniyenin peşinden koşmaktır” (Tanpınar, 2008a, 31-35)* Tamir edip hediye ettiği saatlerle, insana yaşama şuurunu kazandıran ve ona zamanı hediye eden Nuri Efendi, saati bıraktığımızda her şeyin tükeneceğini söyler. Buna göre, insan saati kendine benzer icat ederek, bir nevi onun da hükümdarı olma tasarrufundadır. Zira Allah insanı kendi sureti üzere yaratarak

“yaratıcı” sıfatı ile mevcuttur. İnsansa burada “yaratıcı” değil, var olan bir şeyi “ıcat” edendir. Bu sebeple, icadı üzerindeki hükmü, onu “ayarlamak” üzerine kurulacak bir saltanattan ibarettir.

Aşağıdaki şekil, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün son devir zaman tekâmülünü anlatmaktadır. Bu şekilde yazarın fikrî hayatına yön veren “geçen zaman” algısını ve cemiyetin vakte tutunma sancılarını görmek mümkündür.



Sahnenin Dışındakiler’den: “Dünya gömlek değiştireceği zamanlarda, hâdiseler sakınılmaz bir kader hâlini alır. Albert Sorel” (Tanpınar, 2005b, 126).

Şekil 16. Son Devir Zaman Tekâmülü.

Romanın bakış açısından yola çıkarak “Son Devir Zaman Tekâmülü” adını verdiğimiz şeklin felsefesi Henri Bergson’un zamana bakış açısı ile daha iyi anlaşılır. Bergson, çalışmamızın başında da ifade edildiği gibi zamanı tarihsel akışın içinde parçalamaz. Ona göre matematiksel olarak ölçülebilir zaman ile bellekte yürüyen zaman farklıdır ve Bergson için asıl önemlisi de bellekte yaşayan zaman algımızdır. Bu yapı bizi bitmeyen, devinen zaman tekâmülüne götürür.

Tanpınar'ın "ayar ve saniye" kavramları ile anlattığı süreç, Bergson felsefesinde "süre" ile anlamlanır. Buna göre,

"Süre, tam tersi bir biçimde ruhsal deneyimin zamanıdır. Karşılıklı olarak birbirinin içine işleyen, önce ve sonrada bilincin evrensel olmayan kendindeki akışıdır. Derine yerleşmiş bilinç durumları tarafında kurgulanan süre sonsuzlukla değil sadece bireylerle ilişkilidir. Böylece özgür iradeyi mümkün kılar. Süreyi sadece sezgi sayesinde algılayabiliyor olmamız, onun varoluşumuzun dışında bir varlığa sahip olmadığının bir göstergesidir" (Özkan, 2012, 259).

Zamanı sonsuzlukta gören, ama süreye özgür irade öngören sezgisel bakış açısı, Tanpınar'ın "ayar" kelimesine tekabül eder. Romana göre, ayar saniyenin peşinden koşmalıdır. İnsana zamanı ayarlama, süreye/saniyeye hükmetme keyfiyeti katan yazar, zamanın felsefesinde tarihsel algıyı bu sebeple ön plana çıkarır. Tanpınar'a göre, parçalanmaz akışta olan her şey bütündür. Bu nedenle de tarihe "ayar" kolu olan insan da zamanın bütünlüğünde önemli bir roledir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının, kötücül algıya seslenen yanı da şüphesiz buradan gelir. İnsan zamanın ayar kolunda iken, geçen zamanın tüm acılarını belleğinde taşır. Buna göre, kötücül tabiat hem zamanın içinde olmaktan hem de onu dışarıdan ayarlamaktan ve yekpâre ana sığamamaktan kaynaklanmaktadır.

Tanpınar'a göre bunun Türk milleti üzerinde iki boyutu vardır. Bunlardan ilki, ecdadımızın, son dönem Osmanlı siyasi yapısının, saati zamanın tersine ayarlamasıdır. Bunun tabî neticesi ise; Tanpınar'ın başlangıcını On dokuzuncu asır olarak verdiği tarihten itibaren, Osmanlı'nın çağa ayak uydurma buhranı ve sonrasındaki çöküştür. İkincisi ise, Tanzimat Devrinden sonra Batı ile münasebete geçen insanın, saati zamana yetiştirme çabası ve çağa uyum sağlama telaşdır. Bunun tabî neticesi ise, köklerden her saniye kopuşa şahit olma, hızla değişen her dönemin ardından, geleneksel yapı deformasyonu, ahlaksal yozlaşma, sosyal ve bireysel kimlik buhranı, zamana ait olamama, aidiyet yitimi, hafızanın çöküşü, yabancılaşma ve yalnızlık buhranı vs. gibi duygulardır. Berna Moran'da eserin bu yönünü şöyle vurgu yapar: *"Tanpınar İrdal'ın yaşamı içine sıkıştırılan bu elli yıllık zaman diliminde, toplumumuzun çok daha geniş bir tarih süreci içinde geçirdiği bunalımı anlatmaya çalışır"* (Moran, 2015a, 297).

Yazar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde "tutunamayan" entelektüel tavrı ikiye böler. Burada zamana tutunamayan ve böylece kötücülleşen yalnızca entelektüel değildir. Tanpınar, bakış açısını daha da derinleştirerek cemiyetin tutunamama acısını da gözler önüne serer. Burada, kitlesel tutunamayış, toplumsal korkuyu, cemiyete giren kötücüllüğü/kötüyü/korkuyu/intibak sorununu topyekûn hissettirir.

Cemiyetin bir parçası olan entelektüel ise “değişen dünyaya tutunamamış” topluluğun parçasıdır. Yazarın bu noktada hülasa ettiği kötücüllük felsefesi ise, bireysel çıkmazlardan değil; cemiyetin tutunamadığı zamanla anlamlandırılır. Tanpınar, söz konusu tutunamama problemini, *Mahur Beste* romanında cemiyetin zaman ayarındaki geriliği İsmail Molla'nın şu sözleri ile özetler:

“Bir tek şey anladım: kitapla bu hayatın ayrılığı. Sen garptan geri olduğumuzu söylüyorsun. Zaten herkes bunu söylüyor, elbette doğru bir söz olsa gerekir. Fakat ben daha mühim bir şey söyleyeceğim. Ben etrafımızdaki hayattan geri olduğumuzu söyleyeceğim. Bence ne şark, ne şu, ne bu vardır; etrafımızda gördüğümüz hayat vardır. Bizi yapan bu hayattır. Bütün hususiyetlerimiz oradan gelir. Bu ise kitapta okuduklarımız gibi bir kere için olup bitivermiş şeylerden değildir; daima değişen bizi de değiştiren bir şeydir. Çünkü arkasında eline geçen her meyveyi iştahla ısırmasını bilen bir cemaatin zevk hayatı vardır” (Tanpınar, 2005a, 91).

Zamanın sonsuz perdelerinde, cemaatin yaşama zevkini gören Tanpınar, Yahya Kemal'in *Açık Deniz* ve *Deniz Türküsü* şiirlerinde de bu sonsuz zevki şu sözlerle anlatır: *“Biz yaşayan bir zevkin bütün bir maziyi nasıl değiştirdiğini gördük”* (Tanpınar, 2001, 157). Bu noktada, Tanpınar'ın, yaşayan/devam eden/sonsuz algısını cemiyetin zaman ayarında gördüğünü söylemek mümkündür.

Cemiyetin zamana tutunamama nedenlerine ve Tanpınar'ın *Mahur Beste*'deki ifadesiyle, “hayattan geri kalma” nedenlerimize kısaca bakacak olursak, on dokuzuncu asırdan itibaren hayatımıza giren Batılılaşma'yı milat almak uygun sayılabilir. Romanın son devir zaman tekâmülünde yazarın işaretlediği “zamana tutunamamış” felsefesinden yola çıkarak şunları söylemek mümkündür. Bildiğimiz gibi 1867-1876 yılları arasını kapsayan Tanzimat Devri, Yeni Osmanlıların cemiyet adına ilk kez Batı'ya koştukları dönemdir. Devrin basın karakteri, Batılılaşma algısının yayılmasındaki hızı da tabî kılar. Hemen her alanda dâhili olduğumuz Batı, bizim saati çağa ayarladığımız dönemi işaret eder. Buna göre Jön Türkler saati tam 0'dan başlatarak, Osmanlı'yı yeni bir tekâmüle sokar. 1878-1908 yıllarını içeren ve basın özgürlüğünü tamamen yok eden II. Abdülhamit Devri ise, saatin zaman içinde durduğu bir devir sayılmaz. Burada yavaş ilerleyen ve kontrolle akan vakit, II. Meşrutiyete geldiğinde çağın zamanına ait çeyrek serüvenini tamamlamıştır. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra ise saat zamanın yürüyüşüne yeniden uyar. Bu dönemde, Batı kültürünün getirdiği kavram ve değerler eski kültürün öğeleri ile tam bir etkileşim içine girer. Bu nedenle, pek çok aydın (İslamcı ve Türkçü olanlarda dahil) Batılı değerlere olan iştiaqları ile çelişkiye düşerler. Bu çelişki de, insanın fikri düzlemde kendisini sorgulayışı ile yol alır. Tam bu noktada, çözülmeyen/hissedilmeden atlanan bu anlar, kendilerinden sonraki düşümü de

beraberinden getirir. Kendi değerleri ile öğrendiği değerler arasında ilk arada kalış bu zamanda olur. Hiç şüphesiz zamanın bu düğümünü, Emile Durkheim'in sosyolojisi içinde, Ziya Gökalp ve Türkçülük akımı çözer. Böylece de zaman Türk milliyetçiliğinin şuura yerleşmesi ile yeni bir döneme girer.

Türk milleti 1914 yılına geldiğinde esasen sarılacağı ideallerinin de farkındadır. I. Dünya Savaşı döneminde Osmanlı, mirasına sahip olmak için müdafaaya geçer. Bu dönem her ne kadar bir yenilgi olsa da temelde milli iradenin zaferini de müjdeler. Milli mücadele döneminde Türk milleti istikametini de belirlemiştir. Tanzimat Döneminden sonra, zamanın çağ ile yürüyüşü Anadolu coğrafyasında ayarlanır. Mekân Anadolu, zaman Batı, ayar ise çağdaş seviyeye ulaşma kaygısıdır artık. Yaklaşık yüz yıllık bir mücadelenin ardından, tam bağımsızlık müjdesi 1923 yılında gelir. Bu dönemde Türk milleti yolun dörtte üçünü tamamlamıştır. Cumhuriyet'in ilanı ile üst üste gelen inkılap ve değişimler zamanın ilerleyişinde adeta koştığımız döneme tekabül eder. Tavandan gelen inkılaplar derhal hayata geçer, ama taban çağdaş uygarlık seviyesinin gölgesine düşmüştür bile. Toplumun hemen her kesiminde kafalar karışık, fikirler çapraşıktır. Hiç şüphe yok ki bu devrin entelektüele etkisi, aydın kesime miras kalır. Aydın, kendine bir huzur köşesi aradıkça aidiyetinden çözülür, zaman saniyenin ritminden çıkar, geleneksel yapı deformasyonu artık kabuk bağlar ve aydın çöken hafızasına yeni bir bellek bulmak için yalnızlığına gömülür. Kendini gömdüğü çukurda, zamanın ayarı da şaşar. Bunun en açık nedeni ise mazi ile halin çelişkisinde saklıdır.

Türk ulusu güneşin evvela doğudan doğması ve asıl aydınlığın kendi toprağından sürünerek Batı'ya ulaşması fikri karşısında ikilemde kalır ve buna rağmen aydınlığın orada aranması değerlere sahip çıkma fikrini besler. Güneşi bir saat evvel yakalayan Doğu, zamanını ayarlayamamanın bedelini öder böylece. Batıyla aramıza giren üç yüz seneyi hızla kapatma hevesi, sosyo kültürel tabanın travmatik özetirdir aslında.

Eline geçen her şeyi, Batılı olmak için takıp takıştıran yozlaşmış düzenin tam karşısında inleyen çaresiz entelektüel zümre, buhranı, çatışmayı, hatta kötücüllüğü de böylece besler. Aydın, zamana sürüklenen halkın çağa koşusu içinde bitap ve mecalsiz kendi benine gömülür. Bundan sonra zamanın içinde ya da dışında olmak anı sorgulamak bir kader hülasası oluverir.

1940 sonrasında günümüze doğru akan zamanda başlangıçtaki yere defalarca döner Türk milleti. Bir devir nazariyesi ışığında söylenebilir ki, Tanzimat'ta sıfırla başlayan zaman, akrep ile yelkovanın yeniden buluşmasında dönüşünü

tamamlar. Bu yirmi dört saatlik zaman dilimi tam bir zafer olsa da zamanı çeviren ayar kolu kırılmıştır çoktan ve Doğu bir saatlik zaman farkını kapatmışsa da, ayar bozulmuştur artık. Bundan sonra Türk milleti saatin mekân coğrafyasında, topal zaman algısında, sürekli el değiştiren ayar dokunuşları ile baş başadır.

Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında devirlere göre geçen zamanda “insanı” anlatır. Hayri İrdal’ın çocukluğu Abdülhamit devrinde geçmiştir. Bu devirin etkisi ile eşyanın bile neşesiz görüldüğünü şöyle anlatır: *“Mesela benim çocukluğumun geçtiği Abdülhamit devrinde cemiyetimiz neşesizdi. Başta padişahın asık yüzünden gelen ve halka halka etrafa yayılan bu neşesizlik eşyaya da sirayet etmişti”* (Tanpınar, 2008a, 15). Yukarıda da Nuri Efendi’nin II. Meşrutiyet havasında bozuk saatler hakkındaki düşüncesine yer vermiştik. Tanpınar, bu noktadan sonra saati I. Dünya Savaşı’na kadar götürür. Hayri İrdal dört sene cephede kalır. Döndüğünde ise İstanbul terhis edilmiş askerle doludur. İstanbul’un bu perişan hali romanda sosyolojik olarak da işlenir. Hayri İrdal iş bulamaz ve bu çaresizlik anında Abdülselem Bey’in işlerini yapmayı kabul eder. *“Terhis olup da İstanbul’a döndüğüm zaman şehri, insanları değişmiş buldum. Her şey fakir, biçare ve alt üsttü”* (Tanpınar, 2008a, 77). Her şeyin fakir ve biçare oluşu ile alt üst edilmiş bir şehirde kayıpların yekûnu da artar. Hayri İrdal, dört yılın beyhude geçişini eve gelir gelmez anlar.

Hayri İrdal’ın Adli Tıbbı sevk edilişi ile romanın önemli kişisi de karşımıza çıkar. Doktor Ramiz yalnız psikanalizim ile düşünür. Ona göre hayat muammasının biricik anahtarıdır bu. Doktor Ramiz’in hayata karşı olan dargınlığını şu sözlerle anlatır.

“Bu dargınlığı besleyen şey ise Doktor Ramiz’in bilhassa içtimaî meselelerde olan büyük ilgisiydi. (...) daha o gün Doktor Ramiz’in hoşnutsuzluk denen şeyin tâ kendisi olduğunu anladım. (...) beni de kendisi gibi bir sınıf dışı, bir gayri memnun zannettiği için sevmiş, himayesine almıştı” (Tanpınar, 2008a, 99).

Doktor Ramiz bu yanı ile hoşnutsuzluğun kendisi olarak değerlendirilir. İrdal’a göre kendisinin Ramiz tarafından himaye edilmesindeki tek gerekçe “sınıf dışı” olduklarına inanmasıdır. Viyana’daki eğitiminden döndükten sonra herkese dargın olan ve neredeyse yapayalnız yaşayan Doktor Ramiz memlekete dair hiçbir şeyi de beğenmez ve var olan zihniyeti eski bulur. Doktor Ramiz, okumuş kimliği, Batı’da uzun yıllar yaşayışı ile dönüp geldiği memleketle umutsuz ve kötücüdür. Memnuniyetsizliğini zamanın hala eskiye bağlı olan zihniyetinde arar. Ona göre Viyana ve Almanya bambaşka yerlerdir. Orda psikanalizime hürmet edilmesi, memleketinde göremediği itibarı ile çatışma yaratır. Doktor Ramiz, Hayri İrdal’ı

psikanalitik açıdan değerlendirir ve tek hastası Hayri İrdal'a baba kompleksi/babayı beğenmeme teşhisi koyar. Hayri İrdal'a göre ise kendisi hasta değil, sadece talihlidir. Başına münasebetsiz işler gelen ve bundan da bir türlü kurtulamayan ruhu, insanlarla arasındaki uçurumun ve korkularını şöyle anlatır:

“Korku... Korku ve insan, korku ve insan talihi, insanın insana hücumu, o hiç yere düşmanlık. Fakat neyi aldatabilirdim, kime anlatabilirdim? İnsan neyi anlatabilir? İnsan insana, insanlara hangi derdi anlatabilir? Yıldızlar birbiri ile konuşabilir, insan insanla konuşamaz” (Tanpınar, 2008a, 109).

Doktor Ramiz ile gittiği kahve ise İrdal için önemlidir. Her cinsten ve her meşrepten insanın müdavimi oldukları bu kahvehane her meslekten adamı bir araya getiren mekân olarak karşımıza çıkar. Hemen her konunun konuşulduğu bu kahvede yarı şaka yarı ciddi, toplu hâlde rüya gören insanlar için Halit Ayarcı'nın tespiti şöyledir: *“Bu kahve hakkında sizi dinlerken ben, çoğunu tanıdığım bu insanları hep bir çeşit aralıkta yaşıyorlarmış gibi düşündüm. İsterseniz onlara kapının dışında kalanlar da diyebiliriz”* (Tanpınar, 2008a, 131). Bu aydın kalabalığının hayata intibak etmeyen yanlarına dikkati çeken Tanpınar onları “aralıkta yaşayanlar” olarak değerlendirir. Onları çağın zamanına ayak uyduramayışları ile eleştiren Halit Ayarcı onların yaptıkları işi de işten saymaz. Hayri İrdal'da bir süre sonra Halit Ayarcı ile aynı düşünceyi paylaşır. Kahvedeki aydın insan topluluğu için kullanılan “arada”, “kapının dışında”, “ayakları daima eşikte” tabirleri de son derece çarpıcıdır.

“Hakikaten buradaki hayat asıl kapının dışında bir hayattı. Ve onu yaşayanlar, o şekilde, yani hiç içeriye girmeyi düşünmeden, yahut da bir ayakları daima eşikte yaşıyorlardı. Hiçbir mesele yoktu ki eninde sonunda bir kaçış, bir kurtulma vesilesi olmasın. Neden kaçıyorlardı, niçin kaçarlardı? Hiçbir mukavemetleri yok muydu? Yoksa hakikaten her şeye yabancı, her şeye kayıtsız mıydılar? Hayır, burada her şey biraz afyon, biraz uyku ilacıydı” (Tanpınar, 2008a, 132).

Neden ve niçin kaçtıklarını bilmediği bu gurubun bir nevi afyonlu olarak gören İrdal, onları hayatın bir parçası olmamış kimseler olarak tasvir eder. Çağa ayak uydururken cemiyetin dışında kalan bu zümre tasviri Tanpınar'ın zaman telakkisi ile örtüşür. Bildiğimiz gibi saati bir mekân olarak anlatan yazar, burada mekânı bir kahvehane olarak gösterir. Yani saat kahvehanedir, ama onu yürüten zaman burada amaçsız, uyku hali içinde uyuşuk ilerlemektedir. Zira hayatla intibak sorunu yaşayan bu kesimin, saat ayarlarken ki tavrı da son derece farklıdır. Onlar kapının dışında, yani saatsiz, dolayısıyla zamansız ve bunun tabii neticesi olarak ise ayarsızdırlar.

Hayri İrdal bunun abesin bataklığı olduğunu söyler. Tanpınar, Hayri İrdal'ın abesin bataklığındaki çehresini de şu sözlerle anlatır: *“İki yanına asılmış paltoların arasında kendi yüzümü o kadar memnun ve biçare, o kadar zelil ve her tarafa sürüklenebilir, her şeye mukavemetsiz ve her şeyden istifa etmiş gördüm ki, bir an bilürun beni kusacağını, kendi suratımın ayaklarımın ucuna fırlatacağını sandım”* (Tanpınar, 2008a, 141). Hayri İrdal, karısının ölümünden sonra düştüğü durumu ve çehresini böyle tanımlar. Sahiden de “her tarafa sürüklenebilir” hali onu bu defa da Halit Ayarcı'nın kapısına götürür. Kendi çevresinde biçare bir gölge gibi yaşayan ve aralarında kendini sadece bir muhacir gibi hisseden İrdal, Halit Ayarcı'nın karşısında da güçsüzdür.

Cumhuriyet döneminde hızla ortaya çıkan kurumlar bir gecede gelen inkılaplar, sosyal fayda ilkesinden mahrum pek çok yenilik halkın karışmış zihninde bir gölge oyununa dönüşür. Hayri İrdal ise bu oyunda maziye unutamayan ve şartları nasıl olursa olsun o boşluğu dolduramayan adamdır. Halit Ayarcı ise İrdal'ın bu halini hiç beğenmez ve onu realiteyi görmemekle, eski kafalı olmakla suçlar. *“(...) siz çürümüş insansınız... Eski ruhsunuz!”* (Tanpınar, 2008a, 278). Halit Ayarcı her ne kadar Hayri İrdal'ı eleştirse de zaman üzerindeki felsefesini yine onunla yapar. Ayarcı yapacakları işi ve işin cemiyetteki önemini, kısaca *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü şu cümlelerle anlatır:

“Biz bir iş yapıyoruz, hem mühim bir iş... Çalışmak, zamanına sahip olmak, onu kullanmasını bilmektir. Biz bunun yolunu açacağız. Etrafımıza zaman şuuru vereceğiz. İçinde yaşadığımız havaya bir yığın kelime ve fikir atacağız. İnsan her şeyden evvel iştir, iş ise zamandır, diyeceğiz” (Tanpınar, 2008a, 243).

İnsanı her şeyden evvel bir iş olarak gören Halit Ayarcı terakkiyi saatin tekâmülü ile başlatır. İnsanın cebinde saat taşıdığı günden sonra medeniyetin en büyük adımını attığını düşünür. Böylece zamanı müstakil sayan insanın, saat ile başka bir serüvene geçişindeki kontrolü *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ile yapacağını düşünür ve bu kurumun hayat ile ilişkisini de kurar. Aslında hiç yaşamamış ve tamamen Halit Ayarcı'nın isteği ile yazılan Şeyh Ahmet Zamani ise, çağın ihtiyacından doğmuştur. Ayarcı'ya göre çağın beklentisi söz konusu olduğunda gerçek ya da yalanın da bir önemi yoktur. Yalan ve gerçeğin bu denli içi içe girdiği dönemde Hayri İrdal hayatının anahtar sözünü söyler: *“Biz kabahati üzerine yüklenen insanlarız”* (Tanpınar, 2008a, 308). Hayri İrdal'ın roman boyunca kimseyi suçlamaması altında yatan bu söz ona en çetrefilli anlarda bile onu isyana sürüklemeyi, ancak bazı anlarında duygularını kontrol edemediği de olur. Halit

Ayarcı'nın elinde bir kukla olduğunu itiraf eden İrdal, aslında tüm saadetini ve kederini aynı noktada yaşar.

Halit Ayarcı onun hem velinimetini hem de düşmanıdır. Bir yandan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün bir parçasıdır ve bunun hayatına sunduğu refahı tepemez, fakat diğer yandan insanlıktan çıkmıştır. Sefaletine geri dönmek için *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne inanmak ister, ama yozlaşmış bu kadar insanın içinde bunu bir türlü başaramaz. Bunun yanında azap içinde olan İrdal, her şeyin eskiye dönmesini arzular. Ne var ki artık eskiye dönemeyeceğinin farkındadır. Zaman geçmiştir ve geçerken onu da çağın deformasyon virüsü sarmıştır. Artık refah hayat ve yaşam tarzı var olan tüm değerlerin üzerinde sayılır. Doğruyu aradığını iddia eden İrdal'a Halit Ayarcı'nın cevabı tüm yaşananlarında özeti sayılı verir. "*Doğru ya bütün olur, ya hiç olmaz... Dostum sizin bahsettiğiniz sağlam kıymetler ancak bir lokma, bir hırka yaşamaya razı olanlar içindir*" (Tanpınar, 2008a, 338).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanı zamandan zamansızlığa yürüyen insanın cemiyetin sonsuzluğundan/yaşayan hayatın ayarından kopuşu hicveder. Halit Ayarcı'nın muhayyilesinde tamamlanan, ama tümüyle yalan/sahte olan makama karşı duruş ise Hayri İrdal'dır. Tanpınar'ın *Romancı ve Romancıya Dair Notlar* da ifade ettiği gibi, belki de kurguda tüm mesele bu yalanları, yaşayan hayata armağan etmektir. "*Muhayyile herhangi bir şeyi uydurmak değil, belki de herhangi bir şeye hayatın sıcaklığını geçirmek, yalanı yaşar hâle sokmaktır*" (Tanpınar, 1995, 56) diyen Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında Halit Ayarcı'nın yalanını yaşar hâle sokar. Saati toplumsal belleğin mekânı kılan Tanpınar, bu mekândaki yürüyüşü insanın tarihi ile paralel gösterir. Bu noktada ayarı insana veren yazar, aslında saati ayarlamayan insanın, kendini zamana kuruş macerasını gözler önüne serer. Tıpkı adımladığımız yolu zaman içinde geri alamayacağımız gibi, ilerlemeyi çağın gerisine götüremeyeceğimizi de böylece vurgular. Allah'ın yarattığına hükmedişi telmihinden hareketle, insanın icadı karşısında ne kadar aciz kaldığını anlatan Tanpınar, bozuk saatlerin tamir edilmesini kendini sadece zamanın yörüngesine sokan insanı da böylece değerlendirir.

İnsanın da hayattaki varlık zamanını 0'da başlatan yazar öldüğünde aslında başladığı yerde olan insan kaderini bir zaman felsefesi ile örnekler. İnsandan cemiyet algısına geçen Tanpınar'ın, başlayan ve biten her şeyi saatin mekânından, zamanınsa sonsuzluğundan aktarmış olur. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* bu yapısı ile varlık problemini, büyük bir sonsuzluk ve bitmeyecek yaşam zamanı algısı içinde anlamlandıran roman sayılabilir.

4.3.14. Tutunamayanların Tehlikeli Oyunlarında İçimizdeki İkincinin Bunaltısı: Ben ve Öteki

Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* romanları, evrenin bir parçası olmak için savrulan ruhların, bir türlü konumlanamadıkları hayatta "yurtsuz" kalışlarını anlatır. Her iki romanda da altı çizilen, aydının önce dünya sonra da kendi haritasından silinme öyküsü. *Tutunamayanlar* romanının kahramanı Selim, arkadaşı Turgut'un ölümünün peşinde ruhunu sürüklerken, kendi dünyasında kaybolur. *Tehlikeli Oyunlar*'da ise kaybolduğu yerde belirir. Hikmet Benol, her şeyini terk etmiş bir aydın olarak bir gecekonuda ortaya çıkar. Selim'in Olric'i; Hikmet'in Albay'ına dönüşmüştür artık. Bilinçaltı bu ironiyi ve mizahı hayattan intikam alırcasına sürdürmeye devam eder. İnsanların içinde daima ötekileştirilenler, bilinçaltının özgür sesinde delicesine, kendinden geçercesine konuşmaya devam eder ve bu döngü günün birinde kendilerini yok edene kadar sürer.

Tutunamayanlar'da da, *Tehlikeli Oyunlar*'da "onların" içinde "onlarsız" kalanlar, kendi içlerinde de kendilerini kaybedenlerdir aslında. Marshall Berman'ın, aydınlar üzerindeki bu döngüyü bir "girdap" olarak şöyle niteler: "(...)paradoksal bir birlikti bu, bölünmüşlüğün birlikteliğidir. Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler." (Berman, 2010, 27-28).

Oğuz Atay, modern dünyanın söz konusu girdabında dönerken yalnız değildir. Kafka, Joyce, Proust ve Musil gibi yazarlar geleneksel gerçekçi tutumu yazınsal anlamda köklerinden sarsarlar. Yirminci yüzyılın başında klasik roman dengelerini bozan bu yazarlar, Oğuz Atay'ın sadece dili kullanım şekline ilham olmazlar. Paylaştıkları, hatta hissettikleri yalnızlık ile de Oğuz Atay'da bir hâl birliği oluştururlar. Yıldız Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan* kitabında *Seksen Sonrasından Günümüze Edebiyat* başlığı altında romanın değişim sürecindeki yerini anlatır. Ona göre, 20. yy başında dünyayı etkisi altına alan modernist estetik ya da postmodern durum bizde siyasi baskı şartlarından dolayı kendine yer bulamaz.

"70'li yılların başında, Batı edebiyatındaki modernist ve postmodernist gelişmeleri birbirine harmanlayarak edebiyatımıza taşıyan Oğuz Atay'ın, özellikle sanatsal kurgulanmış ilk iki romanı *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* Türk edebiyat çevresi tarafından görmezden gelinir" (Ecevit, 2013, 18).

Türk romanında modernist ve postmodern hâmler Oğuz Atay'ın kaleminde buluşur. Yıldız Ecevit, Oğuz Atay'ın biyografik ve kurmaca dünyasına ışık tutan, *Ben Burdayım...* kitabında da işaret ettiği gibi, Oğuz Atay'ın Türk romanında büyük bir

ses dalgası ile girer. 1960 romanlarının hâlâ geleneksel kurgu kalıpları ile ilerleyen yapısının kırılma noktası olarak görülen Oğuz Atay, “(...) gerçekten de o güne değin etik ve siyasal çerçevedeki konusal kurgu kalıplarıyla üretmeye alışmış bir edebiyatın ortasına yabancı bir madde-belki de bir patlayıcı-gibi iner” (Ecevit, 2016, 237). Edebiyata düşen patlayıcı madde etkisi ile başlangıçta görmezden gelinen, ardından çokça tartışılan Oğuz Atay, Türk romanında hem modernist hem de postmodern çizgileri eş zamanda kurguya sokan yazardır. Bu açıdan bakıldığında da *Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar* romanları hem kurgu hem de dili kullanma biçimi ile geleneksel kalıpların dışındadır. Bu edebi dilde parçalanmış benin kendisi de kırık parçaların sesi de karnavala dönüşür. Oğuz Atay, her iki eserine de benin gürültüsünü, içkin dil uğultusunu kurguya katar. Bu ses daha evvel Yusuf Atılgan’ın dilinde gümbürdeyen, daha sonra Oğuz Atay’ın kaleminde büyük bir patlamaya dönüşen, ele avuca sığmaz bir senfonidir. İçinde isyanı ve acıyı; içsel kalabalığı ve sonsuz yalnızlığı barındıran bu ters yüz olmuş kurgusal ağ *Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar* ile Türk romanına tutunamayışın yolunu açar.

Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar romanlarında, Oscar Wilde, Dostoyevski, Nietzsche, Balzac, Freud, Fichte, Tolstoy, Platon gibi yazar ve düşünürlerin romanların kurgusuna doğrudan ya da dolaylı olarak dahil oluşu da her iki romanın da postmodern görüntüsünü öne çıkarır. Üst kurmaca ve parodik söylemlerinde başbaşa bir anlatı seviyesinden konuşan Oğuz Atay’ın iç sesi ise iç içe girmiş ben’lerden, kişinin kendine bölünmüş, kendinde parçalanmış seslerinden oluşur. *Yeraltından Notlar*’ın yazarı, Don Kişot, Hamlet, Oblomov gibi kahramanlar ise özellikle *Tutunamayanlar*’da adeta iç sese eşlik ederler.

Suç ve Ceza, Karamazov Kardeşler, Öteki, Ezilenler, Kumarbaz, Budala gibi Dostoyevski’nin eserleriyle doğrudan bir etkileşim içinde olan Atay, *Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar* romanlarında, yerin altında, insanlara yabancı/isyan dolu/huzursuz ruh hâli içindedir. Yıldız Ecevit’in de işaret ettiği gibi, “*Tutunamayanlar romanında buram buram Dostoyevski kokan bu bunalımlı düşünce seli...*” (Ecevit, 2016, 208) çalışmamıza Dostoyevski’yi de metinler arası bir okuma ile dâhil eder. *Tutunamayanlar* romanında Dostoyevski’nin izlerini Yıldız Ecevit şu sözler ile anlatır:

“*Tutunamayanlar romanında sık sık adı geçen Dostoyevski’nin yazınsal anlamda da Yeraltından Notlar kitabı ile Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar romanlarına dahil olduğu açıkça izlenir. Oğuz Atay’ın Dostoyevski’ye beslediği sıra dışı hayranlığın, sahip olduğunu bildiğimiz sıra dışı bir bellek gücüyle birleşmesi, yazar Oğuz Atay’ın kurmaca dünyasında şaşırtıcı ayrıntıda metinler arası yansımalara yol açar*” (Ecevit, 2016, 210).

Söz konusu şaşkırtıcı benzerlikten dolayı, kötücül entelektüel anlamında ele aldığımız *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*, hem Oğuz Atay hem de Dostoyevski ile ilişki kurularak incelenmiştir. 1864 yılında yayımlanan *Yeraltından Notlar* romanı ile ilk olarak 1915'te basılan *Dönüşüm* arasındaki varoluşsal ilişkinin izleri *Tutunamayanlar* (1972) ve *Tehlikeli Oyunlar* (1973) romanında kendini gösterir. *İçimizdeki Şeytan*(1940), *Sokaktaki Adam* (1953) ve *Aylak Adam* (1959) romanlarını tutunamama probleminin hazırlık ve gelişme evresi eserleri kabul edersek, Dostoyevski ve Kafka'dan gelen edebi varoluşçu dilin etkilerini daha açık takip edebiliriz. "Dostoyevski ve Kafka onun edebiyat dünyasındaki tutamaklarıdır" (Ecevit, 2016, 203) diyen Yıldız Ecevit'in de işaret ettiği gibi, Oğuz Atay'ın kurmaca dünyasında özellikle Dostoyevski etkisinin izlerini görebiliriz.

Metinler arası bakımdan özellikle *Tutunamayanlar* romanı, sonrasında *Tehlikeli Oyunlar* ile Dostoyevski'nin *Yeraltından Notları*, ayrı dillerde ve ayrı kelimelerle bize aynı soruyu soruyor gibidir. Buna göre, tutunamayan entelektüel bize yeraltından ne anlatmak ister? Bu sorunun cevabı, söz konusu kitapların okura sunduğu yol haritasında saklıdır. Atay, Dostoyevski'yi ruhunda ve yaşadığı kültürün potasında eritir, böylece onlardan yepyeni, özgün yaratılar ortaya çıkar. Etkilendiği yazarları, düşünürleri bir simyacı gibi kendi kültürüne dönüştüren yazar, onları millileştirmeyi de başarır. Yıldız Ecevit'e göre, "Türkiye'nin Dostoyevski'sidir o... Dostoyevski, Atay'ın metinler arası düzlemdeki ilham perisidir" (Ecevit, 2016, 210). İlham perisi Dostoyevski'den aldığı ışıkla ve zihnindeki yazarları kendi kendisinde var etmeye çalıştıkça içindeki akıştan kopan iç sesini dışarı akıtan Oğuz Atay, parçalanmış bir aynanın yüzünde, kendisiyle hesaplaşırçasına kurgular ikincisini.

Tutunamayanlar romanının Olric'i ile *Tehlikeli Oyunlar* romanının Albay'ı, öteki/onlar algısının tam karşısında var olmaya çalışan adamın, kendi kendini doğuran/kendi kendine konuşanıdır. Berna Moran, Olric'in kaynaklarına bakarken, Hamlet'in Yolric'inden ve C. Dickens'ın Büyük Umutlar romanındaki Olric'ten ve en çok da Don Kişot'un Sancho Pança'sından izler bulur.⁴Nurdan Gürbilek ise *Kör*

⁴"Kimdir okurun merakını gıcıklayan bu garip adam? (...) Niye bir Türk adı değil de Olric? Bazı tahminler yürütülebilir olsa olsa. Bir ad olarak Charles Dickens'ın Büyük Umutlar romanındaki karakterlerden biri olan kötü ve sevimsiz Olric geliyor insanın aklına. İki ad arasındaki benzeş çok açık ve Olric'in Büyük Umutlar'ın kahramanı Pip'in kötü yanlarını temsil eden öteki ben'i olduğunu söylenir. Tutunamayanlar'daki Olric de Turgut'un öteki ben'ini temsil ediyor ama kötü yönünü değil kuşkusuz. Turgut'a 'efendimiz' diye seslenen, akıllı ve sadık bir uşak gibi davranıyor ve bir yanda da Hamlet'i çocukken kaç kez omuzlarında taşımış soytarı Yolric ile çağrışımlar uyandırıyor. Romanda kendine Hamlet'liği yakıştıran Turgut'un uşağının da Yolric değilse de Olric olması uygun görülmeştü belki de. Kesin olan bir şey varsa o da Turgut-Olric ikilisinin edebiyat tarihinde Don Kişot-Sancho Pança ikilisi gibi bir çift oluşturdukları" (Moran, 2016, 286).

Ayna, Kayıp Şark kitabında Hikmet'in iç sesi hakkında Hikmet'in kendi oyunları ile yüzleşmesi yorumunda bulunarak şöyle der:

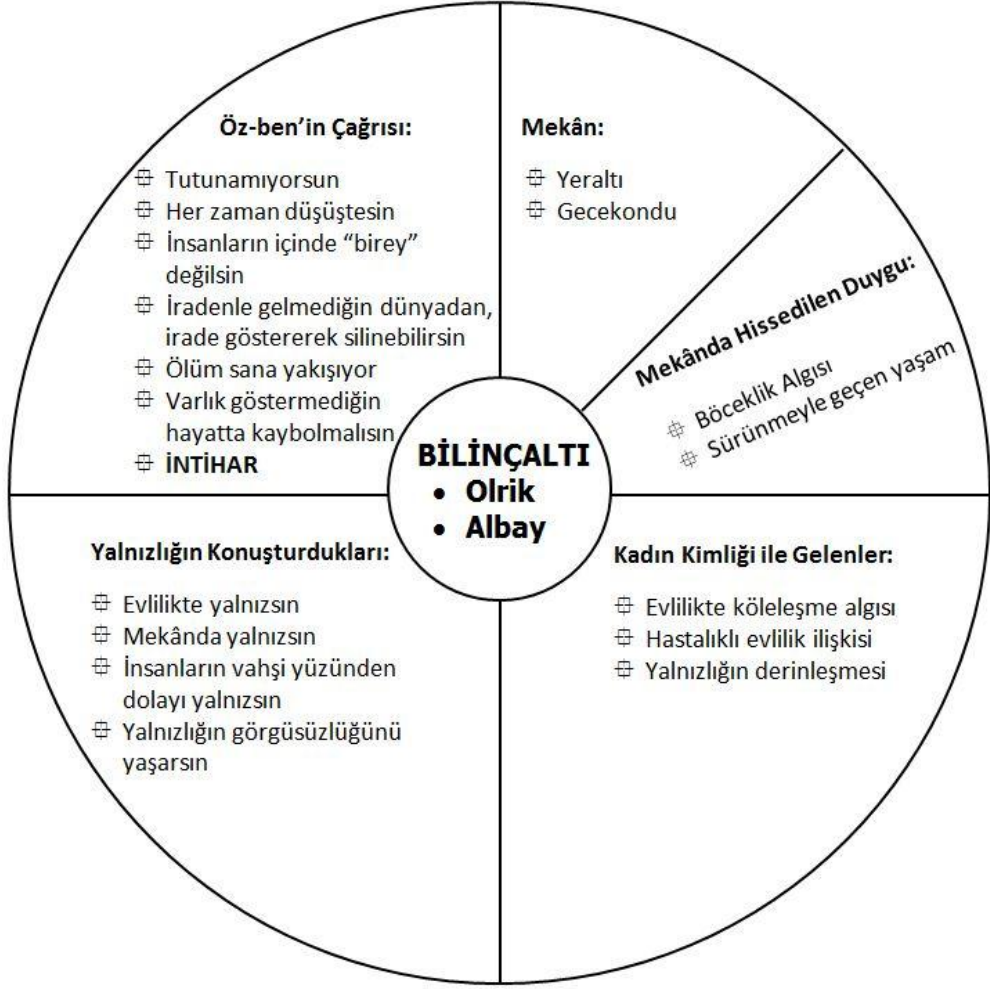
“Kötü yaşanmış bir hayatın ardından, hayattan emekliye ayrılıp gecekonduya çekilen Hikmet'in, aynı anda hem akıl hastanesini hem mahkeme salonunu hem de günah çıkarma odasını andıran bu gecekonduda, albay-peder-doktor karışımı Hüsamettin Tambay'la yaptığı konuşmalar boyunca 'içindeki bazıları'yla, aynı zamanda 'yurttan sesler'den oluşan bu içsel figürlerle hesaplaşmasının, kendine haksızlık yapan herkesle birlikte kendi kuruntularıyla, kendi küçük hesaplarıyla da yüzleşmesinin öyküsüdür Tehlikeli Oyunlar” (Gürbilek, 2014, 193).

Jale Parla'ya göre ise Olric, okurun motonimik yanıdır. Yazarın postmodern bir düzemde okura yer açtığı noktanın Olric'in sesi olduğunu düşünen Parla'ya göre,

“(…) Olric Turgut Özben'in sürekli devinen iç metni, iç monoloğu, iç sesidir. Takındığı 'efendimiz' ağzıyla bütün uşak-efendi metinlerine, çiftillik metinlerine ve Diderot'dan Calvino'ya tüm okur-yazar diyalogu metinselleştirilmelerine açılır. Olric, aynı zamanda okurun Turgut'u okurken seyreden gözüdür. Eksik metinlerin peşinde Turgut'un gölgesi olarak gezinen Olric, Atay'ın kurguladığı okur olarak motonimik işlev yüklenir” (Parla, 2015, 224).

Hakkındaki tartışmalara rağmen kaynağını tam olarak bilemediğimiz, Olric ve Albay'a bir başka açıdan da bakmak mümkündür. Oğuz Atay, parçaladığı kendisinden bir “kutsal ses parodisi” çoğaltmış gibidir. Olric de Albay da son derede itaatkâr görünür. Hatta her iki sesin de “efendimizli, sizli bizli” saygıdeğer üslubu ön plana çıkar. Buna rağmen, bu seslerin Selim ve Hikmet üzerinde çatışmayı şiddetlendirdiği de açıktır. Onları “olamadıklarına/olanaksız olana” kışkırtıcı, sinsî bir soytarı dili de seslerinde hâkimdir. Bir başka ifade ile Olric ya da Albay gerçekleri/olması gerekeni/olmuş olanı sere serpe açtıkça, kendinden/bireyinden, çalkantısından/bunaltısından ürken, hatta utanan “ben”ler kendilerini tümüyle kötücül kılan zihinlerine de teslim etmiş olurlar.

Aşağıdaki şekilde *Tutunamayanlar*'da Selim'in; *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet'in parçalanmışlığında konuşan Olric ve Albay'ın, onları kötücül entelektüel çizgisine sürükleme döngüsü anlatılır.



Şekil 17. İkinci Ses: Olrik ve Albay.

Kendi parçaları ile konuşan Selim ve Hikmet, mekân ile de uzlaşmamış kişilerdir. İnsanların yaşadığı yerlerden kaçan, yeraltından ya da gecekondularından yükselen seslerinde, sürünerek geçen yaşamlarına da atıf yapılır. Geçmişini silerek gecekonduya gelen Hikmet, bu noktada şöyle der: *"Bir de geçmişim olsaydı çok rahat edecektim. Bazıları da, sadece geçmişimi düşünmek için gecekonduya çekildiğimi söylüyorlar"* (Atay, 2014, 141). Kafka'nın böceğinde olduğu gibi, burada da sonsuz bir düşüşün temsili söz konusudur. Hikmet için bu düşüş büyük bir karanlığın içine doğru olmakta ve onu vahşileştirmektedir. Hikmet bunu şu cümle ile anlatır: *"Çünkü yalnızlık ve karanlık onu vahşileştiriyor. Gün ışığına ve insana alışamıyor"* (Atay, 2014, 259). Hikmet romanının ilerleyen bölümlerinde ise, böcekliğini ve çirkinliğini şöyle itiraf eder:

"Bu münasebetsiz böceğe haddini bildirmeye çalışıyorlardı. O zaman anladım nasıl bir yaratık olduğumu, bütün çirkinliğimle gördüm kendimi. Bana bakarken yüzlerini buruşturmalarından anladım bunları ve kendi çirkinliğime"

yüzümü buruşturarak uyandım. Her fırsatta, küçük zayıflık sezdi mi mesele çıkararak, sonra üzerine yürüyünce de kendini acındırmak için sahte duyarlıklara başvuran beni gördüm” (Atay, 2014, 261).

Kabuklarına çekildikleri dünyada, kadınlara olan duyguları da bambaşka bir hâl almıştır. Selim de Hikmet de evlilik konusunda başarılı değildir. Hatta her ikisinde de kadın noktasında hastalığın izlerine rastlanır. *Tehlikeli Oyunlar*'da, Hikmet'in Sevgi ile evlilik oyunu kısa sürer. Hikmet evlilik boyunca kendini ve Sevgi'yi iyileşmek istemeyen birer hasta gibi görür. Hastalıklı evlilik ilişkisi neticesinde daha da yalnızlaşan aydın, çareyi yine kaçmakta bulur. Oğuz Atay, Hikmet ve Sevgi'nin evliliğini şöyle anlatır:

“Yollarda, geniş gölgeli ağaçların altında birlikte dolaşıyorlar, çimenli tepelere tırmanıyorlardı. İyileşmekte olan iki hastaya benziyorlardı. (...) Peki Hikmet'in hastalığı neydi? Bilinmiyordu ya da yalnız Sevgi biliyordu. Sevgi de hastaydı. (...) Bu evde hareket yoktu. Sevgi ve Hikmet yalnız dinleniyordu. Dinlenmek için ne yapmışlardı ki şimdi böyle bitkin görünüyorlardı. Bilinmiyordu” (Atay, 2014, 240-244-246).

Evliliğe de tutunamayanlar, yalnızlıkları ile bir kez daha yüzleşirler. Bir müddet sonra etraflarındaki tüm gölgeler bilinçaltından bu yalnızlığı anlatır. Evlilikte, mekânda, insanların vahşileşen yüzünde yalnızlaşan entelektüele öz-benleri “kötücül” algının çağrışımlarını katar. Bu çağrıda, yukarıdaki şekilde de işaret edildiği gibi bir dikte, hâkim bir dil, kutsal ses düzeyi söz konusudur. Bu ses onlara, tutunamadığını, her zaman düşüşte olduğunu, insanların içinde birey olamadığını vurgular. Böylece sona hazırlık da başlamış olur. İradeleri ile gelemedikleri evrenden silinebilme yolunu gösteren öz-ben, sona geldiğini anlatmaktadır. Selim'in kayboluşu, Hikmet'in intiharı bu güçlü sesin bir tezahürü biçiminde karşımıza çıkar.

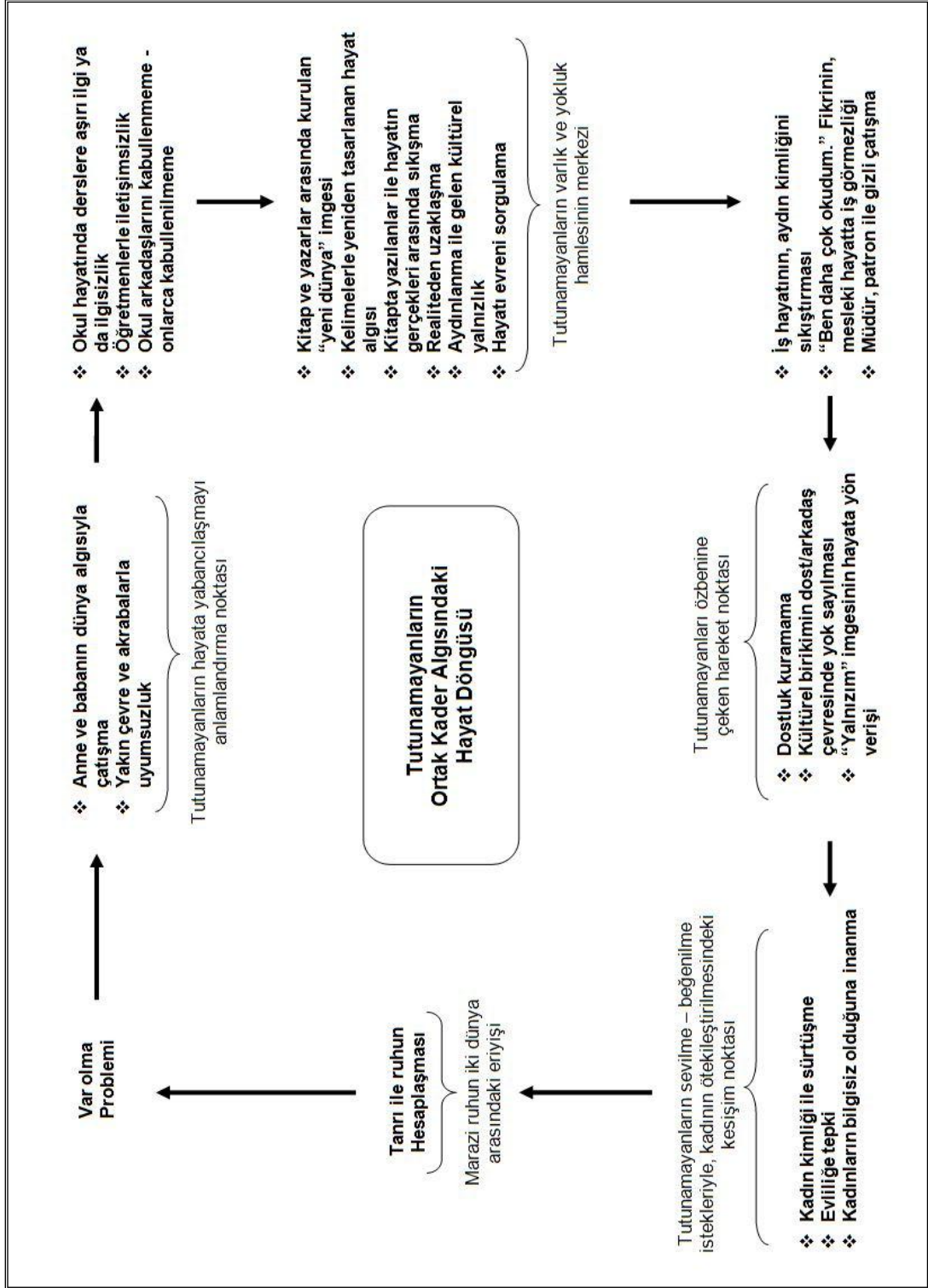
Oğuz Atay'ın tutunamayanları tutunamadıkları yerden yeraltına inerken, Dostoyevski, bunu *“kırk yıldır yeraltındayım”* (Dostoyevski 2011:36) cümlesi ile anlatır. *Aylak Adam* romanında Bay C.'nin “tutamak sorunu” ilk kez Türk romanında kendine uygun bir sıfatla doğar. Tutunamayanlar, hayata dair entelektüel duruşun adıdır artık. Bu duruşun içeriğini dolduran yedi kelime vardır: “Yalnızlık, yabancılaşma, kabuğa çekilme, kötücüllük, korku, kaçış.” Oğuz Atay *Günlükler*'inde de bu yedi duygunun altını çizer. Yalnızlığını ve ezilmişlik duygularını günlüğünde şöyle anlatır:

“26 Nisan 1970, (...) Bilmedi ki ben her şeyi hem görüyorum, hem de ümitsizce öyle olmadığının söylenmesini bekliyorum. Şimdi yalnızlığımı ve çaresizliğimi daha iyi görüyorum. 27 Nisan (...) Gerçekte yaşadığımı bildiğim masallar –mesela Sevin'in yaşaması gibi- artık beni rahatsız etsin istemiyorum. Filimdeki ev de böyle masaldı. Sevin de. Artık ezilmek istemiyorum. Bundan kurtulmalıyım –yani ezilme duygusundan” (Atay, 1987, 8-14).

Bir varoluş probleminden, yokluğa sürüklenen tutunamayanlar, bu yedi anahtar kelime ile modern zaman yitirilmişliğini simgeliyor gibidir. İnsanı tutamak sorunsalına sürükleyen siyasi ve sosyal yaşam içinde onları kötücül kılan sebepler beraberinde pek çok soruyu da getirir. Buna göre, tutunamayan entelektüelin yeraltına kaçış sebepleri nedir? Kimdir tutamak sorunu yaşayanlar ya da tutunamadıkları evrende hangi tehlikeli oyunun aktörü olurlar? Bu oyunda zaman ve mekân neyi işaret eder ve asıl önemlisi de tutunulması gereken “o şey” neden onlardan hep uzaktadır? Hayata dair pasif yanlarından hareketle düşünüldüğünde, yeraltına bilerek mi inmişlerdir, yoksa oraya sığınmışlar mıdır; kaçmışlar mıdır; düşmüşler midir? ve tüm bu paradoksun içinde toplum onları neden kendinden ayırtmıştır? Alemdar Yalçın’a göre;

“Tutunamayanlar romanında dikkat edilmesi gereken temel noktalardan biri; kendisiyle tutunamayan bir insan ya da insanların değil, tam tersine kendisiyle barışık, eksikliklerini, açmazlarını çok iyi anlamış gerçek bir aydının içtenlikle yaptığı öz eleştiri, toplumsal, kültürel ve sosyal çelişkilerin ortaya konuluşudur” (Yalçın, 2003, 493).

İnci Enginün’de benzer bir yaklaşımla şunları söylemiştir: “*Aydınlardan çıkmazlarını işleyen bu roman çevresiyle anlaşılamayan kimselere “tutunamayan” yalnız insanları anlatmaktadır*” (Enginün, 2003, 351). Yukarıdaki sorulardan yola çıkarak anlatmaya çalıştığımız aşağıdaki şekilde “Tutunamayanların ortak kader algısındaki hayat döngüsü” çalışmamızın merkezinde duran kötücül entelektüel sorunsalının kaynaklarını anlatma çabasıdır. Kötücül entelektüeli besleyen algının, tehlikeli bir oyuna dönüşümünün ilk perdesi aşağıda ortaya konulmuştur:



Şekil 18. Tutunamayanların Ortak Kader Algısındaki Hayat Döngüsü.

Yukarıdaki şekil, hem kötücüllüğün iç sese dönüşmeden önceki evresini hem de tutunamayanların ortak kader algısındaki hayat döngüsünü ve bu döngünün kötücül ruhlara yansıma biçimleri anlatır. *Yeraltından Notlar*'da da karşımıza çıkan

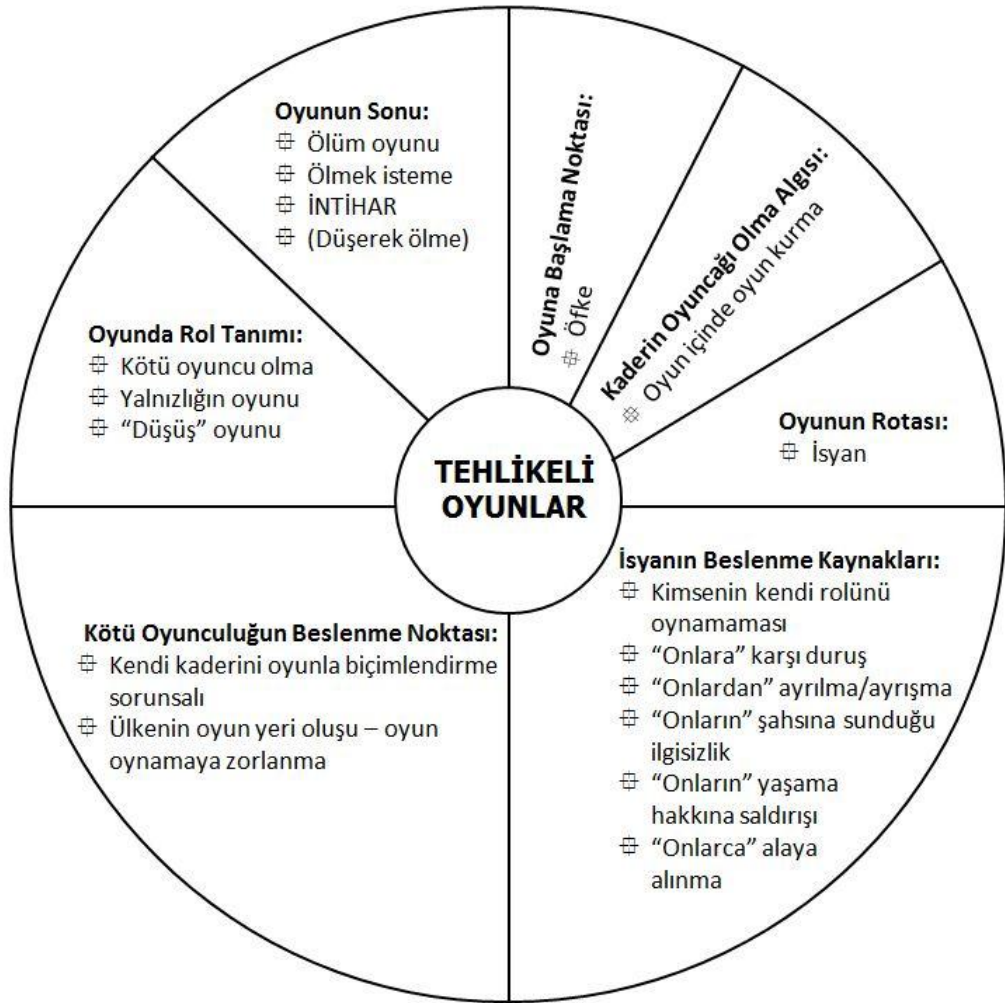
bu döngü içinde, ortak bir muhatap karşılaştıran okur, “Onlar, baylar, sizler, efendiler...” kelimeleri ile daha romanın başında bu ötekileştirmeyi sezer. Bu durum her iki yazarı da ben ve öteki ayırımına sürüklemektedir. *Tutunamayanlar*’da “onların” anlatımı şöyle başlar: “*Kimdir ‘onlar’? Kendileri gibi olmayanlar, yeryüzünde yaşayanlar yani tutunanlar. ‘Hangi onlar Selim?’ dedim. Onlar işte, dedi. Onlar canım, onlar, onlar, onlar. Öyle ya, dedim. Onlar, yani biz değil*” (Atay, 2008, 137). *Tutunamayanlar*’ın ilerleyen bölümlerinde Turgut’un şu ifadesi ise çarpıcıdır. “*Onlar, bir bakıma birbirlerine tutunduklarından, düşmeyenler*” (Atay, 2008, 331). Birbirine tutundukları için düşmeyen “onlar” *Tehlikeli Oyunlar*’da, aynı bakış açısı ile anlamlandırılmıştır. Hikmet’e göre, onlara dair kötücül algının ilk adımını onların içlerine girememek fikri besler. “*Çünkü beni içlerine almadılar. (...) Çünkü başlangıçta beceriksizdim. (...) Çünkü param yoktu. Çünkü geçmişimden utanıyordum*” (Atay, 2014, 25). Hikmet, kendisine kimsenin iyi davranmadığını, bu nedenle de “onların” yanında hep sessiz kaldığını vurgular. Ötekilerin yanındaki sessizliğin nedeni, susma isteği değil; susturulmuş olmanın tesiriyledir.

“Bana kimse iyi davranmadı, ne yapalım? Öfkesi geçtiği halde susar. Sizinle ve zavallı şiirinle ilgisi yoktu albayım, demeye üşendiği için susar. Bilge’ye gücü yetmez susar; albaya gücü yeter gene susar. Bütün dünyaya karşı susar. Dünya bu susuşu dinlemez” (Atay, 2014, 99).

Tutunamayanlar’da da söz konusu edilen karşı taraf burada da değişmez. Halkın kendilerine gösterdikleri ilgisizlikle çileden çıkan aydın, kendi yaşama hakkının da böylece ellerinden alındığını düşünerek şöyle der: “*Aslında biz, herkesle birlikte, kendimizi de cezalandırmak istiyoruz. Bizim yaşama hakkımız yok, çünkü topluma bir katkımız yok; öldürmek istiyoruz*” (Atay, 2014, 151). Konuştuklarında kendilerini anlamayanlar karşısında susan entelektüel, sustuğunda da dünyanın bunu fark etmemesine tepkilidir. Belki de bu yüzden mütemadiyen konuşan Olric ve Albay, bilinçaltından geçenlere tanıklık eder. Zira bu ironik dilde onları dinleyen yoktur, çünkü sahici bir konuşma hep perde arkasındadır. Hikmet’e göre konuşamadıkları evrende nefes alanlar da ölmüştür. İnsanlığın öldüğünü haber veren aşağıdaki satırlarda kötücül entelektüel ses, mizahı devreye sokarak şöyle konuşur:

“Nihayet insanlık da öldü. Haber aldığımız göre, uzun zamandır amansız bir hastalıkla pençeleşen insanlık, dün hayata gözlerini yummuştur. (...) Evet insanlık aramızda yok. İnsanlıktan uzun süredir ümidini kesenler, ya da hayatlarında insanlığın hiç farkında olmayanlar bu haberi yadırgamamışlardır. (...) İnsanlık tek başına kollarımda can verdi. Yanında kimseler yoktu” (Atay 2014: 255-257)

Yukarıda sorduğumuz sorulara yeniden bakacak olursak, Oğuz Atay'a göre tutamak sorunu yaşayanların, "onlar" tarafından ayrıştırıldığını ve yine "onlar" tarafından kabul edilmediklerini görürüz. Aynı zamanda yer altına kaçışta bilinçli bir tercih göze çarparsa da, kaçışa sebep olarak gösterilen yine "ötekilerce" anlaşılammaktan ileri gelen baskıcı tutum öne çıkar. Adeta "beni bu hâle siz getirdiniz" ithamı, kaynağını onlara atfetmiş bir isyanın sonucu gibidir. Tutunamayanların tehlikeli oyunlarındaki payları da bu aşamadan sonra hayatlarında dilimlere ayrılır. Aşağıdaki şekil, Hikmet'in ve Selim'in kimliğinde kötücül entelektüelin yedi parçaya bölünmüşlüğünü ortaya koymaktadır:



Şekil 19. Tehlikeli Oyunlar Dairesi.

Oğuz Atay, bu noktadan sonra yalnızlığa da tehlikeli oyununda bir rol vermeye başlar. Kucağında can veren insanlığı, kendi insanlığı ile de ilişkilendirir. Böylece ironik biçimde kendini, türünü de bütünüyle yok sayar. Bu ölümdede, entelektüeli sarsan bir kaçış vardır. Dostoyevski ise bu düşüşü yaşamışların, yani

birbirine tutunamayanların düştüğü yerden notlarını yazar. “Evet, baylar, dinlemek istesenez de, istemesenez de neden bir böcek bile olmadığımı anlatmak istiyorum size” (Dostoyevski, 2011, 14). Dostoyevski de roman boyunca anlatır ve konuşur “onlarla” onların çıkar listelerini sayar, döker. *Yeraltından Notlar*’ın sonunda Dostoyevski’nin isyanı Oğuz Atay’ın “öteki zavallılar” algısına feyz verdiği açıkça görülür.

“Yeraltındaki kendi zavallı yaşamınızda söz edin! Bizler, demeyin. İzin verin baylar, evet, bizler dediği için kendimi savunacak değilim. Bana gelince, ben hayatımda bu olayı öylesine uç noktaya götürdüm ki, siz onu bunun yarısına kadar götürmeye cesaret edemediniz. Öte yandan, korkaklığınıza sağduyu dediniz, yalanlarınızla kendinizi avuttunuz. Anlayacağınız, ben sizden daha canlıyım bile. Evet, daha bir dikkatli bakın! Doğrusu, bizler bugün canlılığın nerede bulunduğunu, ne olduğunu, nasıl adlandırıldığını bile bilmiyoruz” (Dostoyevski, 2011,151).

Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*’da Dostoyevski’nin bu cümlelerini tamamlamış gibidir. “*Siz beni tanı mıyorsanız, ben de sizi hiç bilmiyorum*” (Atay, 2008, 403). *Tehlikeli Oyunlar*’da ise “*Beni dinlemediği için ayrıldım onlardan*” (Atay, 2014, 141) cümlesi “onların” yaşamlarından kopuşun özeti sayılır. Onlarla konuşan ve nihayetinde onlarla başa çıkamayan insanların öznel gürültüsüdür hissettikleri. Bu açıdan bakıldığında, söz konusu romanlarda iki tarafla karşılaşırız. Bir duruma ya da olaya taraf olan insanların coşkusuyla konuşan yazarlar, böylece roman diline bir ikizleşme katmış olur.

Kötücül bir algıya ortaklık eden entelektüel, yukarıda Hikmet’in dilinden oyunlara başlama nedenini, öfkeyle ortaya koyar. Öfkeli entelektüel, kaderin oyuncağı olmaksızın, oyun içinde kurduğu oyununu yönetmeye başlar. Oyunun başlama noktasında ise itici güç, isyandır. Kötücül algıyı besleyen isyanın merkezinde ise kimsenin kendi rolünü oynamaması yatar. Burada, “onlara” karşı bir duruş geliştiren aydın, “onlardan” ayrılmaya doğru kendi kaderini iter. “Onların” şahsına gösterdikleri ilgisizlik ile kalınlaşan duvarlar, alaya alınma korkusu ile içe gömülmeyi/çekilmeyi hızlandırır.

Oyun yerine dönen ülkelerinde, kendi kaderlerine bir ölüm ve düşüş oyunu hasıl eden entelektüel, buradaki rol tanımını da kendisi yapar. Geriye kalan tek şey olan yalnızlık ise kötü oyuncular için seçilmiş bir rol gibidir. Söz konusu oyun ise, yukarıda da anlatıldığı gibi ölümle biter. Hikmet, intihar yolu olarak düşüşü seçer ve kendine bir son olarak “balkondan düşerek ölen adam” rolünü uyarlar.

Düşen adamlardan, *Tutunamayanlar*’ın başkişisi Selim Işık, bir zamanlar yazdığı şarkıda henüz doğumunda başlayan garabeti mısralara sığdırmaktadır.

1936 senesinde doğan ve kendi söyleyişi ile henüz “*Buruşuk yüzler, bezler arasında bir canlı*” (Atay, 2008, 114) olan Selim, varoluş hikâyesini anlatırken nefesini kesen acı çığlığı, korkunun ilk sesi olarak algılar. Daha o vakitten itibaren elinin kolunun sarılı olmasına isyan içindedir. Kundaktaki bir bebek için, acı bir çığlığın nefesini kestiğini ve korkunun sesini bu sayede duyduğunu söylemesi, Selim’in bundan sonraki var olma hamlesinin tezahürü olacaktır. Şarkının ilerleyen mısralarında, yaşadığı ateşli hastalığı, ölüm nöbetine benzeterek anlatır. Yakalandığı zatürre hastalığının ardından, doktorların ona bir gecelik şans vermesi de çarpıcı bir şekilde anlatılmıştır. Geceyi atlatıp, sabaha erişen Selim, yaşadığı bu durumu şöyle özetler:

“İşte güneş doğuyor. Kurtuldu, yaşayacak.

Yamalı bir yıldızdı ileride ışık olacak” (Atay, 2008, 117).

Henüz bebekken Selim’in yamalı bir yıldız gibi ışması beklenmektedir. Daha o vakitten itibaren, varlığı aydınlığı gölgelemiştir. Ömrüne bir yama yapmıştır ölüm eşiği.. Bu nedenle de öteki tarafa sıçrayamamıştır ve bu talihsiz ruhuna kuşku ile karışık bir korku saplanmıştır.

“Yalnız bir korku kaldı kuşkuyla karışık.

Sonunda kötü bir şey olur korkusuyla yaşadı

Selim Işık

Her olayı. Eski bir yara izi içinde sızladı, her eğilişinde.

İnsanlara. Dünyaya bir daha gelişinde.

Çocuk ve korkusuz yaşamak ister sürekli.

Büyüme yalnız tutunanlara gerekli.

İkinci gelişinde çırıl çıplak dolaşacak.

Kelimenin bütün anlamıyla çırıl çıplak” (Atay, 2008, 122).

Selim, büyümenin yalnız tutunanlara gerekli olduğunu ifade ederken, içindeki yara izinden ve onu bir gölge gibi takip eden korkudan dem vurur. Tutunamayan bedenine ikinci bir şans verdiği mısralarında ise, var olma probleminin altını çizer. Bu defa olmamıştır. Dünyaya böylesine doğmak, daha başta hayatına yama yapmak istememektedir. İçindeki korku ve kuşkuyla ölümü her an ensesinde hissedecek Selim için ikinci bir şans daha vardır. Talihsiz ömrüne bu şans geldiğinde ise, çırılçıplak dolaşacaktır. Bu ifadeyi kullanırken bile, aynı sözü daha inandırıcı kılmak için tekrarlar. Kelimelerin bütün anlamlarını, bu gerçek çıplaklığa şahit tutmak ister. *Tehlikeli Oyunlar*’da Hikmet, tıpkı Selim gibi kendisi ile iplerini çözmüştür. Tüm acıları kendisinin yaşadığına inanan Hikmet, “*Ben kimdim? Sağlığında H. olan biri. Beni yaşatmadı aslında, benimle birlikte yaşamadığı için*” (Atay 2014: 120) cümleleri ile benini yaşatamayan, hayat ile ilişkisini de bu nedenle yok sayandır. Kötücüllüğün

itirafı da bu noktadan sonra başlar. *“Sonunda kurtulacağımı bilseydim ben de Dumrul gibi bileklerimi keserdim. Bilge: Kötüsün Hikmet. Hikmet: Evet kötüyüm. Gerçekten kötüyüm albayım. Üstelik kötü oyunlar yazıyorum”* (Atay 2014: 120)

Oğuz Atay, Selim ve Hikmet üzerinden oynar oyunlarını, onlara göre ülkemiz zaten bir oyun yeridir. Burada kimse gerçek kimlikleri ile sosyal hayatın içinde değildir. Kendisine yer bulmak isteyen, ama hiçe sayılan aydın da kendi oyununu bu noktada yazar. *Tehlikeli Oyunlar*, aydının içindeki öfkenin patlaması ile oluşmuş entelektüelin kendine tiradı gibidir.

“İşte ondan sonra kardeşim Hidayet, insanlığa öfkem başlıyordu, belki de ilk öfkelerimi bu oyunlar sırasında duymuştum. Çünkü bütün gücüme rağmen oyuna geliyordum, kendime kızılıyordum. Çünkü bütün gücüme rağmen oyuna geliyordum, anlıyor musun oğlum Hidayet? Oyuna geliyordum. Oyuna gelmemeliydim bana oyun oynamamalıydı. Bütün gücümle uyanık kalmalıydım; başkalarının rüyalarını görmemeliydim. Ve kardeşim Hidayet, öfkelenince de onların bütün kusurlarını, küçüklüklerini, daha önce hoşgörüyü karşıladığım kendini beğenmişliklerini daha şiddetle görüyordum ve unutmuyordum. Onları kıskanıyordum onları beğenmiyordum. Oynadıkları oyunu hiç anlamıyorlardı. Yaşamak istiyorlardı, en çok buna kızılıyordum” (Atay, 2014, 63).

Onlar ile kendileri arasına giren oyunlar kaynağında yine yabancılaşma duygusunda alır. Onlar tarafından oyuna gelen Hikmet, kötücül fitratını tehlikeli oyunlarının içinde besler. Öfkesi büyüdükçe onların hatalarını daha iyi gören, bir başka ifadeyle kötü baktıkça nazarı kötücülleşen entelektüel bu noktada tüm hoşgörüsünü de kaybeder. Onlar ile ara açıldıkça büyüyen uçurum, kıskançlık, beğenmeme ve kini de gün yüzüne çıkarır. Kendisinde olmayan yaşama isteği, “onlarda” zuhur ettikçe kızgınlık da büyür. Hikmet’e göre, oyunlarda seyirci olma zamanı çoktan geçmiştir. Onlar oyunu hem kurup hem de oynarken, Hikmet bu sürecin bir parçası olmak istemez. Hikmet’e göre diğerleri, *“her oyunu bir tartışma konusu yaparlar, akılları yatmadan rollerini katiyen oynamazlar”* (Atay, 2014, 150). Oğuz Atay, *Tutunamayan Selim*’i de bu noktada katar tehlikeli oyunların içine. Zira “onlar” akılları yatmadan oyun oynamazken ve bunu bir tartışma konusu yaparken, tutunamayanlara oyun kuracak bir alan da bırakmazlar. Yeraltında, hücrelerinde, gecekondularında kaderlerine yeni bir kurgu yazma düşüncesi de böylece ortaya çıkar. Hikmet’e göre bu tehlikeli oyunun tek bir adı vardır: Ölüm oyunu.

“Biz hayat karşısında dört numaralı ÖLÜM atısını oynamaya çalışırız; bırakmazlar. Sonsuz sorularla bunaltırlar bizi. Gerçekten ölümü isteyip istemediğimizi sorarlar durmadan. Sonra da ÖLÜM’ü bile gözümüzde gülünç duruma sokarlar. Yazdığımız oyundan bizi kuşkuya düşürürler sonunda. Tam bu sırada başka oyunlara kapatırlar kendilerini” (Atay, 2014, 150).

Kötücül entelektüeli, ölüm oyununa sürükleyen, ardından da onları soruları ile bunaltan yine “onlardır.” Tutunamayan Selim kaçıışı seçerken de böylesi bir hesaplama yaşar. Selim, kendi oyununu kaçışla noktalar ve kaçtığı yerde Hikmet’in içinden tehlikeli ölüm oyunu içinde konuşur. Olrıc artık Albay olmuş, iç ses daha öfkeli ve bunaltı doludur. Hikmet, belki de ilk kez ciddiyetle oynadığı ölüm oyunun, “onlar” tarafından gülünçleşmesinin bedelini yine kendine ödetir. Bu defa “kaçıştan” daha çarpıcı ve dikkat çekici bir sonla biter roman. Hikmet, romanın sonunda intiharın nedenini de özetler: *“Benim oyunlarda ancak ‘Ölüm’ sonunda biraz ilgi uyandırabiliyor seyircilerde albayım”* (Atay, 2014, 305).

Oğuz Atay, tutunamayanlarına böylesi bir yokluk çizerken, Dostoyevski’nin şu sorusunun felsefesini romana yansıtıyor gibidir. *“Neden böyle isteklerle yaratılmışım acaba? Yoksa, sırf bütün varlığımın yalnızca bir yalan olduğu sonucuna varmam için mi?”* (Dostoyevski, 2011, 46). Dostoyevski, varlık probleminin neticesini bir yalanlar yığını ile anlamlandırır. Ona göre tıpkı Selim’de olduğu gibi, ruhunun yeraltında çocukluk günlerinin laneti dolaşmaktadır. Varlığının başlangıcından söz ederken, *“(...)nefret ettiğim çocukluk yıllarımla ilişkiyi temelli kesmek için başka bir daireye atanmayı bile istemiştim”* (Dostoyevski 2011: 71) diyen Dostoyevski, tutunamayan Selim’in çocukluk algısında da karşımıza çıkar. Selim, çocukluğunu kendisi gibi olanların bir kaderi olarak görür ve şöyle der: *“Çocukluğumu hatırlıyorum. Yaşamadığım çocukluğumu. Meşhur adamların hayat hikâyelerinde, onların daha küçük yaştan öteki çocuklardan uzaklaştığını yazar çoğu zaman. Küçük yaşta sezilen bazı kabiliyetleri, onları yalnızlığa sürükler.”* (Atay, 2008, 625-636). İnsanların en bakir mazisi olan doğumun ve çocukluğun, Oğuz Atay ve Dostoyevski’nin kaleminde böylesine karanlık tasvir edilmesi varlıkların başlangıcına olan isyanı ortaya koymaktadır. Oğuz Atay’ın içinde böylesine yer edinen Dostoyevski’yi Yıldız Ecevit, şu sözlerle anlatır:

“Yazar Oğuz Atay’ın bu yeni yolunda kendisine, yeniyetmelik yıllarından bu yana yanından hiç ayırmadığı bir dost eşlik eder: Dostoyevski. Oğuz Atay’ın Dostoyevski ile olan yakınlığı, yıllar içinde, bir romancı ile okuru arasındaki ilişkinin sınırlarının ötesine taşar, gerçek anlamda bir ruh dostluğuna dönüşür. Dostoyevski ve onun iç dünyalarındaki çelişkiler ortamında diplerde bunalımlar yaşayan, kendilerini acımasızca sorgulayan kahramanları; genç Oğuz Atay’ın ruhsal çalkantıları, ergen Oğuz Atay’ın varoluşsal iç hesaplaşmaları ve yazar Oğuz Atay’ın kurmaca dünyadaki arayışları sırasında en güçlü tutamak olurlar... Edebiyatı tanımak, bu yolda kendini geliştirmek isteyen kişinin ilk okuması gereken yazar Dostoyevski olmalıdır Atay’a göre...” (Ecevit, 2016: 201)

Oğuz Atay, tutamaklarından biri olan Dostoyevski ile çıktığı yolun başında daralan çembere ve meçhul oyun yumağına isyan eder. Varlığına nefretle başlayan

çocukluk, alaya alınma korkusuyla büyüyen korkulu gençlik, sessizliğini oyunun kurallarını kendileri yazdıklarında bozar ancak. Tutunamayanların ya da kendi ininde, gecekondularda, yeraltındaki yaşayanlarının ilk hayat tecrübeleri de bu karanlık atmosferde geçecektir. Onların, anne ve babayla çatışmaları, babaları tarafından alaya alınmaları ve bunun bir yansıması olarak yakın çevre ve akrabalarla uyumsuzluk göstermeleri, hayata yabancılaşma sürecinin ilk durağını teşkil etmektedir. *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet babasını tıpkı Selim gibi beğenmez. Onun gülünçlüğüne de tahammülü yoktur. *"Babamın gülünçlüğüne dayanamıyordum, onun yüzünden herkes sanki benimle alay ediyordu. Kadınlara gülünç bir istekle bakıyordu babam, ben de ona mı benzedim Bilge?"* (Atay, 2014, 314). *"Az gelişmiş bir babanın tek oğlu"* (Atay, 2008, 117) olan Selim ise, tutunamayanlar için yazdığı şarkıda babasına şiir okumak ister, ama *"babam şiir sevmezdi."* (Atay 2008: 120) diyerek bu düşüncesinden vazgeçer. Ardından okula alışma sürecinde bocalayan Selim, *"Beni çingenelere vermek istemeseydi babam, bir dev anası gibi"* (Atay, 2008, 120) diyerek, babasını bir dev anasına gibi algılar. Selim ve Hikmet babalarının aynasında kendi çaresizliklerini seyreder. 1959 yılında yayımlanan *Aylak Adam* romanında da Bay C.'nin babasına benzememe noktasında çabası ve babaya olan nefreti Selim ve Hikmet'in babaya olan öfkesi ile benzerdir. *Aylak Adam* romanında C.'nin *"Babam adamsa ben olmayacaktım..."* (Atılğan, 2014, 122)sözünde babaya karşı tümüyle bir reddediş söz konusudur. Varoluşsal anlamda babayı/atayı reddeden bu tutum, evrene Sartre'ın ifadesi ile fırlatılan entelektüeli tümüyle köksüz bırakır. Burada varoluşa tutamak olacak S. Kierkegaard'ın düşüncesinden farklı bir bireyleşme algısı vardır.

Oğuz Atay, "baba" ile başlayan ötekileştirilmenin de altını çizer. Zira tutunamayan aydınlara bulaşan kötücül algı, ilk olarak babadan miras kalmıştır. Babaları tarafından beğenilmeyen, hiçbir yere konumlandırılmayan entelektüelin yurt bulma sorunu böylece büyür. Selim'in babası, onun durumu için kaygılıdır. Eşi Müzeyyen Hanım'a; *"Bu çocuk ne olacak böyle, yaramaz olsaydı pısrık olacağına. Hiç kimseyle konuşmaz sınıfta. Tek başına koşar durur bahçede. Onu eve kapatmak doğru mu? Çalışkan fakat korkak"* (Atay, 2008, 121) diye söylenir. Bu noktada babanın oğlu için kullandığı cümleler manidardır. Onun yaramaz oluşunu, pısrık oluşuna tercih eder ve oğlunun insan ilişkilerindeki zayıflıktan da memnun değildir. Oğluna dair kullandığı olumlu tek sözcük, onun çalışkanlığını kabul etmesidir, ama baba bunu da yeterli bulmaz. Zira oğlu, bir korkaktır. Babası tarafından bu şekilde anlaşılan ve onun tarafından beğenilmediğini düşünen Selim, kendi duvarlarını daha fazla örmeye başlar. Yokluk Tanrısının emrindeki rüzgâr, onu yeni bir savaşın

içine sürükleyecektir. Bu savaşın neferi Selim, o soruyu sorar kendine: “Ben neyim, ne değilim?” (Atay, 2008, 132). Hikmet’in korkularının kaynağında da, kimlik sorunsalının temelinde de yine baba vardır. Babalarının kendileri için layık görmedikleri işler, kendilerine sunulamayan fırsat eşitsizliğinden kaynaklanır. “Korkuyorum Bilge. Oysa büyük işler yapmak istiyorum. Ben filozof olmak istiyorum Bilge. Piyano da çalmak istiyorum. Kadınlar gözlerini kapayıp beni dinlerken ellerimi tuşların üstünde gezdirerek hüznü şarkılar söylemek istiyorum” (Atay, 2014, 315). *Aylak Adam* romanının izlerini açık bir şekilde takip ettiğimiz *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* romanları, başlangıçtaki mutsuzluğun kaynağına babayı koyar. Baba, onların muhayyilesinde ilk kötüdür. İlk günahıdır. Düşkündür. Tutunamayan kötücüllerin, çocukken diline doladığı bu şarkının belki de nakaratıdır bu sorgu.

*“Herkes mutlu ve sorumsuz
Herkes olumlu, ben olumsuz”* (Atay, 2008, 314).

Herkesin mutlu ve sorumsuz olduğu bir çocuklukta, yalnızca kendisi olumsuzdur. Zira hayatının yegâne otoritesi olan baba, onu bu şekilde bilmektedir. Sesinin güzel olduğunu anımsayan Hikmet’te bu şarkıyı çalmak ister hayata. Hikmet, “Sesim de güzel olmalıydı. Şimdi size küçük bir bestemi çalacağım, bakalım beğenecek misiniz?” (Atay, 2014, 314) derken, Selim’in şarkısı, Hikmet’in sesinde karşılık bulur. “Bir kere doğduk, yaşayacağız” (Atay, 2008, 399) diyen Selim için hayat, çaresizce katlanılması gereken bir hâl alırken kader ortağı Dostoyevski’yi de arkasına alarak, babasına isyan edecektir. “Bütün ümidi, Dostoyevski gibi mühendis olduktan sonra istifa etmektir. (...) babasıyla her gün kavga ediyordu. Üniversiteye girişinde onu sorumlu tutuyordu. Dağlara kaçacağım diye bağırıyordu babasına.” (Atay, 2008, 399). Yeraltından yazılan notlarda da bu duygu şu ifadelerle anlatılır: “Okul bitince ilk yaptığım şey, onca yıl uğraşıp elde ettiğim mesleğimi bir kenara bırakmak oldu. Geçmişimi ve onunla ilgili bütün ilişkilerimi kesip, lanetler okuyarak mezara göndermek istiyordum” (Dostoyevski, 2011, 81). Dağlara kaçamayan, Hikmet gibi filozof olamayan, piyano çalamayan ve yeraltı yazarı gibi okul biter bitmez mesleğini bırakamayan Selim’in ruhunu, onun ayak izine bastığı Turgut şöyle anlatır: “Selim’de benim gibi mustarip bir ruhtu. Benim gibi kapalı bir çocukluk devresi geçirdiği için, çevresiyle uyuşamaz ve benim gibi bu bozucu çevreye büyük tepkiler gösterirdi” (Atay, 2008, 415). Romanın ilerleyen bölümlerinde ise, Selim’in babasına ithafen okuduğu tiradı, ruhunu öldüren adama karşı bir isyan niteliği taşır. Ona göre, Selim’in içinde daha çocukken ölen ruhunun katili de babadır. Yalnız bir ceset gibi yaşayan Selim, öfkesinin de etkisiyle ruhunun hastalığından babasını sorumlu tutar. Bu bölümde küçük bir çocuğun gizli isyanı karşısında kendisi dışında

her şeye tepkisiz bir baba yer almaktadır. Selim, hiçbir zaman babasından güzel bir cümle duyamamanın etkisi ile yaşadığı hayata söylenir:

“Baba ben artık bu evde yaşamak istemiyorum yıllardır ruhumuzu öldürdün bu evde hayatında bir roman okumadın bir sinemaya gidip heyecanlanmadın beni ve annemi bu çirkin eşyanın içine hapsettin yemekten ve uyumaktan başka bir şey düşünmedin bende bütün duygular senin bu inatçı duygusuzluğuna karşı geliştirdi kuru mantığınla içimizi kuruttun sana benzeyen taraflarımdan ellerimden ayaklarımdan utanıyorum ihtiyarlayınca sana benzemekten korkuyorum kötülük edemeyecek kadar kısır kafanda yalnız bizim için yaptıklarının defterini tuttu” (Atay, 2008, 501).

Romanın ilerleyen bölümlerinde ise, babasına belli ölçülerde hak verir. Hatta yıkmak istediği duvara yaslanıp soluklanır. Varlık probleminden sorumlu tuttuğu babasına sığınırken ona “neden?” diye sorar.

“Yaşamak aynı zamanda yaşamış olduklarını hatırlamak demektir hatırladıkça bunalıyorum neden babam bizi bu karanlığa boğdu neden bu evden bir türlü çıkamadım neden yamalı çoraplarımı ilk giydiğim gün sokağa atmadım neden bütün isyanlarımı kafamda yaşadım hiçbir gerçek yaşantım olmasaydı daha kolay geçirebilirdim zamanı yaşamak diye bir gerçek olduğunu bilmezdim oysa sen bana ilk gerçek yaşantıyı tanıtmakla yaşamadığım bütün hayallerimin gerçekleşebileceği saplantısına kapılmama sebep oldun demek onları da yaşayabilirmişim demek senin oğlunun bu hali ne olacak diyenler haklıydı baba ne olacak bu halim benim” (Atay, 2008, 519).

Selim’in yaşadıklarının etkisiyle, ölü bir babaya sarılıp, “ne olacak benim bu halim?” demesi, başlangıçtaki otoriteyi hala aşamadığını da göstermektedir. Selim, ölümüne yakın yazdığı günlüğünde ise her şeyi soğukkanlılıkla kabullenmiş gibidir. Başlangıçtaki nedenlerin ve nasılların yerini, hissiz bir tevekkül almıştır artık.

“Beni kötü yetiştirdiler. Annem de, babam da bana gerekli eğitimi vermediler. Yaşamak için demek istiyorum. Bana yaşamasını öğretmediler. Daha doğrusu, bana her şeyin öğrenilerek yaşanacağını öğretiler. Yaşanırken öğrenileceğini öğretmediler. Ben de kolayca razı oldum bana öğretilen bu yanlışlara. İnsan, kendi bulmuş doğru yolu. Ben bulamazdım. Bana, başkalarına gösterdikleri basmakalıp yolları öğretiler. Başka türlü bir itinayla tutmalıydılar beni. Daha fazla değil, farklı. Normal bir insan olmaya zorladılar, bana boş yere vakit kaybettirdiler. Olmayınca da, anormal dediler. Ben de kendimi anlamadım: bütün hayatım boyunca normal bir adam olmaya çalıştım” (Atay, 2008, 611) .

Kötü yetiştirildiğinden hiç bir şüphesi olmayan Selim’in anormal sayılması ve hayatı boyunca kendini normal biri gibi göstermeye çalışması karşısında tüm evrene tepkilidir. Selim, ölüme hazırlandığı son günlerinde geçmişini düşünürken, normal biri olma içgüdüğü de tamamen kaybetmiştir. Yakın çevresi içinde de anormal sayılması, onun hayatın başlangıç evresindeki tutunamayanlardan biri olmasına zemin hazırlamıştır. “Normal olmadığım için, anormal bir çocuktum.” diyen Selim,

nefes nefese “onlara” yetişme çabası artık nihayete ulaşır. Yaptığı hiçbir eylemle hayatın gözüne girememiştir Selim. Onu ne babası ne de yakın çevresi normal saymaktadır. Anormalliğin bir çocuk zihnine yapılan bu vurgusu, Selim’in son anına kadar içinde yaşayacaktır. Hatta ölümüne yakın yazdığı günlükte annesi ile konuşur. Onun kendisini yetiştirirken yaptığı hatanın artık farkındadır.

“Oysa annem, yemeğimi sonuna kadar yemeye alıştırmıştı beni. Doğru dürüst bir şey öğretmedi zaten. Göstererek de örnek olmadı. Ben de öğrenemedim. Erkekler gibi tükürmesini, sigara içmesini, havluya yüzümü silmesini, eşyayı tutmasını bilmiyorum bu yaşımda. İnsanlara para uzatmasını bilmiyorum daha; cüzdanımdan para çıkarmasını beceremiyorum. Ne işim var bu dünyada benim?” (Atay, 2008, 626).

Hayatı annesinin elini tutarak öğrenen Selim’in isyanı yine aynı noktada kilitlenir. Tüm bu anormal hâl ve tavırların nedeni yetiştirilme şeklinden kaynaklanmaktadır. Hiçbir zaman diğer erkekler gibi olamamak ve hep onlar gibi güçlü bir biçimde ayağını yere vurmak isteyen Selim için artık çok geçtir. Ona göre, bu irade zayıflığının kaynağı, annesinin eteğinden tutan küçük çocuktan kaynaklanmaktadır.⁵ Selim, bu noktada da silahını annesine doğrultur. Yaşadığı tüm anormalliği biyolojik bir açıdan tahlil etmeye çalışır. Genlerindeki maraziyeti irdeler.

Annesinin nazarında hiçbir zaman anormal olmayan Selim, tutunamadığı hayatı ruhunda törpüler ve neticede ona kalan, aşağılanmışlık ve şüphe yazgısıdır. Dostoyevski’de aynı çemberin içindedir, fakat onun yeraltından yükselen sesinde ailesiz olmanın sızısı vardır. Yeraltı yazarı doğrudan ailesini suçlamaz ruhindaki delikler için, onun asıl isyanı bir ailesinin olmayışındandır. Ona göre, onu böyle hissiz yapan yegâne şey, ailesiz büyümüş olmasıdır. Bunu romanda şöyle anlatır:

“Çocukluğumda ailemin yanında olsaydım, hiç de şimdi olduğum gibi olmazdım. Sık sık düşündüğüm olur bunu. Ailesinin yanında insanın durumu ne kadar kötü olursa olsun... gene de anne ve babasının yakınındadır. Anne ve babası ona yılda bir kez bile olsa, sevgi gösterse, yuvasında olduğunu hisseder. Bak ben ailesiz büyüdüm, bunun içinde böyle... duygusuzum” (Dostoyevski, 2011, 111).

Ailesine rağmen ailesiz kalmış Selim ile zaten ailesiz olan yeraltı yazarı arasında bir fark da yoktur aslında. Bağlılığı ifade eden ve kutsal addedilmiş aile her iki karakterin için zaten hiç olmamış olanı çağırıştırır. Bu da yalnızlığı ve bağlanamama problemini daha yolun başında gerekçeleri ile meşrulaştırır.

⁵“Anneme arada bir çatarım: kalıtım nedeniyle. Mendel yasalarıyla hırpalarım onu. Daha akıllı, daha kabiliyetli, daha becerikli olsaydın, ya da beni doğurmasaydın, diye yüklenirim ona. Eksik yönlerini düşünseydin; bunların çocuğuna da geçeceğini düşünerek evlenmeseydin. Liseyi bitirdiğine göre, sana da Mendel yasalarından bahsetmişlerdir. Ayrıca, babamla bu kadar farklı bir temel yapıya sahip olduğun halde, neden onunla evlendin? İkiniz, aşırı çelişik uçlarda bulunan karakterlerinizin bana nasıl etki edeceğini, benim hücrelerimi nasıl bir çıkmaza sokacağını hiç düşünmediniz mi?” (Atay, 2008, 645).

Aşağılanma hissinde haz kapısı aralamaya çalışan Dostoyevski, “Bağışlayın beni babacığım, bir daha yapmayacağım” (Dostoyevski, 2001, 24) cümlesinden oldum olası nefret etmektedir. Aslında nefretin nedeni bu değildir, onu asıl aşağılık duygusuna sürükleyen bu cümleyi hiçbir günahının olmamasına rağmen kolayca söyleyebilmesidir. Burada asıl dikkat çekici nokta ise, yazarın “ortalama bir insan” olmaya çalışırken belirsiz tipler olması karşısındaki duygularıdır. Burada altını çizdiği belirsiz tipler, tutunamayanların karşılığıdır aslında. Onun, “Ölü doğmuş insanlar biz ve uzun zamandır canlı babaların çocukları değiliz” (Dostoyevski, 2001, 151) cümlesinde varoluşsal sancıların da kaynakları özetlenir. Ona göre, onun gibilerin biyolojik de olsa bir babası yoktur. Bu noktada da ölü doğanlar arasında sayılır isimleri. Yani tutunulamayan bir hayata yalnızca bir ölü olarak dâhil olmak, onların diğer bir var olma biçimi sayılmaktadır. Bu noktada ölüm, zaten içinde bulunulan, belki de onlara en az yabancı olan durumdur. Hayatta böylesine derbeder yaşamak, hiç olmamış gibi görünmek, ama bir o kadar da hep varmış gibi anılmak isterler. Sonuç ise, bu döngünün içinde aynıdır: İki dünya arasında sıkışanlar. Ne o tarafa ne de bu tarafa ait olanlar. Yani, tutunamayanlardır.

Tutunamayanların, okul hayatları da böylesine bir daralma ile başlar. Dâhil olmadıkları evrenin düzenini kuralını sevmezler. Zira onlar her şeyin en üstününü idrak ederler, ama kurallar içinde var olmak onlara göre değildir. *Aylak Adam* romanında C.’nin okulu bırakmasında da düzene karşı bir başkaldırı anlamı vardır. Yusuf Atılgan’ın “Oysa yedi yıl önce bu kapıdan çıkmıştı” (Atılgan, 2014, 50) cümlesinde herkesin yaptığı eylemlerle sıradanlaşmak istemeyen, onların sistemine başkaldıran kurgusal döngü Selim için de geçerlidir. Selim’in okul ile arasındaki mesafe şu sözlerle anlatılır: “İçine sığmakta güçlük çektiğim okul sıralarında büyüklerimi saymak - küçüklerimi sevmek sözünü ters söylediğim için öğretmenin çektiği kulağımın acısını akşamki maçı düşünerek hafifletmeye çalışırdım” (Atay 2008, 75). Selim’in, okulu tarif ederken kullandığı kelimeler, orada geçirdiği zamanın ruh halini nesnelere üzerinden anlatması gibidir.⁶ Anlattığı bu kötü atmosfere rağmen, liseyi birincilikle bitiren Selim, başlangıçta okula alışamaz. Selim’in bir türlü öğretmenlerle de yıldızı barışmaz. Selim’e korkuyu tanıtan bir diğer kişi de öğretmeni Rana’dır.⁷

⁶ “Ben okul hayatımda güzel bir sınıf, zevkli bir okul binası, iç açıcı bir bahçe görmedim. Kirden kararmış, dayanan dirseklerle cilalanmış eski sıralar; sıraların üstüne, geçen yılların Süleymanları, Necdetleri, Aykutları, zaman geçtikçe öztürkçeleşen isimlerini, adlarını çakıyla kazımışlar” (Atay, 2008, 78-79).

⁷ “Kulağınızı çekerim, konuşma, terbiyesiz, Yakarım ağzınızı, çiğim geldi dersiniz.

Korkunun ilkini babasından öğrenen Selim, ikinci bir korku ile karşı karşıyadır okulda. Bu nedenle de gitmek istemez oraya. Hatta okula gitmektense hastalanmayı tercih eder. Selim'in okul hayatı, "Ne futbol takımına alındı, ne sınıf mümessili olabildi. Nedense bir yönüyle -belki de her yönüyle saf kalabildi" (Atay, 2008, 122) cümleleri ile özetlenir. Selim'in tutunamayan arkadaşı Süleyman, onun okul yıllarını şöyle anlatır:

"Selim çalışkandı, Metin tembeldi derslerde. Sonunda, çalışkan olmanın kötü bir şey olduğuna karar verildi. İnsan sonunda kendisini, sınıf birincisi olmak gibi aşığılık bir tutkuya kaptırıyordu. Bir karne, sınıf ikincisi olursa, dünya başına yıkılmış gibi oluyor, günlerce sapsarı bir suratla, kimseyle konuşmadan dolaşıyordu. Üstelik arkadaşları çalışkan olmadığı için, derdini anlayacak, onunla paylaşacak biri bulunmuyordu; yalnız kalıyordu. İnsanla alay ediliyordu. Hayatta başarı kazanan bütün insanların, okul yılları başarısız geçmişti. Çalışkan olmak, ilerisi için kötü bir işaretti. Böyle insanlar para kazanamaz, kadınlarla ilişkide başarıya ulaşamazdı. En kötüsü, hayatın dışında kalırdı. İnsanların ızdıraplarına yabancı olurdu. Hiçbir zaman gerçekleri göremezdi" (Atay, 2008, 434).

Her yönü ile diğerlerinden farklı olan Selim'in çalışkanlığı bile diğerleri ile arasına duvar örmektedir. Sınıf birincisi olmanın gururunu bile yaşayamayan ve sırf onlar gibi olamadığı için güçlü yönlerinden de nefret eden Selim, okul hayatı içinde de yalnızlığa sürüklenmiştir. Hayatını başarıyla kazananların, kötü geçen okul yıllarını yaşar Selim. Bu yalnızlık ise, onu bireyselliğe sürükleyerek, huzursuzluğu katlar. Bir müddet sonra, alay konusu haline de gelen Selim için hayat, giderek içinden çıkılmaz bir hâl alacaktır. Onların yanında gülünç duruma düştüğünü anımsayan Selim'e "maymun" adını takan, sınıflarının en çirkini olan arkadaşından da nefret eder.⁸ Hatta onları görmeye bile tahammülü yoktur. Yolda karşılaştığında bile yönünü değiştirmek ister ve tüm bu çabalar onun kötücül mizacının tabanı gibidir. Zira onları her düşündüğünde yalnızlığının ve tutunamamanın, onlar gibi olamamanın acısını çeker. Selim, romanın sonunda tutunamayanlar ansiklopedisinde kendi okul yıllarını şöyle özetler:

Kırarım notunuzu haylazlık ederseniz.
Yarına satır satır ezberlensin dersiniz" (Atay, 2008, 120).

⁸ "Güldürmek isterken gülünç olmak. Ancak benim başıma gelir böyle acıklı durumlar. Beni yanlarında dolaştırdıkları için onlar adına utanıyorum. Gene de gülüyorlar sözlerime. Aptalca buldukları için gülüyorlar elbette. Fakat gülerken sanki öyle değilmiş gibi davranıyorlar. Sonra oturup benim eleştirimi yaptıkları zaman çıkıyor aptallığım ortaya. (...) İşte böyle durumlarda onlar adına daha çok utanıyorum. Onları güldürmek için, espri uzmanı olmaya ihtiyaç kalmıyor. Bana ad takılmasını pek sevmem. Aşırı duygululuk gösteren insanlara ad takarlar; ya da taktıkları adı yüzüne söylerler. Haksız adlar taktıkları da olmuştur bana. (...) Ben de darıldım onlara işte. Yolda, onlardan birini görünce, sıkılarak gülümsüyorum. İçimden geçenleri saklamak istiyorum. Onların içinden ne geçtiğini anlayamıyorum; yüzlerinden belli olmaz ki duyguları. Bu nedenle, yüzlerini görmek içime sıkıntı veriyor. Sıkıntıma onlar sebep oldu sanki. Hepsisi de sanki hiçbir şey olmamış gibi rahatça yürüyor yolda. Karşıdan karşıya emin adımlarla geçiyorlar. Günlük yaşayışlarını sürdürüyorlar. Galiba yalnız ben yoruldum. Ve bu yorgunluğumu yaşamak zorundayım" (Atay 2008: 591-592)

“Selim, ortaokulda sevilen bir öğrenci değildi. Kimse artık onun büyük adam olacağını söylemiyordu. Galiba büyük adam olma süresini geçirmişti. Okula her gidişinde yüreği çarpıyor, başına kötü bir olayın geleceği endişesiyle titriyordu. Geceleri yatakta terliyordu” (Atay, 2008, 707).

Tehlikeli Oyunlar'da Hikmet'te arkadaşları tarafından alaya alınma korkusu yaşar. *“Ne evlenirken ne de bu eve taşınırken kimseye önceden haber vermedim albayım, alay ederler benimle diye korktum”* (Atay, 2014, 28). Yeraltından notlarda da okul arkadaşları için benzer bir algı söz konudur. *“Bir sinek kadar bile önemsemedikleri belliydi beni”* (Dostoyevski, 2011, 72) diyen Dostoyevski'nin bu durumun ruhundaki tesirini şöyle ifade eder: *“Gerçi okuldayken herkes küçük görürdü beni, ama bu kadar aşağılamazlardı. (...) ama gene de böylesine aşağılanmayı beklemiyordum”* (Dostoyevski, 2011, 72). Selim'in sınıf birincisi olmaktan utandığı gibi, Yeraltı yazarı da utanır kendinden. *“Kendi zeki yüzümü, onun aptal yüzüyle değiştirmeye dünden razıydım”* (Dostoyevski, 2011, 73) sözlerinde içine düşülen durum “onlardan” olamama buhranı/bunaltısı ile aynıdır. Onlardan üstün özelliklerin bile, onlar gibi olamadıktan sonra bir önemi kalmamakta ve bu durum tutunamayanları giderek yalnızlığa, bitip tükenmez bir aşağılanma duygusuna sürüklemektedir. *“Benim gibi değersiz birine selam vermekle kendini küçük düşürmek istemediğini düşünüyorum”* (Dostoyevski, 2011, 74) diyen yazar, kendini onlardan ayıştırmıştır, hatta onlardan alacağı bir selamın bile onları aşağılayacağını düşünmektedir. Onu böyle düşünmeye iten en önemli sebep de, onlardan fazla şey bilmesine rağmen, onlar gibi hayata tutunamamasıdır. Zira ne yeraltı yazarı ne Selim ne de Hikmet onlar gibi giyinemez, onlar gibi çalışamaz oluşun farkındadır, çünkü onlar bu hayatta ötekilerden çok farklı bir yerde konumlanmıştır. Dostoyevski bu durumu şu sözleri ile anlatır: *“Şimdi görevde başarılı olmadığım, kendimi bütünüyle bıraktığım, kıyafetlerime hiç dikkat etmediğim için beni küçük görmelerini elbette anlayabiliyorum”* (Dostoyevski, 2011, 72). Yeraltı yazarının böylesi bir anlayışa sahip olmasının altında, kendi aşağılanmışlığının kabulü yatmaktadır. Onların, kendisini küçük görmesini anlayacak his, temelde olgunluktan kaynaklamaz aslında. Zira onu böylesi bir kabulleniş içine sokan asıl şey, kendini aşağılık saymasının tezahürüdür. Okul arkadaşları ile buluştuktan sonra, kendini daha da kötü ve aşağılanmış hisseden yazar, o gece sabaha kadar gördüğü okul yıllarının kâbusu ile uyanır. Okul arkadaşları tarafından alaya alınma ve aşağılanma tutunamayanların da okul yıllarında karşılaştıkları tipik bir sorun olarak karşımıza çıkar. Bunun bir tezahürü olarak, içine kapanan ve onlardan nefret eden yeraltı insanları, hırpalanmış çocukluklarının sınırsız gururuna gömülmektedir. *“Yüzümle, hantallığımla alay ediyorlardı. Oysa kendilerinin yüzü daha aptaldı! Okulumuzda öğrencilerin yüzü tuhaf biçimde aptallaşıyor, biçimsizleşiyordu”*

(Dostoyevski, 2011, 79). Yaşadığı huzursuzluğun ardından bir sabah hayata böcek olarak uyanan Gregor Samsa, “ötekiler” ile ayrışmanın en somut hâlidir. Romana, “*Gregor Samsa bir sabah huzursuz düşlerden uyandığında, kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu*” (Kafka, 1999, 9) cümlesi ile başlayan Kafka, entelektüel anlamda yaşanacak dönüşümü bu satırlarda özetler. Bundan sonra yeraltındaki entelektüel, böcekliliğini itiraf etmiş ve dönüşümün sonsuz varoluşsal kaderini de ortaya koymuş olur. Oğuz Atay ise bu kaderi Yusuf Atılgan’dan sonra ilk kez altını çizer. Bu noktadan sonra da varoluşçuluğun kötücül bir algıyla bütünleşmesi, bireyde parçalanmışlığı gün yüzüne çıkarır.

Onların yüzünü daha aptal bulan ve okulun bu aptal yüzü oluşturmadaki becerisini anlatan Dostoyevski, henüz on altısında bir gencin, okul arkadaşlarını, yani ona benzemeyenleri, ötekileştirmesinin temelinde yatanları anlattığı satırlarda Oğuz Atay’ın sesini duymak da mümkündür. “*Düşüncelerinin sığılığı, davranışlarının, oyunlarının, konuşmalarının aptallığı şaşırtıyordu beni. Öylesine önemli şeylerden haberleri yoktu, öylesine etkileyici, öylesine şaşırtıcı şeylerden o kadar uzaktılar ki, elimde olmadan kendimi onlardan üstün görüyordum*” (Dostoyevski, 2011, 79).

Yeraltından yazılan notların ve Oğuz Atay’ın, “onlar” çıkmazı da buradadır aslında. Onlar, yani yerin üstündekiler/öteki olanlar/kendilerine hiç benzemeyenler düşünceleri ve tavırları bakımından da kendine göre yetersizdir. Yeraltının/bilinçaltının önemli bulduğu hiçbir şey, onlar için önemli değildir. Dahası onların “önemlilerden” de haberi yoktur. Dostoyevski, kendini böyle düşünmeye sevk edenin incinen gururu olmadığı söyler ilerleyen satırlarda. Kötücüllük de bu algının bir yansımasıdır.

“Yaşamın gerçeklerini kavramaktan uzaktılar, inanın, beni en çok da bu çileden çıkarıyordu. Tersine, en belirgin, en göze batan bir gerçeği bile inanılmaz derecede aptalca karşılıyorlardı. Daha o yaşlarda yalnızca başlarının önünde eğilmeye başlamışlardı. Hakça olan, ama ezilmiş, küçük düşürülmüş her şeyi iğrenç bir biçimde küçümseyerek alaya alıyorlardı” (Dostoyevski, 2011, 80).

Dostoyevski’nin bu alaya alınmışlığı, Oğuz Atay’ın küçümseme duygusu ile aynı çerçeveye sığar. Her iki yazar da, onların yaşamsal bulduğu “gerçeklerden” böylesine uzak olan “onları” bir türlü affedemez. En belirgin, en göze batan gerçekler bile onlar için alay konusu iken, yazar onların aptal olduğuna ikna etmeye çalışır kendini. Burada boşluğa savrulmuş egonun da bir telafisi yapılmaya çalışılır. Ötekini aptal göstererek, kendi zekâsını kurtaran entelektüel duruş, halk/onlar/öteki ile arasındaki çürümüş ipleri çoktan kırmış gibidir. *Tehlikeli Oyunlar* romanında Hikmet’te de böylesi bir his vardır. “*Bilge aptaldı. Sevgi de aptaldı. Bir ben akıllıydım.*

Ben de harcanıp gidiyordum bu aptalların arasında” (Atay, 2014, 106). Aptallar içinde harcanıp gidenler, asıl sorunun kendilerinden değil, onlardan kaynaklandığını hatırladıkça da gerilimi artırır. Aşağılanmışlık, mütemadiyen alaya alınmışlık ve küçümsenmişlik duygularının etkisiyle inine/benine çekilen yazar, onlardan nefret edişini meşrulaştırır aslında. Bu yüzden de yeni tanıdıkları birinin yanında tutuk ve çekingendirler. Hikmet’in iç sesi Albay, bu durumu şöyle anlatır:

“Yeni tanıdığı birinin karşısında çok tedirgin oluyor bu çocuk. Yanlış anlaşılmaktan korkuyor. Müktesabatı neyse hepsini birden ortaya dökmek istiyor. Hikmet doğruldu: ‘İşte bunun için ayrıldım onlardan. Sevgi olsaydı şimdi benim bu gülünçlüğüme ört bas etmek istedi. Beni anlamadılar Sermet Albayım, beni anlamadılar” (Atay, 2014, 76).

Tutunamayanlarda buna paralel gelişen “anlaşılama, alaya alınma, küçük düşme” duyguların toplamında hep aynı ruh yıkıntısı söz konusudur. Tutunamayıp yeraltına inişte, çevresel anlamda bir zorlanmışlığın da altı çizilir bu satırlarla. İnsanlara benzeyen tek ortak kaderleri bu dünya da yaşama hissinden öte değildir. Kafka, böcekliğine alışmaya çalışan Gregor’un “(...)kendisi anlaşılamadığından, hiç kimse, hattâ kız kardeşi bile onun başkalarını anlayabileceğini akıl edemiyordu” (Kafka, 1999, 37) cümlelerine aynı anlaşılama döngüsünü sığdırır. Kendi varlığı ile anlaşılama Gregor’un acısında, düşsel bir varoluş tezadı vardır. İnsanda varlığın özden evvel gelişi algısı, böcekleşme ile ters yüz olmuştur. Dostoyevski, ötekinin özündeki şirretliği burada öne çıkarır.

“(...) canlılıklarında bir çeşit şirretlik vardı. Ne var ki, ben belki onlardan daha berbat biriydim, ama gene de nefret ediyordum onlardan. Onlar da aynı şekilde karşılık veriyorlardı bana. Benden öğrendiklerini gizlemiyorlardı. Oysa benim, onlardan sevgi falan beklediğim yoktu zaten. Tersine onların küçük düşmelerini, aşağılanmalarını istiyordum” (Dostoyevski, 2011, 80).

Onlardan sevgi beklemeyen, onlardan nefret eden, karşılığında da onların kendinden öğrendiğinden şüphesi olmayan Dostoyevski, bu noktada tıpkı içindeki şeytana yenilen Ömer, sokakta varlığı arayan Hasan, tutamak sorunu yaşayan Bay C, tutunamayan Selim, Turgut ve Hikmet gibi karşıt bir tepki geliştirmiştir. Onların önemsemediğini önemseme, onların yapmadığı ve beceremediği her şeyi yapma isteği burada ön plana çıkar. Okul yıllarında bunun yansıması ise başarı ya da başarısızlık ile anlamlanmaktadır. Her iki durumda da onların tam zıttı olma fikri ağır basar.⁹

⁹“Kendimi onların alaylarında korumak için, derslere elimden geldiğince sıkı çalışmaya başlamış ve sınıfın en başarılıları arasına girmiştım. Bu onları etkiledi. Arkasından, yavaş yavaş onların okuyamadıkları bir çok kitabı benim daha önce okumuş olduğumu, okulda bizlere öğretilmeyen, hatta adını duymadıkları birçok şeyi bildiğimi anladılar. Yadırgıyorlardı bu durumu ama bir yandan da

Tehlikeli Oyunlar'da Hikmet "onların" içinde kendini, "Bir panayırda, eski ve soluk bir çadırın içinde gösterilen, büyüklüğünden başka bir meziyeti olmayan garip bir deniz canavarıyım" (Atay, 2014, 302) cümleleri ile ifade eder. Ruhunu "onlar" içinde koruma altına alan yeraltı yazarı, bu noktadan sonra onlardan ne şekilde üstün olduğunu herkese kanıtlar, ama bu da yeterli gelmez ruhuna. Aşağılanmışlığın yerini, bu aşamadan sonra da düşmanlık almıştır. İşte, bu ince çizgi de döner durur tutunamayanlar. Düşmanlar vardır artık karşılarında. Bu da "onlara" karşı bir savaş hâli anlamı taşır. Zira bir önceki ezik ruh hâlini bir başarı öyküsü ile telafi etmişlerdir, ama bu yalnızca küçümsemeyi önlemiş görünmektedir. Aslında harp o andan itibaren başlar. "Onlar" ruhuna itilaf olanlardır ve bu harbin mutlaka bir ittifakı da bulunmalıdır. Bu da kendisi gibi birini bulma ve onunla saf tutup dostluk kurma ihtiyacıdır.

"Yaşım ilerledikçe insanlara, dostlara olan gereksinimim artıyordu. Sonunda bir arkadaş edindim. Ama artık bir zorbaydım ben. Arkadaşımın üzerine sınırsız bir baskı kurmak istiyor, içinde, çevresindekilere karşı nefret duyguları uyandırmaya çalışıyor, bu iğrenç çevreyle duygularını koparıp atmasını istiyordu. Tutkulu dostluğumla korkuttum onu. Ağlattım, bunalımlar geçirmesine neden oldum. Teslim olmaya hazır saf bir çocuktuk. Ama bana bütünüyle bağlanınca, bu kez nefret etmeye başladım ondan. Onu kendimden uzaklaştırdım" (Dostoyevski, 2011, 80-81).

Dostlarının yakınlarına katlanamama Tutunamayan Selim ve Hikmet için de söz konusudur. Hikmet, kendi akrabalarına olduğu gibi, Sevgi'nin akrabalarına ilgisizdir. *"Hiç kimsenin akrabası benden hoşlanmaz. Benim tersliğimden olacak. Dostlarımın yakınlarına dayanmam. Ben onlara, kendi yakınlarımla baskı yapıyor muyum? Sevdiğim insanların hatırı için neden "yakınlarına" katlanayım?"* (Atay, 2008, 623). Kendi dünyasına aldığı insanları, diğer insanlardan uzaklaştırmakla kendi dünyasına bağladığını düşünen yeraltı yazarı ile dostlarının yakınlarını "onlar" olarak ötekileştiren Selim'in düşünceleri yine aynı hizaya geçer. Burada, hayata dair verilecek harbin taraflarını belirlemek esasına dayalı bir ayırıştırma söz konusudur. "Kimin tarafındasın?" sorusu sorulur dostlara ve bu tarafın diğer tarafla iletişim noktaları kilitletir. Böylece de ruhlar arası görünmez bir harp çıkar ortaya. Tutunamayanlar'da Selim'in dostu Turgut da haykırır bu düşünceleri. *"Bütün dünyaya gücümüzü göstereceğim. (...) Hepinizin sahteliğini yüzünüze vuracağım!"* (Atay, 2008, 91-99). Yalnızlığın, huzursuzluğun ve bireyselliğin özümsemişi bu dönemin izlerini hayatları boyunca hissedecek olan tutunamayanların, yeraltındaki hikâyeleri içine kıvrılmış ruhları ile devam edecektir.

kabulleniyorlardı. Alayların sonu gelmişti, ama düşmanca duygular sürüyordu. Soğuk, gergin bir hava esiyordu aramızda" (Dostoyevski, 2011, 80).

Hassas ruhlarını yeryüzünden sürükledikleri, kaçıp sığındıkları mağarada tutunamayanlar yalnız değildirler aslında. Onların kitaplarla kurulmuş dünyaları, onlara kimi zaman ağırlık verse de bambaşka bir evrenin kapısını aralar. Bu kapı aralığında yatar şaşkınlıkları ve yalnız kitapta yazılanlara şaşırırlar. “İnsanlar, yalnız kitaplarda şaşırırlar. Romancılar şaşırtır onları. Ölü denizdeki su zerrecikleri gibi birbirlerine tutunurlar: dalgalanırlar, bir yere gitmezler aslında” (Atay, 2008, 297). Su zerrecikleri gibi birbirine tutunanlar, kitapların içinde nefes almaya başlamış sayılırlar. Kimi zaman da kitaplar onları rahatsız eder. Hikmet, kitapların onu bitkin bıraktığını şöyle anlatır: “Kitaplar içinde hafif bir bulantı yapıyordu. Kitaplar eski suç ortakları gibi, her göründükleri yerde rahatsız etmeye başlamıştı onu. Ayrıca yıllarını verdiği yorgunlukla birleşen bu kitap rahatsızlığı H.’yi bitkin düşürdü” (Atay, 2014, 117-118). Bazen de o zamana kadar yazılanları yetersiz bulup, kendileri bir kitap ya da oyun yazmak isterler. Tehlikeli oyunların merkezinde de onları anlatmak, onları deşifre etme hayali vardır. “Bir kitap yazacağım: bütün insanlar birleşiniz ve aynı şeylere gülünüz” (Atay, 2008, 298). Tutunamayanlar, birini tanımak için de kitabı kullanır. Selim’in yeni tanıdığı birine ilk sorusudur onun okuduğu kitaplar ya da kütüphanesinin raflarına dizilmiş kitapları inceler biri hakkında fikir sahibi olmak için. Kitapların kullanım şeklini de önemserler, zira bir kitaba iyi bakılıp bakılmadığı da karşı taraf için vereceği hükümde belirleyicidir.¹⁰ Bunun yanı sıra sevdikleri yazarlar ile de aralarında bağ kurup, onları içselleştirirler. Selim’in başlangıçta her sözüne hayran olduğu isim, Oscar Wilde’dır. Onun kitaplarını heyecanla ve hayranlıkla okur. Hatta onun yazdığı satırlarında beğendiği ifadeyi başka bir deftere kaydeder. Selim’in “yazar hayranlığı” da hayatı boyunca değişim gösterir. Tutunamayanları değişen ruh haline göre, ruhunun içine sızan yazar ya da yazarlar da değişir.¹¹ Bir süre sonra Selim’in Oscar Wilde hayranlığının yerini Gorki hayranlığı alır.¹² Bir arkadaş toplantısında eline geçen *Benim Üniversitelerim* kitabı yatak ucu kitabı olmuştur artık. Selim’in yaşamına kutsal bir kitap girmiştir böylece. *Benim*

¹⁰“Önce beni denedi: tanıştığımız gün, hemen bana, okuduğum kitapları sordu. Bu odada oturuyorduk. Yerinden kalktı birdenbire ve ilk gördüğü bir evin köşesini bucağını yoklayan bir ev hayvanı gibi dolaştı: kitap rafını inceledi. Her raftan bir örnek aldı. Sizlere nasıl davranıyorlar bu evde, diye sordu kitaplara. Tozlarınız alınmıyor, sayfalarınızın kenarları sararmış, dedi onlara. Size iyi bakmıyorlar, dedi. Evin, eşyanın hatırını sormak gelmedi aklına. Yalnız kitapları okşayıcı gözlerle inceledi. Bir kitaplığı olmadığından yakındı.” (Atay, 2008, 361).

¹¹“Oscar Wilde’a hayranlığı gün geçtikçe artıyordu bu arada. Bütün kitaplarını yutarcasına okuyor, ondan başka hiçbir yazarın sözünü ettirmiyordu. Onun dışında bütün yazarları küçümsüyordu. Edebiyatın paradokslardan meydana geldiğine inanıyordu. (Atay, 2008, 363).

¹²“Kitabı bitirdiği zaman, ateşli bir Gorki hayranı olmuştu. Bulduğu bütün kitaplarını bir çırpıda okudu Gorki’nin. Hepsinin beğendi. Fakat *Benim Üniversitelerim* başkaydı. Oscar Wilde’ı unutmuştu; edebiyatın sadelikten başka bir şey olmadığına karar vermişti. (...) Durmadan: ‘Benim İncil’im bu kitap,’ derdi. ‘Gorki’yi kendime benzetmek isterdim ama, rıhtımda un çuvalarını bir taşıyışı var: nerede bende o kuvvet?’ Rus yazarlarına hayranlığı böyle başlamıştı.” (Atay, 2008, 368).

Üniversitelilerim'i, dininin İncil'i olarak tanımlar. Bu defa da sıkı bir Gorki hayranlığı baş gösterir, Oscar Wilde tüm yönleri ile geçmişte kalmış bir hatıra olur. Bu yeni dostunun da bir portresi duvarını süsledi mi, aralarındaki dostluğun başladığı ilan olunur. Bu aşamadan sonra, kendi bedeninde Gorki'nin ruhunu saklar. Böylece de Rus yazarlarına olan hayranlık başlamış olur. Gerçeklerden bucak bucak kaçan, gerçek dünyaya karışamadığı için üzülen Selim, kitapların dünyası ile reel dünya arasındadır şimdi. Yine sıkışmıştır ruhu. Romanlarda anlatılan bir masal vardır ve o masal öyle bir hâdedir ki gerçek hayatta da etkisini sürdürür.¹³

Selim, bütün bir hayatı, kitaplarda anlatılıp bitirildiğini düşünür ve yeniden yaşamanın yeni bir kitapla tanımlandığı dünyasında yazarları ile yaşar. Yazarlar onu şaşırtmaz, zira onların hayatlarını iyi bilir. Gerçek dünya ise kimin ne yapacağını bilemediği bir paradokstur. Bu nedenle de yazarları ile yaşamaya, onlarla nefes almaya başlar. Bu birliktelik, gerçek dünyadan kopuşu da hızlandırır. Hayranı olunan yazarların kaleminin ucundaki kahramanlarla kuşatılmış evrenden, gerçek aleme bir türlü sıçrayamaz.¹⁴ Bu durum Nurdan Gürbilek'e göre, Selim'in yeterince büyümemiş olmasından kaynaklanır.

"Yeterince büyümediği için kitaplara bağlanmıştır Selim; bu var. Ama kitaplara fazlasıyla bağlandığı için de büyüyememiştir; bu da var. Gerçek dünyayı kestirilemez bulduğu için kitaplara sığınmıştır; ama kitaplara sığındığı için de 'kitap kurdu, boş hayaller kumkuması, hayatın cılız gölgesi' olarak kalmıştır" (Gürbilek, 2012, 60).

Kendini Don Kişot olarak gören ve kitapları yaşamın basit işlerinde bile kullanamayan Selim, iki dünya arasındaki bir sahnededir. Perde açılmış, insanlara kendini anlatmaya, ruhunu meşrulaştırmaya çalışıyordur. Karşısında, onu izleyenler ise, Selim'e göre yine onunla alay ediyordur. Mütemadiyen alaya alındığını düşünen ve her durumda küçümsendiği algısına kapılan Selim bu noktadan sonra insanlara, hayatının rolünü yapmaya başlar. İki hayat arasında gerilen ipler, onun boğazına takılmakta ve o ne tarafta ne de bu tarafta nefes almaktadır. Sıkıntılı, kuşku dolu ve

¹³*"Kitaplarla, yani bir çeşit masal dünyasıyla hayatı karıştırıyorum eskisi gibi. Galiba gittikçe de düzeltilemez oluyorum bu konuda. Masalın nerede bittiğini, hayatın nerede başladığını fark edemiyorum. Bazen, suratıma bir garip bakıyorlar; o zaman uyanır gibi oluyorum. Benim için bütün oyunlar, romanlar, hikâyeler herkesin anladığından başka bir anlam taşıyor. Bütün hayat, bütün insanlık bu kitaplarda anlatıldı, bitirildi. Yeni bir şey yaşamak, yeni bir kitap tanımak oluyor benim için. Kitaplarla ve onların yazarlarıyla birlikte yaşıyorum. Önsözlerle yaşıyorum. Hiçbir yazar şaşırtmıyor beni: çünkü hayatlarını sonuna kadar biliyorum. Gerçek dediğiniz dünyadaysa kimin ne yapacağı belli değil. Her gün şaşırtıyorlar beni. Yazarlarımla yaşamak daha kolay."* (Atay, 2008, 370).

¹⁴*"Bana kitap kurdu, boş hayaller kumkuması, hayatın cılız gölgesi gibi sıfatlar yakıştırılabilir. Şövalye romanları okuya okuya kendini şövalye sanan Don Kişot'a benzetebilirsiniz beni. Yalnız onunla bir fark var aramda: ben kendimi Don Kişot sanıyorum. Kitaplardan, yaşantılarım için yararlanmadığımı ve kendimi bir biçime sokamadığımı da yüzüme vurabilirsiniz. Ne yapabilirim? Kitap okumakla, manavın beni aldatmasına engel olamıyorum bir türlü."* (Atay, 2008, 370).

tepkisiz ruh halini yansıtır insanlara. Selim'in Esat abisi, onula yıllar evvel yaptığı konuşmayı Turgut'a anlatırken şöyle der:

"Kitaplar yüzünden çok acı çekiyorum Esat Ağabey," derdi. "Sanki hepsi benim için yazılmış. Bu kadar insanı birden canlandıramıyorum: hepsini birbirine karıştırıyorum. Gülünç oluyorum." Odayı dolaşırda inleyerek. "Ben rezilin biriyim ve rezilliğimi biliyorum." "Selimciğim," derdim, "Kendini bu kadar zorlama. Karamazov'ların bulunduğu şartlar altında değilsin." Oyuncağı elinden alınmış bir çocuk gibi suratını asardı: "Peki, ben etki altında kaldığımı, kitapların beni mahvettiğini nasıl anlatacağım?" Anlaşılmamaktan çok korkardı. "Başkalarından ayrı hissettiğimi nasıl belirtsem? Kimse bilmeyecek... Hiç olmazsa mezar taşıma yazın: burada insanlara başka türlü hayranolan biri yatıyor. Ne türlü? Bir bilsem, ah bir bilsem" (Atay, 2008, 384).

Selim, kitaplar yüzünden acı çeker. Onlarca yazarı, yazdığı her satırı kendine ithaf edilmiş gibi algılayarak yaşayan ve böylece onlarcasını bir bütün kitap kapağı içinde tasavvur eden Selim, çektiği ıstırapın farkındadır. Bu defa da, etkisinde kaldığı kitaplar, onu mahvetmektedir. Bir vakitler, insanlar tarafından acı çektirilen Selim, "mahvolmak" kelimesini ilk kez kullanmaktır, çünkü "onlar" hayatının hiçbir döneminde içselleştirilmemiştir. "Onlar" her zaman "onlar" kadar uzaktır, çizginin bu tarafında ise, yazarları ile yaşadığı, kendinden olan bir evren vardır. Bu evren ise, tamamen kendi iradesi ile kurulmuştur. Lakin bu noktada çekilen acı, sonucunu harap olmuş bir ruha bırakır. Selim'in yorgun kolları, onlarcasına tutunduğu kitaplardan da çözülmektedir. Bu çözülmeye ise, belki de en çok tutunduğu gerçeklerin eriyişi söz konusudur. İşte tam da bu zamanda kendi kaleminden çare arar. Zira, bu ayrışmayı mutlaka anlatmalıdır. Yazı yazmak, hiç olmazsa mezar taşına, şarttır. Daha yirmisinde ne yazacağını bilen Selim için tek sorun nasıl yazacağını bilememekten kaynaklanır. Bunu da ölümüne yakın aşacaktır zaten. İnsanlara yüksek sesle bir şeyler haykırmak isteyecektir. Selim, bu defa iki taraf arasındaki sahneye kendi satırları ile çıkacaktır. Perde aralandığında, yalnız onun sesi, yalnız tutunamayanların ağıtı yükselecektir. Bu ağıtı ondan önce yeraltında yazan Dostoyevski'nin, *"Okumak haz ve acı veriyordu bana."* (Dostoyevski, 2011, 59) cümlesinde okudukça yaşanan gerilim, çekilen haz ve acı aynı bedeninin içine sıkışmıştır. Bir taraftan okudukça var olan ve bir taraftan da okuduğu her satırla acı eşliğini zorlayan yazar, *"Okumaktan başka ne yapabileceğim bir şey, ne de gidebileceğim bir yer vardı"* (Dostoyevski, 2011, 59) itirafı ile hem çaresizliğinin hem de ruhundaki yeraltının ışığını açar. *Tutunamayanlar* romanında karşımıza en çok çıkan yazar ise Dostoyevski'dir. Aynı zamanda Dostoyevski, insanların kültürel seviyesinin tarifi için bir ölçüttür. *"Böyle basit ölçülerle değerlendirirler insanı. Dostoyevski'yi de okumamışlardır, bilmezler"* (Atay, 2008, 623). Dostoyevski, gerek Selim'in, gerekse Turgut'un dilinden roman boyunca düşmez. *"İnsan, iki gün falan*

böyle hissetse kendini, Dostoyevski'yi kışkırtacak eserler yazar" (Atay, 2008, 108) diyen Turgut, herkesten kaçıp, yalnız Selim'in yazılarını alarak gözden kaybolduğu yerde de Dostoyevski'yi alır yanına. "Bu adamların bizden uzakta ölmüş olmalarına dayanamıyorum." (Atay, 2008, 579) der ve büyük yazarları, kendi seviyemizde görememekten ve bu nedenle de onlara yakınlık duyamadığımızdan yakındır.¹⁵ Yazar ile insanın dünyasını ayırıştırılır burada da. Gerçek hayatın yazarın bir düşü olduğu ihtimali dile getirilir ve gördüğü düşle yaşayan yazarların dün, bugün ve geleceği kalemi ile yaşatacağının altı çizilir. Selim, yazarların eserleri ile temasa geçerken en çok da kitabın önündeki önsöz bölümüne itiraz eder. Ona göre, hayatı ve eserlerini pekiyi bildiği bir yazarı, birden fazla özsöz yazarının dilinden okumak kötüdür. Bu nedenle de kitapların her basımında önlerine konan önsözlere karşıdır. Selim'in bu noktadaki teklifi ise, en çok kendisini heyecanlandırır. Yalnızca bir önsöz yazarı olmak istediğini söyler.¹⁶ Aslında bütün önsözlere merak duyduğunu ve her önsözü okuduktan sonra yazarları zihninde didik didik ettiği de belirtilir. Selim, okuduğu kitaplarla ve yazarlarla kuşanmış evreninde kötücül tabiatı ile patlar sonunda.

"Bana hayatı zehir ediyorlar. Bütün yaşantımı etkileyerek benim için hayatı yaşanmaz bir cehenneme çeviriyorlar. Hepsinin yer aldığı bir roman yazacağım ve burunlarından getireceğim: bana yaptıklarını ödeteceğim onlara" (Atay, 2008, 395).

Selim'e hayatı zehir eden, bu defa da tutunmaya çalıştığı yazarlardır. Bütün yaşantısının etkilendiğini ve hayatının bir cehenneme döndüğü anlatılan bu satırlarda, Selim'in onlara yaptıklarını ödetme isteği de manidardır. Aslında "onların" yaptığı her şeye katlanabilen ve "onlardan" gelen en kötü tepkiye bile içinde karşılık verip, huzura eren Selim, kendi dünyasından birilerinin ona hayatı dar etmesine dayanamaz. Cehennem hayatı benzetmesi de buradan gelir. Okuduğu kitapları içselleştiren, her bir kişi ile bambaşka öykülerde yaşayan Selim'in gücü tükenmektedir. Başlangıçta, okuduğu kitaplar, özdeşleştiği yazarlarla yaşamayı, "onlara" karşı zafer sayan Selim gitmiştir, çünkü bu okumaların sonu mutlak bir zaferle bitmemektedir. Okuduğu her yeni kitapta, bir önceki ruh halinden sıyrılmaya

¹⁵"Belki, yaşadığını sandığı hayat bir rüyadan ibarettir ve uyandığı zaman o da bütün gerçekleri görecek; ya da herkes uyumaktadır da onun yaşadıkları gerçektir. Yazar da bir gün onlar gibi uyuduğu zaman herkesin gerçek sandığı rüyaları görecek. Belki dün rüya görüyordu, belki bugün rüya görüyor, belki yarın rüya görecek. Belki dün yaşıyordu, belki bugün yaşıyor, belki hep yaşayacak" (Atay, 2008, 242).

¹⁶"Kendi önsözümü yazacağım. Olmayan romanların yazarı Selim Işık için önsözler yazacağım. Her önsözde, okuyucunun karşısına değişik bir kişilikle çıkacağım. Bin yazar kadar, on bin yazar kadar güçlü olacağım böylece. Bazı önsözlerde başarısız bir yazar olacağım: ilk eserimin ilgi görmemesi üzerine ümitsizliğe kapılarak intihar edeceğim. Bazen de, o kadar meşhur olduğum halde anlaşılmamış olmanın ıstırabını duyacağım gene: insanlardan kaçacağım" (Atay, 2008, 394).

çabası ve bir sonraki kitapla iç içe geçmesi, çıkmazlarına dolandığının da işaretidir. Selim'in yazarlarından da intikam alma isteği, ruhuna açtığı son savaştır artık. Zira, tarafı olduğu yazarlara doğrulttuğu silah, intikam duygusunu yüreğinden alacaktır. Romanın sonunda intihar eder Selim, bir romanda toplayamadığı, ama yüreğinde birleştirdiği tüm satırlardan tek kurşun ile intikam almış olacaktır. Selim, yine iki dünya arasındaki yerini alır ve şöyle der: *“Benim durumum biraz karışık burada. Yerim belli değil; okuyucuyla yazar arasında bir noktada çırpınıp duruyorum”* (Atay, 2008, 397). Selim'in yeri yine belli değildir, o hayatı boyunca ne bir okur ne de yazar olmuştur. Bu iki dünya arasında sıkışan Selim, “büyük ve güzel” olanı yazamamaktan şikâyet ederek entelektüel anlamda yaşadığı korkuları şu sözlerde özetler: *“Büyük ve güzel şeylerin dışarı çıkmasına izin vermiyor. Korkuyoruz. Düşünmekten ve sevmekten korkuyoruz. İnsan olmaktan korkuyoruz”* (Atay, 2008, 352). Selim'e roman boyunca gelen “büyük ve güzel” şeyler düşüncesi, Dostoyevski'nin “yüce ve güzel” fikrinden yansımış gibidir. *Yeraltından Notlar*'da da sık sık “yüce ve büyük” yazıların önemi vurgulanır. *“İyi, yüce ve güzel her şeyi”* *anladıkça bataklığımıza daha çok batıyor, canlılığımızı daha çok yitiriyor.”* (Dostoyevski, 2011, 15) diyen Dostoyevski, burada “yüce ve güzel” olanı anlama idrakinin altını çizer ve bu anlayış noktasına ulaşan ruhun eriyişi anlatılır. Kendini bu idrakin ışığında şöyle tarif eder: *“Tembel ve obur olabilirim, ama sıradan bir tembel veya obur değil; sözgelimi ‘güzele ve yüceye’ ilgi duyan tembel veya obur”* (Dostoyevski, 2011, 27). “Yüce ve büyük” olana açlığını ifade eden Dostoyevski, kırk yaşında bu güzel ve yüce duyguların kendisine çektiği eziyeti anlatır. İdrakine vardığı bu duygunun gençliğinde kapısını çalmamış olmasına da üzülür.¹⁷ *“Güzeli ve yüceyi seviyorum.”* (Dostoyevski, 2011, 28) diyerek, kendi ülkesindeki romantik yazarları da bu noktada suçlar. Ona göre, romantikler “güzel ve yüce” olan her şeyi kendine saklamakta, okuru ile paylaşmamaktadır.¹⁸ Bunun yanı sıra, yeraltı yazarının tutunduğu bir daldır “güzel ve yüce” kavramı. *“Her şeye uyumlu bir çıkış yolum vardı. Elbette, hayallerimde hep, ‘güzele ve yüceye’ sığınmak...”* (Dostoyevski, 2011, 67). Ona göre, bir çıkış yoludur “güzel ve yüce” olan. Bu duygunun ruhuna karıldığı zamana dikkati çekerek, *“Bende bu ‘güzel ve yüce’ duygu kabarması özellikle rezil zamanlarımın en dip noktasında bulunduğumda gerçekleşmesi...”* (Dostoyevski 2011, 68) itirafı yazarın dibe vurduğunda üzerine gelen bu hâli ve onu yeniden hayata bağlayan duyguyu anlatır. Büyük ve yüce olan düşüncelerle, kendi yeraltını aydınlatan ve gün ışığına yeniden tutunan yazar şöyle der: *“Tanrım, o hayallerimde, bütün o ‘hep güzele ve yüceye*

¹⁷ *“Bu ‘güzel ve yüce’ kırk yaşında az çektimedi bana.”* (Dostoyevski 2011: 28)

¹⁸ *“(...) Aynı zamanda da güzeli de yüceyi de ömür boyu kendinde saklamak.”* (Dostoyevski 2011: 57)

sığınmada' inanılmaz da olsa, ne çok aşklar yaşamıştım. Ama bu aşklar öylesine çoktu ki, daha sonra gerçek bir aşka özlem bile duymadım." (Dostoyevski, 2011, 69). Burada da "güzel ve yüce" kavramları sığınılan/tutunmaya değer bir düşünce olmuştur.

Dostoyevski'nin yeraltına kaçışında büyük ve yüce sığınak vardır. Yazar en büyük aşklarını burada yaşar ve bu aşkların ardından da gerçek hayatta bir aşka tutunamaz. Zira en güzel ve en yüce olan her şeye defalarca duyulan aşk, ondaki gerçek hayat aşkını ikinci plana iter. Hatta bu tarz bir aşka ihtiyaç bile duymaz artık. Tutunamayanlar'ın bir diğer tutunamayanı Turgut da "büyük ve güzel" olanın ipine sarılamamaktan şikâyet eder. "*Böyle bir düzen içinde insan düşünebilir mi? Büyük ve güzel şeyleri demek istiyorum. Önce eşya engel oluyor, sonra şartlar.*" (Atay, 2008, 557). Tıpkı Dostoyevski gibi kendi sığınağında "güzel ve yüceye" sığınma ihtiyacı burada baş gösterir. Turgut da kendi içinde bu düşüncenin içine sığınır. Selim'de ölümüne yakın çekildiği yeraltında bu duyguyu yaşayamamaktan yakınır ve o bu defa tüm evreni suçlar.

"Bütün düşüncelerimi emip bitirmekle suçluyorum sizleri. Bütün hayallerimi sömürdünüz, gene de doymadınız. Büyük ve güzel şeyler yaratmama yardımcı olmadınız. Büyük bir sağırlıkla, kahredici bir dilsizlikle sustunuz güzelliklere. Geri istiyorum hapsettiğiniz duygularımı, düşüncelerimi" (Atay, 2008, 670).

Selim'in düşüncelerini emen hayat, onun büyük ve güzel şeyler yaratmasına izin vermemiştir. O, içinde susturulan tüm güzellikleri hayattan öfkeyle geri ister. Duygularını ve düşüncelerini hapseden duvarlara nefret ve kötücül bir nazarla bakar artık. Dostoyevski'nin en dipte iken sığındığı "güzel ve yüce", Selim'in elinden "büyük ve güzel" anlamlarının gölgesiyle birlikte kayar. Bu andan itibaren tutunulan son iple de bağlar kopmuş olur.

Hayat ile bağları her daim kopuk olanlardır tutunamayanlar. Yeraltı yazarı da bunun altını çizer. Onların eline değmeden kaçan bir diğer ip ise iş hayatıdır. Sürekli sorgulayan, düşünen ve insanlar arasında başka bir tarafta olduğunu düşünenlere göre değildir bu yaşam tarzı. *Yeraltından Notlar'da* yirmili yaşlarda iş hayatına atılan yazarın psikoloji şu cümlelerle anlatılır:

"Kimseyle görüşmüyor, hatta insanlarla konuşmaktan kaçıyor, gittikçe daha çok köşeme çekiliyordum. Görevde bile, dairede kimsenin yüzüne bakmamaya çalışıyordum, ayrıca görev arkadaşlarımla bana yalnızca tuhaf birymişim gibi baktıklarının, hatta sanki benden tiksindiklerinin de farkındaydım. Şöyle bir soru takılıyordu kafama: 'Benden başka kimseye neden kendisine tiksiner bakıyorlar gibi gelmiyor?'" (Dostoyevski, 2011, 53).

İnsanlardan kaçıışı yirmili yaşlarda başlayan ve köşesine çekildikçe kuruntuya, korkuya sürüklenen yeraltı yazarı, “onların” kendisinden tiksindiğini düşünmektedir. Neden böyle düşündüğü de şu sözlerle açıklar: *“Sınırsız kibrim ve belki aşırı titizliğim yüzünden oldukça sık, öğrenmeye varan azgın bir hoşnutsuzlukla bakıyordum kendime, bu nedenle de herkesin bana öyle baktığını sanıyorum”* (Dostoyevski, 2011, 53). Temelde kendini beğenmeyen ve bu hoşnutsuzluğu çevresine yansıtan yazar, herkesin evreni kendi gözleri ile seyrettiğini düşünmektedir. Onun gözlerindeki öğrenme, “onların” da kendinden öğrenmesi şartıyla tutunur gerçeğe.¹⁹ Yazarın içi iş hayatındaki herkese karşı nefret doludur ve onları gözünün biri küçümserken diğeri üstün görür. Baktığı yerlerde gördüğü bu ikilik onu daha da hırçınlaştırır ve “aşağılanmaktan korkma” duygusuna kapılarak, sürekli temkinli olmaya çalışır. Hata yapmaktan, gülünç duruma düşmekten, aşağılanmaktan korktukça da daha kuruntulu bir insan olur. “Onlar” hakkındaki düşünceleri kötüleştikçe, “onlarında” kendisi için düşünceleri dibe vurur ve bu kısır döngüde kendine, ruhuna yeraltından başka bir sığınak bulamaz. Burada, aydın kimliği girer devreye ve aydının kim olduğunu, içindeki aydının kimliğini çıkarır ortaya.

“Çağımızın aydın her insanının olması gerektiği gibi, benim de hastalıklı bir yapım vardı. Memurların hepsi kalın kafalıydı, sürüdeki koyunlar gibi birbirine benziyorlardı. Dairede belki de yalnızca benim bir ödle, bir köle olduğumu düşünüyordum. Özellikle de bu yüzden, kafası çalışan biri olduğumu sanıyordum. Bir ödle bir köleydim. Hiç çekinmeden söylüyorum bunu. Çağımızın kafası çalışan, aydın her insanı ödle ve köle olmak zorundadır” (Dostoyevski, 2011, 55).

Dönem aydınlarını ve bu sayede kendini ödle ve köle olarak kabul eden yazar, bunu sürüden ayrılmanın gurur verici bir parçası olarak tanımlar. Buna rağmen, içinde hala bu ayrışmanın üzüntüsü de vardır. *“Ayrıca bu durum daha acı veriyordu bana, ne kimse bana benziyordu, ne den ben kimseye. ‘Ben tek başımayım, onlarsa birlik.’ diye geçiriyordum içimden, derin düşüncelere dalıyordum”* (Dostoyevski, 2011, 55). Kimsenin ona benzemediği ve onun da kimseye benzemediği bu dünyayı tutunamayanların gür sesi Selim “Garip Yaratılar Ansiklopedisinde” bunu şöyle anlatır.

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

¹⁹ *“Elbette, dairede en küçüğünden en büyüğüne kadar hepsinden nefret ediyordum. Hepsini küçümsüyordum, ama öte yandan sanki korkuyordum da onlardan. (...) Öyle anlar oluyordu ki, onları hem küçümsüyor hem de kendimden üstün görüyordum.” “Daireye gitmekten iğreniyordum. Öyle ki daireden eve hasta dönüyordum”* (Dostoyevski 2011: 54-55).

kayarak iner. (Bu arada sık sık düşer). Tüyleri yok denecek kadar azdır. Gözleri çok büyük olmakla birlikte, görme duygusu zayıftır. Bu nedenle tehlikeyi uzaktan göremez. Erkekleri, yalnız bırakıldıkları zaman acıklı sesler çıkarırlar. Dişilerini de aynı sesle çağırırlar. Genellikle başka hayvanların yuvalarında (onlar dayanabildikleri sürece) barınırlar. Ya da terk edilmiş yuvalarda yaşarlar. Belirli bir aile düzenleri yoktur. Doğumdan sonra ana, baba ve yavrular ayrı yerlere giderler. Toplu olarak yaşamayı da bilmezler ve dış tehlikelere karşı birleştikleri görülmemiştir (...) Başları daima öne eğik gezdikleri için, çeşitli engellere takılırlar ve her tarafları yara bere içinde kalır” (Atay, 2008, 149-150).

Dostoyevski'nin de, tutunamayan Selim'in de altını çizdiği nokta aynıdır. Tutunamayanlar, “onlara” benzemez, “onlar” da tutunamayanlara benzemez. Buna göre, kimseye benzemeyen bu insanların, iş hayatında da bir dikiş tutturamadığını görürüz. Tıpkı *Aylak Adam* romanında olduğu gibi, çalışmak bu noktadan sonra onlara göre bir eylem sayılmaz. *İçimizdeki Şeytan* romanında Ömer'in iş konusundaki beceriksizliği, *Sokaktaki Adam*'ın Hasan'ında izlenen başarısızlık hali ötekilerin yaptıkları işler noktasında başarısız oluşun da göstergesidir.

Onların bozguna uğradıkları tek harp yalnız iş hayatları ile sınırlı değildir. Onların eş dost ilişkilerinde de bir takım maraziyetler vardır. Daha okul yıllarından itibaren, kendini diğerlerinin yanında ötekileştirirler ve içlerine çekildikleri dünyalarına yalnız kendilerine benzeyen insanları dâhil ederler. Tutunamayanların da yeraltı yazarının da dostluk kurma biçimi, “onlardan” oldukça farklıdır. Dostoyevski, *“Dairede arkadaşlarımla dost olamıyordum ve o zamanki deneyimsizliğim nedeniyle kısa süre sonra hepsiyle selamı sabahı bile kesiyordum. Yalnızca bir kez yakınlaşmam oldu. Genelde hep yalnızdım.”* (Dostoyevski 2011: 58) der *Yeraltından Notlar*'da. Kendi dünyasının haricindeki kişilerle dostluk kuramayan ve kendi yalnızlığına sarılan yalnızlar, o zamanlarda en büyük dost olarak kendine kitapları seçer. Kitapların dünyasında kurduğu dostlukların gerçek hayattaki tezahürünü göremedikçe de bir dost fikrinden uzaklaşır. Kendine benzetmeye çalıştığı ve tıpkı kendisi gibi çevresine duvarlar ördürdüğü dostunun da ruh halini bozan yalnızlar için yerin üstünde ve altında yaşayabileceği bir dostluğu kalmamıştır. Sırf bir şeyleri “onlar” gibi yapmak için gittiği yerlerde bir türlü onlarla arasındaki duvarı yıkamaz. Hatta onların konuştuğu dile ayak uyduramaz. Böyle olduğunda ise, başlangıçtaki “aşağılanmış” duygusuna girer yeniden. İletişim dilinin ortak olduğu bir mecliste, anlaşılammama ve anlatammama çatışması sığınağının duvarlarını daha da kalınlaştırır hayata.²⁰

²⁰*“Elbette delmeye gücüm yoksa, böyle bir duvarı alımla delmeye kalkışmayacağım, ama barışmayacağım da onunla. Sırf karşımda bir taş duvar olduğu ve onu yıkmaya gücüm yetmediği için barışmayacağım onunla. Ve böyle bir duvar, gerçekten huzur veriyor insana.”* (Dostoyevski, 2011, 21).

Yeraltı yazarının delmeye gücü yetmediği duvarı, tutunamayanlardan Turgut, ironik ifadesiyle şöyle der: “İnsanları ayıran duvarları yıktık.” (Atay, 2008, 268) Burada insanları birbirinden ayıran duvarlardan bahsedilir ve temelde duvar örenin “onlar” olduğu düşünülür. “Onların” duvarlarına çarpanların kan revan içinde tutunmaya çalıştığı hayata karşı isyan doludur sesleri. “Her şeyi duyuyoruz, hiçbir şeyi bilemiyoruz Olric. Bu duvarlar arasında kapandık kaldık. Savaş diyorlar, öldüler diyorlar, halk diyorlar. Ne biçim şeyler bunlar?” (Atay, 2008, 277) diyen Turgut’un iç sesi Olric, roman boyunca tutunamayan Turgut’la konuşur. Duvarlar arasında kalan Turgut, hayatın içindeki sesleri de anlamlandırmaz. Olric ona “Duvarları yıkın efendimiz.” dese de, Turgut bir taş yığınının altında güçlükle nefes almaktadır. Yeraltı yazarı, duvarı yıktığında onun altında kalacağını bilir ve bu nedenle de yaklaşmaz oraya, ama Tutunamayanlarda yaşam daha hoyrattır. Mütemediyen yıkılan ve örülen duvarların arasında kalanlar için her iki şekilde de netice değişmez. Tutunamayanlar kan revandır böylece. “Bütün bunları düşündükçe daha da tersleştirim, kendime daha çok zararım dokunuyor; benimle alay edenlerin gözünde daha da küçülüyorum. Duvarlar duvarlar var çevremde. Halsiz kalıncaya kadar başımı vuruyorum onlara” (Atay, 2008, 371). Turgut yakıp yaptığı duvarların içinde Olric’e şöyle seslenir. “Başka duvarların arasında mı kapayacağım kendimi dersin Olric?” (Atay, 2008, 563).

Duvarların arasında kalanların, karşı cinsle de araları pekiyi değildir. *Yeraltından Notlar*’da, *Aylak Adam*’da, *Tutunamayanlar*’da ve *Tehlikeli Oyunlarda*’da da “düşkün kadınların” anlatıldığı bölümlerde çizilen kadın tipleri, onların aşık olacağı ve evlenebileceği kişilerden değildir. *Aylak Adam* romanında evliliği saçma bulan ve bağlanma sorunu yaşayan Bay C.’nin kadınlarla ilişkisi Oğuz Atay kurgusunda da benzer şekilde karşımıza çıkar. Bu kadınlar anlatılarak, olması beklenen kadın ruhu ön plana çıkarılır. *Tutunamayanlar*’da Selim, Günseli’yi sever, onu içselleştirir. Günseli’nin günün birinde onu bırakıp gitmesinden korkar.²¹ Selim, Günseli’nin sevgisi ile mağara duvarlarını eritir ve alıştığı yalnızlıktan sıyrılmaya başlar. Tam bu nokta da kokuları artar. Mağarasından dışarı çıkmanın, insanların arasına katılmanın korkusunu duyar. Her şeyini bırakıp geldiği aşk kapısından kovulmaktan ya da o kapıyı bir gün çaldığında karşısında sevdiğini görememekten korkar. Bu marazi sevgi hâli *Aylak Adam* romanında da içsel çatışmayı büyüten bir sebeptir. C.’nin bir kadına hem yaklaşma hem de ondan korkma hâli, Selim’in

²¹ “(...)beni bir gün unutacaksın bir gün bırakıp gideceksen boşuna yorma derdi boş yere mağaramdan çıkarma beni alışkanlıklarımı özellikle yalnızlığa alışkanlığımı kaybettirme boşuna tedirgin etme beni bu sefer geride bir şey bırakmadım tasımı tarağımı topladım geldim neyim var neyim yoksa ortaya döktüm beni bırakırsan sudan çıkmış balığa dönerim.” (Atay, 2008, 473).

ruhundaki aşk anlayışında da hüküm sürer. Selim'in evlenmeyi düşündüğü tek kadındır Günseli, bu düşünce bile onu bir süre mutlu eder, ama Günseli'ye bir hayat verememekten korkar. Bu korku, onu Günseli'de uzaklaştırır, onu sevmesine rağmen, onunla yaşayacağı bir hayatı kabul etmez. Tehlikeli Oyunlar romanında Hikmet'te eşi Sevgi'den ayrılmıştır. Yaşadığı evliliği bir kölelik olarak gördüğü şu satırlarda, bağlanma duygusunun özeti yapılır. *“Ben kendimi beğenmiş değildim albayım, çünkü uzun süre karıma kölelik yapmıştım kendi isteğimle”* (Atay, 2014, 103). *Yeraltından Notlarda* da sevebileceğini düşündüğü kadından kaçış söz konusudur. Dostoyevski, sevginin ne olduğunu şu sözlerle anlatır:

“(...)sevmek benim için zorbalık yapmak, karşımdakinin üzerinde baskı kurmak demektir. (...) Aşk, sevilen kişinin seven kişiye kendisi üzerine zorbalık yapma hakkını armağan etmesidir. Yeraltındaki yuvamda aşkı bir mücadeleden başka türlü hiç canlandırmadım hayalimde” (Dostoyevski, 2011, 146-147).

Sevgiyi başkasının üzerinde zorbalık olarak gören yazar, yeraltındaki duvarların bir aşkla yıkılmasını istemez. Aşık olmaktan, aşık olduğunda da başkasına baskı kurmaktan çekinir. Liza'nın varlığına bu nedenle de tahammül edemez. Onun karşısında olmasına bile dayamaz ve ona şu sözlerle haykırır: *“Huzur istiyordum. Yeraltındaki yuvamda yalnız kalmak istiyordum. Alışık olmadığım canlı yaşam öyle bunaltıyordu ki beni, soluk almakta zorlanıyordum”* (Dostoyevski, 2011, 146). Aynı isyan ve sevgiye karşı kötücül hâl Tutunamayanlar romanında da karşımıza çıkar. *“Kimseye, kimsenin varlığına dayanamıyorum artık.”* (Atay, 2008, 616) diyen Selim, günlüklerinde sık sık yalnızlığının altını çizer. *“Herkesin istediği gibi yaşadığı o uzak ülkenin özlemini duyuyordum”* (Atay, 2008, 669). *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet'te benzer bir algı ile hayatındaki kadınların kendisine yaptıklarını büyük bir oyun gibi düşünür ve tıpkı albay gibi onların da birer hayal ürünü olmasını ister. *“Ah ne olurdu albayım, Sevgi de, Bilge de, evlilik de, sizin gibi gerçek dışı birer oyun olsalardı! Onları yeni baştan istediğim gibi oynayabilseydim”* (Atay, 2014, 352). Yalnızlığın ve yabancılaşmanın büyümesi ile yaşamlarında bir kadına yer veremeyen tutunamayanlar, yeraltından yazdığı notlarda ölümü aşkla istediklerini yazarlar sonunda. Hikmet romanının sonlarına doğru yaşanan her şeyin suçunu üstener. Zira yalnızlığında oynadığı gerçeküstü oyunlar, aslında gerçek hayattan da kopuk ve uzaktır.²²

²² *“Bütün suç bendedir. Sana gecekonduyu ve orada yaşayan insanların gerçekdışı bir biçimde anlatan biri olarak, benden çok şey bekliyordum. Oysa, bizim bütün güzelliğimiz yaşantımız ile düşündüklerimiz arasındaki acıklı çelişkinin yansımalarından ibaretti. Albayları dul kadınları içimde taşıdığım için bu yansımalar biraz gözünü kamaştırıyordu. Belki bu satırların yazarından ve onun kafasını sürekli işgal eden senden başka gerçek bir varlık yoktur ortada. Albayın ve Nurhayat Hanımın nesnel birer olgu olması kuşkulu olduğu gibi, bunların dışında –ikinci dereceden olgular diyebileceğimiz- albayın karısı*

Yalnızlığın gerçeküstü oyunlarında kendi inlerinde, öylece kalıp, ölümü bekleyen entelektüel, kabuğunun içinde kötü bitecek sonuna hazırlanır. Tutunamayanların şu cümlelerinde yaşanan paradoks sonsuz bir acıya dönüşmüştür. “(...) oysa kabuğunun içinde yavaşça yok olmayı tercih etti daha fazla incinmemek için duygusuzluk ve alay kabuğunun içinde korunmaya çalıştı bütün ömrünce anlaşılmayı bekledi kendi gibi olmayanları idrak edemeden yaşadı hepimizin elini sıkmaya hazırdı” (Atay, 2008, 530). Kendi kabuğunun içinde anlaşılmayı bekleyen ve içinde “onların” da elini tutmaya hazır ruhu tükenmişliğin sınırındadır artık. Örselenen kabuğunu bir kurşunla parçalar Selim, sonunda mağarasının içinde doğrultur silahını yüreğine.

“Son olarak odasına sığındı. Kapıyı kapattı. Sesleri duymaz, görüntüleri görmez oldu. Yemek yemez, içki içmez oldu. Dostundan kaçır, düşmanını bilmez oldu. Sığındığı son yerde de onu buldular. Yerini tespit ettiler. Bütün tanıklar dinlendi. Savunmalar alındı. Gereği düşünöldü. Hiçbir etki altında kalmadan bağımsız olarak karar verildi. Adam kapıyı açtı, içeri girdi ve tabancasını çıkararak ateş etti” (Atay, 2008, 708).

Adam, kapıyı açar ve tabancasını çıkararak ateş eder. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Dostoyevski'ye göre, tutunamayanlar zaten ölü doğmuştur. Bir suret hâlinde, ruhları başka bir evrende nefes alırlar ve bu soluk alıp verme, Tanrı'nın elinde uzayıp giderse, ölümün başlangıcına tutunur yürekleri.²³ Tutunamayan entelektüel bu sürecin ardından ne bu dünyanın, ne de diğer dünyanın insanı olur. Zihinler karmakarışıktır. Hikmet, kafasının içindeki cam kırıklarından, parçalanmış ruhundan şöyle bahseder: *“Kafam cam kırıkları ile dolu doktor. Bu nedenle beynimin her hareketinde düşüncelerim acıyor, anlıyor musun? Bütün hayatımca bu cam kırıklarını beyin zarımın üzerinde taşımak ve onları oynatmadan son derece hesaplı düşünmek zorundayım” (Atay 2014: 333)* Hikmet'in yaşamı boyunca beyin zarının üzerindeki cam kırıkları, onun zihnindeki acıyı da tabir eder bize. Düşünürken yani aklını kullanırken canı yanan Hikmet, paramparça olduğunu düşünür ve parçalara ayrılmış bütünlüğünden bir sürü Hikmetler çıktığının farkındadır.

ve askerliğini yaptığını söyleyen Hidayet de gerçeküstü bir oyunun kahramanlarından olabilir” (Atay, 2014, 325).

²³*“Mükemmel bir daire çizilemeyeceği gibi, Aklın ve tecrübenin de insanı idaresi kolay değil. Tanrı çizmiyor her zaman kaderimizi; Madde ve ruh arasına çizilen sınırdaki kesinlik yok. Büyük ihanetler pençesinde tutuyor insanı, Büyük karışıklıklardan kaçtığı yerlerde bile.” (Atay, 2008, 142).*

“Bir de içimdeki karışıklığı bilerseniz. Parçalarımı bir araya getirerek Hikmet olmakta çok zorluk çektim doktor. Denildiğine göre bu parçalar, aynı yüzyılda yaşamış insanlardan da alınmamıştı; üstelik ırk, dil ve din ayrılıkları da vardı aralarında. Bu yüzden değişik duygu ve düşünceler arasında bocaladım, kaderin oyuncağı oldum. (...) demek ki Doğudan alınan parçalarım Batı’ya isyan ediyor. (...) kolumun başka tarihi var, bacağımın başka. Hangisinin beni nereye götürdüğünü bilemiyorum. Her birinin başka bir hastalığı var. (...) hastalıklı beynimin de oyunları var. (...) sonunda birbirleri ile uyuşamayan bir sürü Hikmet çıktı ortaya” (Atay, 2014, 334-335).

Kaderin elinde oyuncak olan ve kendi kötü sonuna bir oyun yazan entelektüel kendinden/bilinçaltından aldığı parçaları ile ötekine/onlara isyan etmektedir. Her parçasına farklı bir anlam yükleyen Hikmet, kendisi ile uyuşamayan yanını böyle anlatır. Varlıklarındaki tek irade yolu, başlangıcına karar veremedikleri yaşamın, en azından sonunda bir tasarruf sahibi olmaktır. Bu nedenle de *Tutunamayanlar*’da “Adam kapıyı açar ve ateş eder.” *Bu kurşun, Selim’in “İnsanların en verimli olduğu çağda tükendim. (...) Bir insanla konuşmak, ona derdimi anlatmak isterdim.” (Atay 2008, 607) dediği basamakta yazdığı satırlardır: “Düşünmek beni yoruyor. Galiba ölmeliyim ben” (Atay, 2008, 608). Bu noktadan sonra düşünmek artık bir külfettir. Yaralıdır, ama “İyileşmek istemiyorum.” (Atay, 2008, 613) der. Bu, bilinçli bir biçimde ölüme yürüyüşün ayak sesleridir. “Siliniyorum. Mürekkeğim az geliyor. Çok hafifledim. Artık ancak ölünce ağırlaşabilirim.” (Atay 2008: 634) diyen Selim’in Tanrı’nın yazdığı kaderinde mürekkebi tükenmek üzeridir ve onların/ötekinin evreninden silinmenin hafifliği dolar içine. Ölümse bedeninin yeniden yazılacağı başka bir başlangıçtır.*

“Tutunamayanların hayat döngüsünün ruha yansıması” şekli bir bütün olarak “kötücül entelektüelin” serüvenini ortaya koyar. Bu şekilde varoluşsal anlamda yaşanan bunaltı ve huzursuzluk kötücül entelektüel anlamında haritalanmıştır.

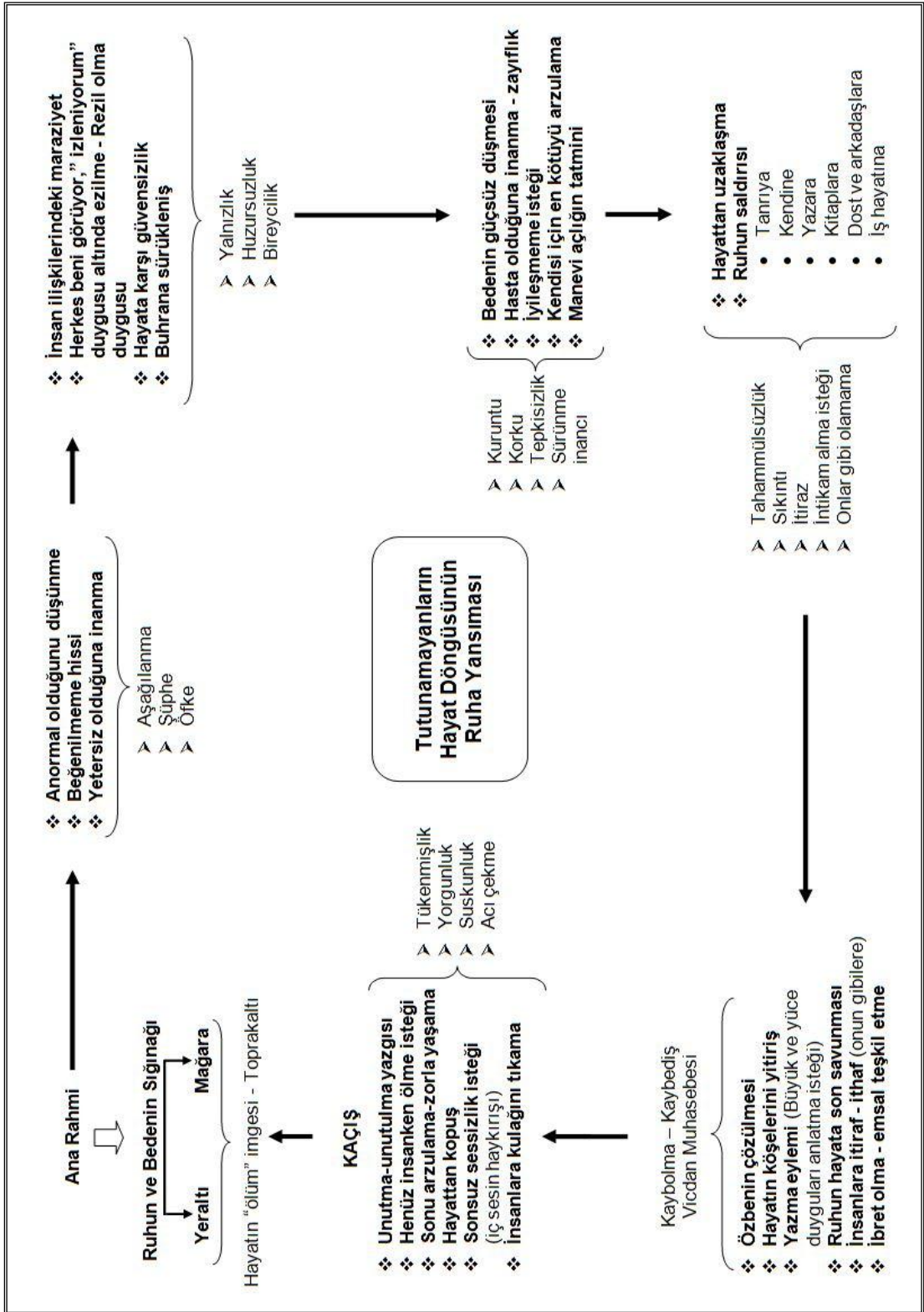
Tutunamayanların Hayat Döngüsünün Ruha Yansıması

Bütün hayatınca konuştu.

Sonunda tutunamayanlar diye bir söz çıkarabildi ortaya; tek bir kelime.

Çoğul bir kelime. Unutamadığı bazı insanları birleştiren bir kelime.”

(Atay, 2008, 708).



Şekil 20. Tutunamayanların Hayat Döngüsünün Ruha Yansıması.

Yukarıdaki şekil, yalnızca *Sokaktaki Adam*, *Aylak Adam*, *Tutunamayanlar*, *Tehlikeli Oyunlar* ve *Yeraltından Notlar* romanlarını birbirine bağlayan ipleri ortaya koymaz. Burada bir bütün olarak entelektüel besleyen kötücül algının kaynakları da vardır. Özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan ve tüm dünyada entelektüel muhayyilesini boşluğa düşüren varolma kaygılarının izleri, Türk romanında da karşımıza çıkar. Söz konusu bunaltıyı yaşayan tiplerin, hayata kötücül olarak hazırlayan nedenler neredeyse ortaktır. Buna göre, başlangıçta ruhun ve bedenın sığınağı olan ana rahminden doğan ve var oldukları evrende daha çocukluklarından bu yana anormal olarak nitelenen tutunamayanlar, beğenilmeme hissi ve bu hissin tezahürü ile yetersiz olduklarına inanırlar. Burada onların ruhuna açılan delik, aşağılanmışlık, şüphe ve öfkedir. İç sesleri ile konuşan (Antonia, Olric, Albay gibi) ve çevreye karşı uyum sağlayamayan bu kişiler, insan ilişkilerinde doğrudan bir maraziyet göstermeye başlarlar. “Onlar” tarafından sürekli izlendiğini düşünme ve “onlara” karşı rezil olma kaygısı, alaya alınma düşüncesi, tutunamayanları yaşadıkları evrene karşı daha da güvensizleştirir. Bu güvensizliğin devamında ise buhran/bunaltı ve bunalımlar başlar. Burada da ruhlarında yalnızlık, huzursuzluk ve bireycilik gibi kavramlar bulaşır. Böylece hayatta “onlara” rağmen var olma çabası içinde çırpınmaları bedenleri güçsüzleştirir. Bu noktadan sonra, bedenlerinin de hasta olduğuna dair kuruntular başlar. Hatta nedenini bilemedikleri bir hastalığın pençesinde yaşama umutlarını kaybedenlere benzetirler kendilerini.

Yukarıda da işaret edildiği gibi, zihinlerinin içindeki cam kırıkları ile düşündükçe acı çeken biri oluverirler. Zihinlerinin bedenlerine zayıflığı dikte ettirdiği dönemlerde de, iyileşmek için bir çabaları kalmaz. Evliliklerinde, sosyal hayatla ilişkilerinde hasta adamı oynamaya başlarlar. Kaderin onlara oynadığı oyunu tersten okumak için, gerçeküstü kahramanlarla kötü sonlarına hazırlık yaparlar. Her duyguda olduğu gibi, bu hissin de sonuna kadar giderler ve kendileri için “en kötü” olanı arzulamaya ve bundan tuhaf bir haz almaya başlarlar. Her şeyi bırakıp gitme, yeraltına inme, gecekonduya sığınma, otel odalarına kapanma ise sözkonusu düşüşte ortak bir yan sağlar. Bu haz, onların manevi boşluğunu “acı bedeni” olarak tatmin ederken, ruhları bir başka basamağa yükselir: Kuruntu, korku, tepkisizlik ve sürünme inancı.

Kuruntu ve korkularla yürünen yolda, “onların” evrenine karşı bir tepkisizlik baş gösterir ve “onlar” hayatlarını yaşarken, kendi evrenlerinde “süründüklerini” düşünürler. Bu duygu ruhlarına ve zihinlerine, “onlara” karşı bir öfke ve kötücüllük katar, bir parçası olmadıkları “onların evreninden” yavaş yavaş uzaklaşırlar.

Bu noktada kendi parçalarından kırılan iç sesleri ruhlarına saldırır. Kendileri ile yürüyen bir başka benleri daha vardır ki, buradaki öz-benler çatışmanın da temelini oluşturur. Kırılmış ikinci ses, kutsal parodik bir söylemle, hükmedici ve yer yer alaycı tavırla benin “olamamışlığını” yine bene yansıtır. Kırık da olsa, bütünü yansıtan bu sesin, bendeki isyan ve kötücüllüğü de tetiklediği açık şekilde görülür.

Girdikleri yeraltında, ruhlarını bu hâle getirenlere savaş açılır. Burada sonu hiçbir zaman sulh olmayacak bir kavganın ve tehlikeli oyunların içine girilmiş ve oyunlarına kahraman olarak da hastalıklı ruhları seçilmiştir. Bu oyunun başında onu böyle yaratan Tanrı’ya seslenilir. Tanrı otoritesini yıkmak, Tanrı’yı yok saymak düşüncesi, daha sonra gücü elinde tutan her şeye karşı geliştirir. Bu çoğunlukla baba, kimi zaman bir öğretmen, kimi zaman da patronudur. Bu kişilerle yolun başında tüm oyun ilişkisi kesilir. Ardından hayatlarına girmiş herkese hesap sorulur. Yaşadıklarına karşı bir cevap almak için çırpınma dönemine de böylece adım atılır. Bu dönemde, en sevdikleri kitaplara, kendini bu hale getiren yazarlara da öfke vardır. Dost ve arkadaşları, eşleri, aileleri, öğretmenleri hatta kendileri bile nasibini alır bu öfkeden. Onlara da ceza verilir ve bu cezanın karşılığı “onlardan” uzaklaşmak ve kendi kıyılarına defalarca çarpıp yaralanmaktır.

Ruhun evrene karşı bu dalgasında, duyguları da gel gitler içinde birbirine çarpar. Bu duygular; “tahammülsüzlük, sıkıntı, itiraz ve onu bu hale getirenlerden intikam alma isteği, onlar gibi olamamaya isyandır.” “Onların” evrenine hatta kendi evrenine de itiraz baş gösterdikçe, varlığa ve yaşamaya olan güvenleri daha çok sarsılır. Bu andan itibaren de öz-benleri usul usul çözülür hayattan. Var olan köşeler yitirilir ve ellerine aldıkları kalemler ile bir intikam alma duygusu içinde yazmaya başlanır. Bu yazılarda ve oyunlarda amaç, ruhlarının hayata karşı son savunmasını ortaya koymaktır. İnsanlara, tutunamadığı ömrünü anlatırken, kendi gibilere de yazısını ithaf eder. İthafın temelinde, “ibret olma” dürtüsü yatar. Bu “emsal teşkil etme” psikolojisinde sınırları iyice daralır ve ruhları bir üst basamağa sıçrarken, kara deliklerinde şu izler kendini gösterir: “Kaybolma, kaybediş ve vicdan muhasebesi.”

“(...)beslenme ve bireyleşme noktasında Selim Işık, topluma uymayarak arınır ve, bir dahaki hayatında daha mutlu olacağına inanır. İntiharında, bu arınmanın romanda sıkça sözü edilen İsa ile ilgisi kurulur. Özellikle ikinci geliş motifi ve insandaki kötülüğü yani şeytanı, bir delinin bedeninden çıkartması ile ilgili göndermeler Selim’in ve yanı sıra Turgut’un kurtulma arzularıdır”(Örgen, 2009, 37).

Tutunamayanlar kendi inelerindeki savaşta mağlup olunmuştur çoktan ve yaşanan sonsuz yabancılaşma ve yalnızlık kaybedilen hayatın tezahürüdür. Vicdanlara sorulan sorular müspet ya da menfi sonuçlarla yazılır ve ruhlarında her

şeye karşı büyük bir göç başlar. Bu artık saklanmak zorunda kalmadıkları kaçıştır. Hattan kopuşun son ilmiği de özenle çözülürken, gözleri diktikleri sonsuzlukta acı dolu bir sessizlik başlar. Ruhlarının tüm boşlukları “onların evrenine” karşı tıkanır ve yalnız iç sesin haykırışı duyulur. “Ölmek istiyorum ya da susmak istiyorum.” nidasında kabullenilmiş bir çaresizliği görmek mümkündür.

Unutma ve unutulma yazgısı ile şekillenen ömürleri, son basamaktadır artık. Bu son basamak, başlangıçtaki makamlarıdır aslında. Kötücül entelektüel, kara kovana sığınılır yeniden. Ölüm, toprak altından sıyrılır. Yeraltına ve mağaraya gömülür ruhları. Burada ise tutunamayanların hep istedikleri ebediyeti başlamıştır artık.

4.3.15. Dar Zamanların Ben'e Düşüşleri



Damla Damla'dan; "5 Ocak 1971/Bedenime yabancıyım. Ben, ben değilim"
(Ağaoğlu, 2004, 127).

Şekil 21. Dar Zaman Aralığı.

Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* üçlemesi, zamanın intihar tortusuna damlayışıdır. Yabancılaşma, kaçış, yalnızlık, korku, bunaltı, kötücül algı, sıkıntı, başkaldırı, isyan, tükenme ve huzursuzluk kelimelerinin toplamında bir otel odasında ölmeye yatan Aysel'in, ölüm yoksa içelim diyen Tezel'in, ötekinin ölüm haberini dört gözle bekleyen Ömer'in ve aydın intiharlarını kendinde yaşatan Prof. Dereli'nin dar zamanları vardır. Adalet Ağaoğlu, *Damla Damla Günler* adı günlüğüne Elias

Canetti'nin şu cümlesi ile başlar: "Günler birer damlaya dönüştü. Her gün tek damla gibi, hiçbir şey birikmiyor. Bir yıl bir bardak ediyor" (Ağaoğlu, 2004, 6). Bu satılar *Dar Zamanlar*'ın yazar üzerindeki zaman algısının özetidir.

Ölmeye Yatmak romanı modern zamanın sabahını, *Bir Düşün Gecesi* kararın havayı/akşamı/geceyi, *Hayır* bir tam günün kaosunu entelektüel algının sıkışan zaman imbiğinden süzer. Her üç romanda birbiri üzerine aynı ölüm havasını, sonsuz kaçış algısını sunar. Bu sebeple *Dar Zamanlar* üçlemesi, entelektüel bir mitin Türk romanında modern zaman doğumu gibidir. Adalet Ağaoğlu, dar zamanın siyasi ve sosyal arka planına, devrim Cumhuriyeti'nden, darbeler sancısına kadar geniş bir perspektif katar. Roman zamanı reel anlamda dar olsa da, anlatı miti evveli, sonrayı da kapsar.

Dar Zamanlar, entelektüelin çağı yaşama biçimindeki kaosunu, intihara saplantısı ile kozmosa evirmeyi hedefler. *Ölmeye Yatmak* romanında ölüm dilenen Aysel, *Hayır*'da mitik kahraman Yenins ile denizde sisin içinde kaybolur. Aysel'in denizde eriyişi, ölüm, intihar gibi görünmekle birlikte, yazar onun sonunu okurun muhayyilesinde tamamlar. Denizin sonsuzluğunda başlangıca dönüş ya da denizle kozmosa geçiş de Aysel'in sonu için düşünülebilir. Ancak burada yazarın altını çizdiği konu Aysel'in hikâyeyi kaybolarak tamamlamış olmasıdır. Semih Gümüş'e göre, Aysel'in *Ölmeye Yatmak*'taki intiharı yalnızca bir amaçtır.

"En köktenci, dolayısıyla en son başvurulacak edim. Gerçekleştirilmesi değil, bilgisinin edinilmesidir önemli olan. 'Gidilebilecek son nokta'nın bilincine varmaktır... Aysel ile Adalet Ağaoğlu'nun bu noktada kesiştikleri düşünülebilir. İlki intiharı bir başkaldırı yolu olarak görürken, öbürü başkaldırı arayışına soyutlama düzeyinde değer veriyor" (Gümüş, 2000, 170).

Aysel ile Adalet Ağaoğlu'nun kesişen yolları *Dar Zamanlar*, modern zamanın sıkışmış/yığılmış hayat algısının sancısıdır. Tıpkı tutunamayan Turgut Özben gibi, Aysel'de kendi sonunu deşifre etmez. Zira Turgut, Selim'de; Aysel kendini arayan kadın kimliğinde yeniden doğar. Halit Ayarcı'nın zamanı kovalayan ayarsız saatleri, Aysel'in otel odasında zihninin içinde, zamanı beyinde sarhoş eden Tezel'in resminde canlanır. Modern zamanın uğultuları ile yaşanan çelişkiler entelektüel başkaldırının, isyanın ve kötünün içinden doğan kötücül algının adıdır. Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak* romanındaki zaman kaygısını, ân'ı yazamamış olmasını ise şu sözlerle anlatır:

"Romanın bilinen sınırlarını kıracağım, kurgusunu değiştireceğim, anlatım biçimini değiştireceğim ve çok boyutlu bireyler olacak; buna denk olarak da çeşitli anlatı türleri kurgulanan roman sahnesinde rol sahibi olacak; değindiğim gibi kronolojik anlatı bitecek. Â- nın arkeolojik kazı, fiilin bütün

çekimleriyle yapılacak. Romanımı bunları gerçekleştirmek için yazdım. İlk adımda, âni yazmadım, ama bir saat 20 dakikanın romanını yazdım. Roman kendisiyle hesaplaşırken kahramanın da kendisiyle hesaplaşması gerekiyordu.” (Andaç,2000a,66).

Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* üçlemesinin ilk kitabı olan *Ölmeye Yatmak*, dakikalara sığan roman zamanında, kendisi ile hesaplaşan, hayata dair her şeyi arkasında bırakan aydının ölümüne yatarken kendisi ve hayat ile arasındaki hesaplaşmasını anlatır. Modern çağın toplumda başgösterdiği krizlerin, bireysel ve kimliksel bir paradoksa dönüşmesi, varlık deneyimlerinin toplum tarafından ötekileştirilmesi, entelektüel anlamda sıkışmışlığın da ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Bu durum Giddens'in da ifade ettiği gibi bir süre sonra bireysel paradoksa dönüşür. Giddens'e göre;

“(…)insanlar modernite koşullarında genellikle bu tür sorunlarla genellikle doğrudan yüzleşmezler: Bu sorunlar bireyin kişiliği içinde çözüme kavuşturulmaktan ziyade, kurumsal olarak bastırılır. Bu durum kaygının kontrolünde paradoksal sonuçlara sahiptir” (Giddens, 2014, 234).

Romanın başında Aysel'in otel odasında soyunup yatağa girmesi onun tabiri ile ölmeye yatması da yukarıda işaret edilen paradoksal sıkışmışlığı yansıtmaktadır. Aysel, belki de bir saatlik bir zaman içinde, tüm geçmişini ve şimdini hesaba çeker. Onun, çıplak olarak yatağa serilişinde kadın kimliğinin başkaldırısı, bastırılmış dürtüler ve yabancılaşmış entelektüel korkularından da izler vardır.

Aysel, ölüm yatağında hem geçmişi ile hem de şimdi ile konuşur. Adalet Ağaoğlu'nun bilinç akışı tekniği ile çocukluğuna ve gençliğine dönen Aysel, ölmeye yattığı anlarla çatışma yaşar. Bir yandan ölüme tutunan diğer yandan hayatla hesaplaşan Aysel, kendi intihar hikâyesini yazan bir aydın olarak karşımıza çıkar. Her ne kadar romanın sonunda giyininip, otelden ayrılrsa da, onun “ölmeyişi” diğer seriye ilham olacaktır. Zira ölmek için yaşayan, yaşamak için ölen aydının iki dünya arasındaki sallanışı Aysel'in hayatında hülâsa edilmiş gibidir.

Ölmeye Yatmak romanı, sosyal tarihi de geniş bir çerçevede sunar okuruna. Cumhuriyetin ilk yıllarını, Aysel'in çocukluğu ile anlatan yazar, Atatürk'ün ölümünden sonraki süreçte, Türk toplumunun geçirdiği evreler anlatılır. Geniş bir perspektifle 1940'ların Türkiye'sine bakan yazar, sağ sol olaylarının başlangıcına, o dönemdeki siyasi şartlara, her dönem güçlüden yana el sallayan memur ve bürokrat takımına, cahil kalan halka ve bu düzen içinde kendine yol çizmeye çalışan gençlere dikkati çeker. Atatürk ilke ve inkılaplarına uymaya çalışan, uygarlaşmak için hiç bilmediği bir kapıyı açan Anadolu halkı da bir problemin başka bir yüzü biçiminde anlatılmıştır. *“Batılılaşmak, Batı irfanı ile kaynaşmaksa, Batılılaşmıştık” (Meriç, 2007, 229)* diyen

Cemil Meriç gibi, *Ölmeye Yatmak* romanında da Aysel sözde batılılaşmış yüzümüze ışık tutar. Adalet Ağaoğlu, Aysel'in çocukluğunda ve ilk gençliğindeki Türkiye resminde ne olduğumuzdan çok, ne olmadığımızın parodisini yapar. Batının gerçekleri ve toplumsal dayatmalarını “kapitalizm teslimiyeti” olarak gören Cemil Meriç, bu noktada şöyle der:

“Batı medeniyeti liberalizme dayanıyordu, liberalizm sanayileşen Avrupa'nın, başka bir deyişle burjuvazinin dünya görüşüydü. Bizde ne sanayi vardı, ne burjuvazi. Avrupa'nın 'Batılılaşınız' teklifi tek anlam taşıyordu: 'kapitalizme teslim olunuz' Bürokratlarımız Batılılaşmaktan çok, Batılılaşmış görünmek istiyorlardı. Avrupayı tanımıyorduk ama kendimizi de unutmuştuk. Korkuyorduk düşüncelerden. Zirvelerde dolaşmamız yasaktı. Batı'yı batı yapan düşünce fatihlerinin yalnız ismini biliyorduk” (Meriç, 2007, 229).

Belli bir sosyal ihtiyaçtan beslenmeyen yenilik anlayışını, tepeden inen anlamlar/kurallarla çatışan kuşak ile bu inkılaplara tutunarak kendine yol açan gençlerin arasındaki sosyal gerilim de romanda ön plandadır. Pek çoğu milli mücadeleye katılmış kuşağın bir sonraki nesille hesaplaşması, anlayamadıkları “uygarlık anlayışı” içinde kendilerini sorgulamaları da söz konusu edilmiştir. Aysel ilk olarak, vatani için savaşmış esnaf bir baba ile önüne açılan uygarlık dairesi arasına sıkışır. Geleneklerine ve dinine sıkı sıkıya bağlı bir babaya rağmen, okumak için her yolu dener. İnatçılığı ve azmi ile de amacına ulaşır. Netice üniversitede bir kürsü sahibi olmuştur. Kitapları, öğrencileri, sayısız bildirileri vardır, ama günün birinde kendini bir otel odasında ölmeye yatmış hâlde bulur.

Aysel, tabularla hem çocukluğunu hem de ilk gençliğini yitiren kadındır. Babanın ölümünden sonra ve ekonomik gücün etkisiyle bir günde büyüyen, evveli kayıp entelektüellerdendir. Ölmeye yatarken, yaşadığını unutan Aysel, geçmişe her baktığında ne için mücadele verdiğini de anlayamaz. Bugün elleri boşlukta kalan bir entelektüel olarak, kendini şöyle hesaba çeker: *“Ölmek nedir? Ölmek, yaşamış olmayı bilmeyi gerektiriyor”* (Ağaoğlu, 2014a, 282) der.

Büyük bir oyunun içinde kısa zamanda değişen Türkiye'ye tepeden bakan Aysel, aydın Türk kadını kimliğine de gülümser. Ölmek için yaşamış olabilmeyi şart koşan, üzerine yığılmış kimliklerle kendini Aysel olarak var etmeye çalışan, roman boyunca en çok da nesline karşı yüzünde daimi bir ironik tebessüm ile bakan Aysel, hayatın karşısında *“çırılçıplak içine girdim; ölmeye yattım”* (Ağaoğlu, 2014a, 7) diyen kötücül entelektüel dünyasının içindedir. Aysel, söz konusu dünyada masum bir uygarlık oyunu ile anılan rollerin, kardeş düşmanlıklarının ve köksüz kavgalarının ironik boyutuna dikkati çeker.

Dünya'nın savaşıma içine sıkışan genç Cumhuriyet'in bir yandan Atatürk ilke ve inkılapları yolundaki dönüşümü, diğer yandan dünyada değişen dengeler, bir dönemin neslini bir facia ortamı ile yüzleştirir. Almanya'nın ırkçı söylemlerinden politik olarak feyz alan sistem ile Fransızlar'ın anlayışı içinde kendine başka ve zıt bir yer bulanların, sağ-sol oyunu bir müddet sonra kutuplaşmaya dönecektir.

Adalet Ağaoğlu, söz konusu kutuplaşmanın en uç kenarına kendini asan Aysel üzerinden bakar siyasi hayata. Verilen mücadeleler, çekilen zahmetler, ölümler, mitingler, ülkü ve davalar içinde “tüm bunlar ne için idi?” sorusunu soran aydın, emeklerinin eline gelmişliği içinde yatar ölüme. Ancak, Aysel'e göre ölmek de kolay değildir. *“Ölüm bazen o denli çabuk gelmiyor. Ölümle savaşmak gerekiyor”* (Ağaoğlu, 2014a, 8).

Aysel, uğruna harcadığı her şeye dair kötücüdür ve kendisini siyasi ve sosyal hayatın içinde yersiz yurtsuz bulur. Ölmek için bile savaşması gereken Aysel, ölüme yatarken bir otel odasını tercih eder. Burada da kötücül entelektüelin kaçış anlayışı tekerrür etmiş olur. Aysel de tutunamayan, ölümle kendine irade kazandırmayı seçen, ama ölmeyenlerdendir. Yukarıda da işaret ettiğimiz gibi Aysel ölmeyi de beceremez. Buna rağmen yaşamayı da beceremeyeceğinin de fakındadır.

“Kimıldamadan yatıyorum. Hücrelerimin direnmekten cayıp ölüme geçmesini bekliyorum” (Ağaoğlu, 2014a, 48) diyen Aysel, yaşama tutunma noktasında hücrelerine hükmetmeye çalışır. Aysel'in nasıl öleceği roman boyunca kendisinin de cevap veremediği bir sorudur. Kendine herhangi bir zarar vermeden sağlıklı bir bedenle ölmeye yatan aydın, aslında tükenmiş zihninin esaretinde ölüm oyununa kalkışır. Aysel, yaşama çarpan kalbinden ölüm dilenir. Ona göre ölmek bir kaçıştır. Aysel, kendine her baktığında kendinde olmayanları buluverir.

Otel odasına gelip çırılçıplak yatmak ve ölümü düşünmek aslında onu hayata daha da bağlar. O, bir yandan ölen beynine, diğer yanda atan kalbine isyan eder. Kendince ölmesi gereken bedeni, ona bir zaman devrim gibi gelen ruhu, yolun sonunda çıkmazlarında gülünçleşmiştir. Elinde kalan tek gösterişli araçla, görevini, ödevini, Ata'sını bulamayan, sorgulayan Aysel, inandığı tüm değerlerin yitimi karşısında kötücülleşir. Ona öğretilenler, kendi öğrendikleri ve sonra onun da başkasına öğrettiği her şey bir boşlukta kaldıkça, kendini ölümün içine gömmek ister. *“Kim istemez kendini beğenerek ölmeyi? Kendimi doğrulamış olarak ölmeyi ben de isterim. Her şeyde haklı bularak kendimi. Bütün haksızlıkları da başkalarına yıkarak”* (Ağaoğlu, 2014a, 117). Kendini beğenerek, kendini doğrularak ve kendini haklı bularak ölmeyi isteyen Aysel, haksızlıklara başkaldıramayarak tükenmektedir.

Aynaya bakıp çaresizce “kısmet değilmiş” diyen Aysel’in kendi kendine olan savunması, içsel bir tükenişin, can çekişmenin de üzerindeki tesirini gösterir. *“Bir yargıcın karşısındaymışım gibi kendimi kendime karşı savunmaya yelteniyorum”* (Ağaoğlu, 2014a, 242) cümlesi ile kendi kurduğu mahkemesinde, boşa tükenen yıllarını hesaba çekenlerdendir Aysel. Her şeyin dışında olan, ama kendi içindeki “kendiliğine” esareti ile çırpınan aydın, aslında kendine olan sevgisinden dolayı kötücüdür. Farklılığı ve farkındalığı ile her şeyin dışında kendine bir evren kuran aydın, buraya zihinsel bir alt yapı kurmadığı için köklerinden sarsılır. Zira verilen tüm mücadeleler bir oyun içinde önüne çıkar. “Onların” oyununda kendine aydın rolü biçen Aysel, özünde rolüne olan öfkesinden dolayı ölmeye yatar. Sistemin sıradanlaştırdığı ve benzeştirdiği insanlardan farklılığının altını ölmeye yatarak çizmek istese de aydın oyunundan kendini bir türlü alamaz. Ölürken ve yaşarken kendinde aydınca/aydınlara has ayrıcalıklar bulur. *“Bir bunalımdı derim. Sürmenaj... Böyle yapmam gerekiyordu, böyle yaptım. Aydınların bu tür hakları vardır”* (Ağaoğlu, 2014a, 243). Bu noktada, ölmeme ihtimali karşısında bile “aydınca” imtiyazlara sığınan Aysel, isyana sürüklenir. Kendisini zihnen aydınlatan her şey onu diğer yandan karanlığın eşiğine itmektedir. Bir yandan her şeyin dışında olan, diğer yandan bu yalnızlık ve yabancıklık ile kendine sığamayanlar, tutunmak için bir son oyun kurgularlar. Adalet Ağaoğlu, Aysel’i ölmeye yatırırken, daha yolun başında onun aslında ölmeyeceğini okura hissettirir. Zira Aysel, geçmişine o kadar tutkundur ki onlardan kaçtıkça, maziye yaklaşır.

Burada entelektüel Türk kadınının ölmesi problemin kaynağı değildir. Kurguyu farklı kılan “ölmeye yatma” eyleminin entelektüel anlamdaki ironisidir. Sebepsiz ölmeyenler, aydınca bir sebeple ölüm hakkını kendine verir. Aysel, iradesini ölmek için değil, ölmeye yatış sürecinde sınamıştır. Bu aydınca sınavın sonunda, giyinip ölmeyen Aysel’in bir kurtuluş hikâyesi yoktur. Onu süreci yaşamaya zorlayan tüm nedenler, onun ruhundan çok şey almıştır.

“Hiçbir şeyden ölmesem, artık nerdeyse bir sönüşün ucuna gelip gelip dirilmekten, dirilip dirilip sönmekten, sonra yine dirilmekten, sonra yine sönmeye başlamaktan ve bu kez de bunu önlemekten; işte bu gidip gidip gelişlerin yorgunluğundan öleceğim” (Ağaoğlu, 2014a, 343).

Dirilip dirilip sönmekten yorulan Aysel, midesindeki bulantılar ile yatmıştır ölmeye. Varlığını anlamdıramamak onu hiçliğe götürür. Adalet Ağaoğlu, Aysel’in ölmeye yatmadan evvelki yaşantısını bir kaos olarak anlatmaz. Aksine, Aysel her şey tam yoluna girdiğinde durdurur kendini.

Geriye baktığında şuan ki yaşamını yadırgamaya, kendini ve amaçlarını sorgulamaya başlar. Bu hesaplaşmanın ise ruhsal anlamda ona göre bir çözümü de yoktur. Sağlıklı bedenini ölmeye inandırmak ister. Kendisinden ölesiye cayan bu kötücül bakış, ondaki zaman kavramını da siler.

“Saate bakmayacağım. Her şey yolunda görünüyordu. Artık öyle görünmemeli. Otuz yılda hiçbir yere gelinmemişse, bir başkaldırı mutlak olmalı. Bu hiçlik de yaşanmalı. Bir boşluğa olanca hızıyla düşülmeli. Bu düşüş gerçek yüzünü göstermek. Bir düşüş yokmuş gibi yaşanılmaz. Düşülen yerden yıldızlar seyredilemez. Ülkücü şıngısı ile Oscar Wilde bilgiçliği arasında asılı durulamaz. Bir yere dikilmeli. Oradan sağa ve sola bakmalı” (Ağaoğlu, 2014a, 114).

Aysel, otel odasında kaldığı süre boyunca saatine bakmak istemez. Günü ve zamanı zihninde silmek ister, ama akli hâlâ yaşamın ortasındadır. Öfkeleri, korkuları, keşkeleri ve aldanmışlıkları tazedir. Bu nedenle ölümü beklemek onun için yorucu olur. Aysel, hayatta öfkesini zapt edememiş yaşanmışlıkları hafızasından silememiştir. Çok sesli bir perdeden konuşan mazisi, onu otel odasında da yalnız bırakmaz. Bu nedenle de kafası karmakarışıktır. *“Ne düşündüğümü bilmiyorum. Karıştırıyorum. Beynimi tek tek sözcükler zorluyor. Bunlar bir türlü yanyana gelip de bir cümle olamıyor”* (Ağaoğlu, 2014a, 115).

Aysel'in beyninde cümle olamayan soruları, bulanmış zihnine hücum ettikçe kendini ağzına kadar suyla dolu bir havuza teşbih eder. İçindeki bulanık suyu bunca zaman dolduran nedenleri akıtmak, kuruyarak onlardan kurtulmak ister. Köklerinin kuruyuvereceğini sandığı bir günde ölmeye yatarak bilinçaltındaki havuzun tıpasını böylece açan Aysel, büyük bir rüyanın ortasında gibidir. Etrafındaki gerçeklerle hayallerini birbirine yaklaştırır. Nihayetinde de kendini ölüm yatağına atar. Önemsiz bir toz parçası gibi üflenmekten de korkan Aysel, kendini dünyanın son gününde hisseder. *“Sanki dünyanın sonu gelmiş de, sanki iki dakika sonra tümümüz küller altında kalacaktık da...”* (Ağaoğlu, 2014a, 166) diyen Aysel'in, ölüm oyunu bir yatağın içinde başlamadan biter.

Hayatın akışında “önem sırasına koyduğu” her şeyin dışına çıkıp, oradan kendine baktığında aslında hiç kendi olmadığını fark eder Aysel. Tıpkı *Tehlikeli Oyunlar*'daki Hikmet gibi, Aysel de bu süreçte kendini büyük bir oyunun içinde buluverir. Üstelik “entelektüel Türk kadını” rolü kendisine dar gelmektedir. Rolü ve kendi arasında kendine yer arayan Aysel, kendisine *“Hangi sınıftanım ben?”* (Ağaoğlu, 2014a, 198) diye sorar ve aldığı tek cevap *“düşünenler sınıfı(ndan)”* (Ağaoğlu, 2014a, 198) olmasıdır. *“Her şey için hep erken... Sonuç: Geç kalmak”* (Ağaoğlu, 2014a, 199) diyen Aysel, Selim ve Hikmet gibi zamanın arkasında

kaldığının farkındadır. “Gövdemin bunca yıl benden böylesi kopuk oluşu nedendi acaba?” (Ağaoğlu, 2014a, 199). Gövdesini tıpkı Hikmet gibi kendinden ayrı bir yerde, kopuk olarak anlamdıran Aysel, kendine hareket imkânı sağlayan beyninin, aslında bedeninden çok uzakta olduğunu anlar.

Aydın kimliği yazdığı kitaplar, verdiği kongreler ve dersler gövdesinden ayrı bulunan başın mahsulüdür. Bu açıdan bir bütün olarak hayatın içinde olmayışını ölmeye çoktan yatmış zihnine ispat eder.

Ölmeye Yatmak romanı, yorgun bir aydının “kadın kimliği” ile evrenin dışında kalışının öyküsüdür. Bedenini başından koparmış, oyunlardan kendine rol biçmekten sıkılmış Aysel, bir otel odasında kendini sonuna hazırlar. Entelektüel Türk kadını kimliğinden soyunarak yatağa girer. *Kendini* ölmeye zorlar, ancak geçmişini şimdiki zamana geçmesine mani olur. Çocukluğunun ve gençliğini tam olarak yaşayamamış aydındır Aysel. Kadın kimliği ile “aydın” olmayı ve bunun önüne yakışan “Türk” sıfatının altında kendini, davasını sorgular. Geçen zaman, daralan şimdinin roman boyunca takipçi olarak, Aysel’i önce kendinden sonra da yaşadığı hayattan soğutur. Kötücül aydının dar zamanları, zihnindeki gel-gitlerde saklanır. Zira “örnek” olmak “aydın” olmak “önde” bulunmak rolleri onun tehlikeli oyunu olmuştur.

Temelde olması nerdeyse imkânsız bir şey ister bedeninden. Sağlıklı bir halde ölmeye yatar, kendisinden ölüm dilenir. Buna rağmen, bu duyguyu haber veren pek çok şey vardır. Zira Aysel, bedeninden başını çok evvel kopardığı için ölümün ona koşacağını düşünür.

Ölmeye Yatmak romanındaki aydın Türk kadını, kötücül olmaya iten neden yine çevre, yaşanılanlar olsa da Aysel “kadın” kimliğinin altında da ezilmiştir. Aysel, kendi oyununda bir aydın buhranı yaşayanlardandır. Bu nedenle de yalnızlığına ve yabancılaşmışlığına ölmeye yatarak bir son vermek ister. Romanın sonunda giyinip, otel odasından ayrılan, yani ölemeyen Aysel, kendi ile hesaplaşmasını dar zamanlar da sürdürecektir. Buna rağmen onu başladığı yerde oyuna son vermiş biri olarak göremeyiz, çünkü ölemeyerek ve ölemeyeceğini bilerek girdiği yataktan sadece yalnızlığını alarak çıkmıştır artık.

Adalet Ağaoğlu’nun *Bir Düşün Gecesi* romanı ise zamanı “geceye”, mekânı “düşüne” sığdırır. Bir düşün gecesinde Aysel’in kardeşi Tezel’in hayatla hesaplaşması, Tezel’in gözünden Aysel’in hayatına eleştiriler söz konusudur. Roman yalnızca Tezel’in değil; Aysel’in eşi Ömer’in gözünden de anlatılır. Ömer de tıpkı Tezel gibi Aysel’e uzaktan bakar ve onunla geçen zamanlarını değerlendirir.

Berna Moran, *Bir Düşün Gecesi* romanını 12 Mart romanları ile 1980 sonrası romanlar arasındaki geçiş eseri olarak değerlendirir. Moran'a göre; "1970'li yıllardaki Türk toplumunun genel bir tablosunu sunan, o dönemin ilerici ve gerici tipleri ile yansıtan ve bundan ötürü bir yönüyle panoramik bir roman(dır)" (Moran, 2015b, 34). *Bir Düşün Gecesi* romanı, *Ölmeye Yatmak* romanının kurgusal anlamda devamı değildir. *Ölmeye Yatmak* romanında her şeyden önce kendisinden vazgeçmeyi göze alan bir kadının, cinsel kimliğini ve cinsiyetinin çocukluğundan beri önüne çıkardığı engelleri kurgunun zeminini oluşturur. Kurmaca Aysel'in kadınlığının savaşımı ile ölümlle, diğer bir ifadeyle ölmeye yatmakla temsil edilir.

Aysel, kendisine sunulan Prof. unvanının içinde "entelektüel kadın" imajının altında, eteğinin boyu ve zihninde tükenen yaşama nedenleri ile hayatını sembolik anlamda ölüme serer. Zihinsel anlamda tükenen ve yorgun düşen Aysel, ruhsal bakımdan da inançları bağlamında derinden yaralıdır. Bu bir anlamda hiçbir açıdan "tatmin olamama buhranı" da sayılabilir.

Bir Düşün Gecesi romanında da hayat karşısında tatmin olamayanlar, kendinden sıkılmışlar, zihnen tükenmişler iki kuşak biçiminde karşımıza çıkar. Tezel, Aysel'in kız kardeşi rolünü oynarken, hayata dair en büyük öfkesini ablasından alır. Bilinçli bir biçimde onu üzme ister. Hatta onun ölümünü ve yokluğunu da arzular. Tezel'in yıkmak istediği duvar Aysel'dir romanda. Ona vereceği ya da verdiği zarar ile "düzgün olan duvarları" yıkacağına inanır. Yaşayış bakımından Aysel ile tam zıt çizilen Tezel, temelde Aysel'in zihnindeki hovarda, entel kimliğin de temsilidir. Tezel'in neredeyse kimseye önem vermeyişi, ona yardımı dokunanlara bile kayıtsızlığı, annesine, Aysel'e hatta eşine ve oğluna karşı bile yabancı oluşu sıkışıp kaldığı cinsel kimliğin de dışı vurumu sayılabilir.

Tezel, daha romanın başında zihinsel bakımdan hayata karşı "kötü" olduğunu kabul eder. Roman Tezel'in abisinin kızının düğüne gidişi, İstanbul'dan Ankara'ya hareket edişi ile başlar. Bu yolculuk ve sonrasında düşün gecesinde yaşananlar hem Tezel hem de Ömer için baskıların yansıması biçiminde görülür.

Tezel, hayatta bir hiç olduğunu, iyi biri olmadığını bilir. Adalet Ağaoğlu, bu doğrudan yüzleştirme ile Tezel'in kötücül algılarını daha da belirginleştirir. Zira romanın Tezel boyutunda "iyi olmaya" dair hiçbir eğilim, istek söz konusu değildir. Hatta Tezel iyi olduğunu, toplumca kabul görececek iyi işler yaptığını hissettiğinde tedirginlik yaşayacak kadar kötücül algısına güvenir. "Artık çok ender gelen o krizlerimden birine, bir kez daha yakalanıverdim. İyi yürekliliğim tuttu." (Ağaoğlu,

2014b, 34) diyen Tezel'e göre iyi olmak ruhsal bir kriz anlamını taşır. Oysa o, kendini en çok "hiçliğe" yakın bulur.

"Sen abinin kızının düğününe gidiyorsun. Bir kadeh içkiye uzanmak gibi bir şey bu. Bir hiç. Yokum ben. Duruyorum. İçiyorum. İçebilmek için turistik resimler yapıyorum. Ne suç biliyorum ne ceza. Ne seviyorum ne nefret ediyorum. (...) Meğer nihilist olmak komünist olmaktan zormuş" (Ağaoğlu, 2014b, 35).

Tezel yaşamını sadece içki ile anlamlandırır. O, yukarıda da ifade edildiği gibi sadece içebilmek için yaşar. Roman boyunca elinde içki kadehi ile gördüğümüz Tezel, hayata ayık olduğu bir pencereden bakmaz. Bu nedenle de kimi zaman aşırılığa kaçan çılgın fikir ve hareketleri sarhoşluğun etkisi ile yumuşar hatta sempatik bir hâl alır. Aysel'de gördüğümüz hayattan vazgeçmişlik hali, Tezel'de de vardır. Adalet Ağaoğlu burada iki kardeş arasında çok net bir sınır çizer. Aysel ayık bir kafa ile gerçeklerin baskısı altında kalmıştır. Yaptığı ve onu günlerce nedenlerini aramaya sürüklediği "öğrencisi ile yatma" olayı bile tümüyle bir bilinç kaybının etkisiyle değildir. Aksine, cinselliğin yaşlılıktaki bilinçli, gönüllü bir tepkisidir.

Tezel ise hayatı ayık bir zihinle kaldıramayacak kadar sarhoştur. Yazar onu "annesine ve oğluna" karşı bile kayıtsız bırakırken, Tezel'in "hiç olma" fikrine yaslanması, kutsal dengelere gösterdiği yabancılığı, tutarsızlığın da üzerini kapatır. Tezel mantığını sarhoş etmeden yaşama tutunacak durumda olamayandır. Aydın bir ressamı, fikirlerle, insanlarla, değerlerler toplamıyla dalga geçecek seviyeye taşıyan bakışın temelinde yine aynı varlık problemi vardır. Tezel de, tıpkı ablası Aysel gibi zihnini ve ruhunu, toplum içindeki değerlerle yan yana getiremez. Adalet Ağaoğlu'na göre Tezel'in kendine verdiği tek görev şudur:

"Artık cezaevlerinde tek kişiyi görmeye gitmedim işte. Kimse için ah vah etmez oldum. Kendime hiçbir görev vermiyorum. Evet, efendim kendime de acıyorum. Bir tek görevim var: Akşamüstleri içkimi içebileceğim bir yerlere çıkabilmek. 'Hiç'e varmam, oraya demir atıp durmam yeterince başarılı olmayabilir" (Ağaoğlu, 2014b, 35).

Kendine verdiği görevde hiçliğe sarhoşça yakınlığı seçen Tezel, hayatındaki tek gerçekliğin yalnızlık olduğunu bilir. Herkesi reddeden, hayatı kökünden yok sayan bu algıyı hiçliğin kötücül yanı ile de birleştiren Tezel, yalnızlığın bilincindedir. *"Her şey hiç. Tek gerçek, yalnızlık"* (Ağaoğlu, 2014b, 74) diyen Tezel, yokluğu böylesi bir seviyede algılar. Hayatını, devrimcileri anarşizmi yarım yamalak bir gerçeklik olarak gören Tezel, doğanın yalnızlıklar içindeki dengesini "kapışmak" olarak görür. Ona göre, insanın insanla olan tüm kapışmalarında maymunlara has bir yan vardır. İnsanın maymunlaşmış iştahına Tezel'in getirdiği yorum, yine aydınının

“tutunacak dalına” atıftır. Savaşimleri, yer edinişleri, yok sayışları böylesi bir gürültünün içinde, anlamsızca karşılanan Tezel, karanlığın içinde gömüldüğü yerden arada kalmışlığını şöyle anlatır: *“Boşluk. Hiçlik. Gecenin karanlığı. Değil. Yeterince karanlık değil. Gece dediğin katran gibi olmalı. (...) böyle işte, ne gece ne gündüz. İkisi arası bir şey. Benim gibi. Ben de bir şeyin ikisi arasındayım”* (Ağaoğlu, 2014b, 36).

Boşluğun ve hiçliğin ortasında, gece ve gündüz arasında sayıklayanlardır Tezel. Adalet Ağaoğlu, onun elinde içki, ağzı isyan kokan söylemelerine sıkışıp kalmışlığın buhranını yükler. Hiçbir yerde gerçekten olmamayı, hiçbir dala tutunamayan maymunlardan sayar Tezel’i. Sesindeki tekrarlar, sayıklamalar en çok da kendini reddetmeye varacak yola çıkmak içindir. Tezel, aslında duygularından arınmak, diğer bir ifadeyle “içli” olmamak için içtikçe, hayatı ciddiye almadığını düşünür. Bu yolla ruhsal güçsüzlüğünü de bertaraf eder. Onun kendinden kaçışındaki en önemli neden, kendine olan isyandır. *“Bunu boşvermedikçe hiçlik yolunda bir adım daha atamazsın. (...) Yok aman yok. Duygulu fala değilim. Bencilim bencil!... Defolsunlar başımdan”* (Ağaoğlu, 2014b, 27).

Tezel, hiçliğe ulaşmak için, anımsamayı, geçmişini düşünmeyi de reddeder. Ona göre düşünceleri boş vermeden, hiçliğe yaklaşmak mümkün değildir. Bunun için de kendine bencilliği dikte ettiren Tezel, etrafındaki her şeyi def edecek gücü kendinde bulur.

İnsanın yüceliğini de hiçleştiren bu bakışa yakın olan Tezel, tümüyle bir reddedişin içinde kendini de içine katarak dalıverir. İnsani değerleri küçümseyen Tezel’in yine Kafka’nın böceğindeki anımsamaları söz konusudur. *“Türkiye’nin yakın geçmişindeki siyasal çalkantılar, nedenleri birçokları için karanlık kaos olarak kalan ve insana ‘Kafkaesk’i bizzat yaşatan anarşi, bazı romanlarda edebi yansımalarını bulur.”* (Aytaç, 2014, 13) diyen Gürsel Aytaç, bu noktada *Karanlığın Günü’nü*, *Gece’yi* ve *Hayır’ı* da Kafkamsı tarzın içine dahil eder. İnsanlardan kaçan, dibe çökerek içindeki yeraltına sığınan Tezel’de, böceklik duygusundan gelen yabancılaşmanın kötücül algısı vardır.

“İnsan yüceymiş, insan direnirmiş, insan yönetirmiş... Gördük. Para yönetir, silah yönetir, yönetir tomsonların ucu. Sen orda saf saf insanlığı yönetiyorum güzelliikle, barışla, sevgiyle derken, başkaları üstüne bir fiske şektoks sıkıyor, işin tamam! Karnıgöğe geliyorsun. Mutfağın her yanında yine cirit atan karafatmaları dün gece nasıl şeltokslayıp canına okudum? Sonra da dedim, bak kızım, bu karnıgöğe debelenen pis yaratıklar sensin, sizsiniz, elinde şeltoksla bu işi beceren de Papa, pardon para!” (Ağaoğlu, 2014b, 38).

Yukarıda da ifade edildiği gibi, Aysel ve Tezel kardeş olsalar da hayata dair kavgaları ikisinin de farklıdır. Aysel, kötü değil; yalnızca kötücüdür. Tezel ise içi öfke dolu, zihni hep kötüden ve kötülükten yana bir kötücüdür. Her ne kadar bu kötülük algısını “isyan” beslese de, o her şeye rağmen hayatın içindeki değersizliğine karşı tepkiseldir. Bu duygular da öfkesini, nefretini ve kinini insanlıktan farklı bir yöne, böceklik duygusuna çeker. Zamanın tek gücünü “para” olarak gören ve böylesi bir sosyal gerçekliğin önünde “değerlerin” hiç olduğunu düşünen Tezel, gaddar ve paralı olmayı, zalim olmayı arzular. *“Keşke ben de daha gaddar yani daha paralı olabilsem”* (Ağaoğlu, 2014b, 38) diyen Tezel, ablasının kötü bir hastalığa yakalanmasını, hatta onun ölmesini arzu eder. Tezel de kötülük fikri, yukarıda da işaret edildiği gibi tercihen, istenilen, kullanılan bir duygudur. Tezel’in Aysel’in yokluğunu istemesi, sadece abla figürünü ortadan kaldırmak için değildir. Tezel’in dünyasında Aysel düzgün olan her şeydir. Bu nedenle de Tezel, kendisi gibi olmayan düzende hiçliğe ulaşmak için savaş açmıştır. Ona göre Aysel, inançları sırtında sürükleyen bir budaladır. Tezel, ablasının ne yaptığı işi ne de onun hayata duruşunu anlamlı bulmaktadır.

Yukarıdaki satırlarda da görüldüğü gibi Tezel’de kötülük fikri kötücül olmanın da bu noktada önündedir. Yolunda giden durumlara ya da kendisine yardım etmiş olanlara da tepkilidir Tezel. Burada yalnız içsel bir tutunamayışın sözcükleri ile isyan etmeyen Tezel, aynı zamanda içindeki kötüyü de düşünceleri ile besler.

Kendi böceklik algısından sıyrılıp, ablasını da aynı seviyeye çeken Tezel, Aysel’i sonsuz bir kötülük çukurunda görmeyi arzular. Onun kökünü kazımak, Tezel’in hiçlikte alacağı ilk adımdır. Adalet Ağaoğlu Tezel’in psikolojisini ilerleyen bölümlerde şu sözlerle anlatır: *“Benim asıl ümidim, ümitsizliğimdir! Mutluluksa, mutsuzluğun bilincinde olmaktır...”*(Ağaoğlu, 2014b, 45). Ümidi ümitsizlikte, mutluluğu mutsuzlukta bulan Tezel, ruhsal anlamda bu çöküşü bir oyuna dönüştürür. İyi olmayı, şifa bulmayı istemez, tam aksine ümitsizliğin ve mutsuzluğun içinde olmaktan hoşnut gibi görünür. Tezel, kendi içindeki mutsuzluğu, kötülüğe sarılarak kapatmak istese bunu başaramaz. Sarhoşluğundan sıyrılmadan gaddar olmayı dileyen Tezel, aslında içindeki iyiliğe karşı savaştadır. İyi yanlarından aldığı derin darbelerin acısını, kötücül olmakla çıkararak Tezel, Aysel’e de bu nedenle saldırır. Aysel’in kendisine yaptığı karşılıksız iyilikler altında, o iyiliğe layık olamama buhranı ile kötücül yanına sığınır. Ablasına verdiği tepkileri altında, onun iyiliğini kendi kötülüğü ile alt etme isteği vardır. Kendine *“Acıyı yenmeliyiz Tezelciğim. Acının bizi yenmesine izin vermemeliyiz.”* (Ağaoğlu, 2014b, 46) diyen Tezel, acının ötesine

geçmek, acıyı alt etmek ister. Aysel'in koşulsuz sevgisi altında ezilen Tezel'in yaşadığı ikilem, ona yüreğinin derinlerinde hissettiği bir eziklik olarak gelir.

Tezel, Aysel ile konuştuğunda ona daha çok bağlandığının da farkındadır. Onu kendi dünyasının dışına atmak ister. Aysel'in iyiliği ve ona olan sevgisi, Tezel'in omuzunda bir yükür. Tezel, Aysel'i sırtından atamadan hiçe kavuşacağına inanmaz. Ablasının hayata duruşu, kendi iradesini hatta yaşama nedenlerini de etkilemektedir. Yazar, aşağıdaki satırlarda, Tezel'in gözünden iki kardeş arasındaki çelişkiyi şöyle anlatır:

“Nasıl oluyor da bunca sevgisizlik, güvensizlik, bunca hıyarlık ve en iyisinden çocuksu yenilikler ortasında hiçte değilsin? (...)çünkü benden iyi bilirsin ki, ‘hep’ diye bir şey zaten yok. O zaman nasıl oluyor da ‘hep’in peşindesin... sürekli olarak o bütün sevginin, o bütün insanın peşindesin ha? Beni inançsızlığından kuşkuya düşüren sensin. Kendi kendime yalanlar söylemek zorunda bırakan, yeniden inançlara sıvanmak zorunda bırakan sensin. Senden kurtulmak tümüyle her şeyden kurtulmak olurdu. (...) Kop artık yakamdan! (...) sana olan sevgim de katır gibi ayaklarının üstünde dikilip duruşuna duyduğum hayranlık da bana yük. Sırtımda koca bir yük sevgin”(Ağaoğlu, 2014b, 89-90).

Tezel, kendini hayattan koparmak istedikçe, Aysel onu çeşitli nedenlerle hayata bağlar. Adalet Ağaoğlu, Aysel'i Tezel'in hayatında bir gölgeye teşbih eder. Tezel, gölgesini terk edemeyen, “hiçe” gidemeyen, tutunmak istemeyendir. Gölgesinden kurtulmakla her şeyden kurtulacağına olan inancına neredeyse iman eden Tezel, Aysel'in sevgisinin içinde boğulmuş olmaya da isyan eder.

Adalet Ağaoğlu, ilk bakışta son derece tuhaf gelen Tezel'in Aysel'den kurtarma çabasına, temelde bambaşka bir anlam katar. Buraya kadar, salt kötülük ile değerlendirilen Tezel, aslında içindeki iyiliğinin galibiyetinden dolayı böylesi bir evrene atar kendini. Burada Tezel'in isyanında son derece önemli bir nokta vardır. Tezel, Aysel'in yakasından kopmasını ister. Kendi karanlık sularında onu defalarca boğanın Aysel olduğunu bilir. Bu nedenle, Aysel'in sevgisine, iyiliğine, ona olan hayranlığına öfkeli. Zira kendisi Aysel'den vazgeçecek kadar güçlü değildir. Tezel, sırtında taşıdığı Aysel'i, kendi iradesi ile yere atamaz. Onu, kamburunu, terk etmek ister, ancak o yükü kararlılık ile bırakmaz. Buna gücü yetmez. Zira romanın temel çatışması Aysel ve Tezel; Aysel ve Ömer arasındadır. Her iki çatışmada da Aysel, sonsuz iyiliği karşısında aşılacak istenen duvar biçiminde görülür. Yazar, buraya iyiliği ters bir ışıkla yansıtır. İyilik, kötünün kötülüğüne sarılmasına engel teşkil eder. Kötü yeterince kötücül olmadığında, onu hayata bağlayan iyiler ve iyilikler karşısında gergindir. Tezel'i kendine yalan söylemeye iten, yeniden inançlara tutunduran “iyi ve sevgi”, Aysel kaynağı ile zuhur ettikçe, kurtulmak zorunda kaldığı düşman böylece

ortaya çıkmış oluverir. *“Kişinin önünde, onu kendi yargıcı yapacak bir örnek bulunmamalı.”* (Ağaoğlu, 2014b, 95) diyen Tezel, onun hayatındaki örnek kadın görüntüsüne de can sıkıntısı ile bakar. Adalet Ağaoğlu, Tezel’in gözünde Aysel’in ölmeye yatışını değerlendirir. Ondaki başkalaşmayı üçüncü bir gözle anlatır. Tezel, ablasının kendini yenilemiş olmasına olan hayreti de böylece büyür. Onun gözünde büyük bir irade kaynağı olan Aysel’in bunu da başarmış olması karşısında şakındır.

Tezel, kendi tükenişinin farkında, çevresinde onu tutacak her şeye isyanda, yabancılık duygusundan kendini bir türlü alıkoyamayan aydındır. Ablası Aysel’i aşmak, onun duvarını yıkmak isterken kendi enkazı içinde kalan Tezel, Tanrı ile de hesaplaşma içindedir. Bağlandığı dini bir hassasiyeti olmadığı gibi, Tanrı’nın varlığına da inanmaz. *“Tanrım, Tanrı mısın neysen, -yoksun ya-eğer yerini tutacak başka bir şey varsa, peki öyle olsun, koru resimlerimi.”* (Ağaoğlu, 2014b, 51) diyen Tezel, Tanrı’nın varlığına inanmasa da çaresiz anlarında kendini Tanrı ile konuşurken bulur. Tıpkı Aysel’i reddettiği gibi Tanrı’yı da yok sayan Tezel, yine kaçtıklarına yakındır.

Tezel, entelektüel kimliğini egoları ile dövüştürür. Hiçe kavuşmak isterken, öfke dolar. Bu noktada en önemli öfkelenme noktası hayatında “hep” olanlara karşıdır. Değişen siyasi şartlar içinde kılık değiştiren insanlara yine aynı sarhoş ciddiyeti ile bakan Tezel, roman boyunca ilk kez bu noktada gerçekçi, akılcı, tutarlı bir öfke patlaması yaşar. Devir ve siyasetin insanı başkalaştıran yapısı *Tehlikeli Oyunlar*’da olduğu gibi büyük bir piyesin içinde, oyun içinde oyun olarak anlatılır. Özellikle, özgürlüğün rüzgârı içinde, bir anda değişen aydınlara bakış şöyledir:

“Bize ne oluyordu peki öyle, acilen, burunlar altı karış havada, özgürüz, özgürüz artık diye. (...) Sınırdışı edilmek, yersiz yurtsuz kalmak için birkaç yılcık bunalımcık munalımcık bile oynamamışken, şu başıma gelene bak sen. Korkaklar! Dirensenydiniz bunalımlarınızda” (Ağaoğlu, 2014b, 57).

Her zaman ortada konuşan Tezel, şartlara göre ülkülerinden vazgeçen, devre göre fikir siyaseti yapan aydından nefret eder. Onları korkaklıkla suçlar. Buna rağmen onlar gibi olmadığı için de kendini farklı sayar. Tezel tükendiğinin, artık utanamadığının ve hep aynı girdabın içinde döndüğünün farkındadır. Adalet Ağaoğlu, devrin eleştirisini yaparken, Oğuz Atay’ın çağdaş tragedyaya algısına yaklaşır. Siyasetin insanı maskaralaştıran, aydının aydınlığını söndüren komedisine o da benzer bir tehlikeli oyun imajı yükler. *“Yunan tragedyalarında bütün belalar nasıl başkahramanın üstüne yığılırsa, çağdaş tragedyaların başkahramanı gibi bütün gülünçlükler de benim başıma gelmiş...”* (Ağaoğlu, 2014b, 68). *Tehlikeli Oyunlar*’da da, gecekonduunda kendisini bekleyenler olduğuna olan Hikmet’in

inancı, Tezel'de de vardır. Evdeki yalnızlığa rağmen kendini bekleyen kötülük Tezel'in algılarında da söz konusudur. Evini beğenmeyen, yaşadığı mekânı pis olarak gören aydının ortak trajedisi, *Bir Düşün Gecesinde* şöyle anlatılır: “*Evimin kapısı nasıl da çirkin! Sanki bir çocuk, lazımlıktaki kakasını parmak parmak çalıp elli yıllık beyaz yağlıboyanın üstün sıvamış*” (Ağaoğlu, 2014b, 74). Tezel, evinin her yönüyle kendine çirkin gelen yanlarına rağmen, yine de gidilecek tek yer olarak kendi sığınağını görür. Yalnızlığını ancak kendi mağarasında saklayan Tezel, kimsesizliğini şu sözlerle anlatır: “*O küçük, dağınık pis evime bir atsam kendimi. Bir boşansam... Bir ağlasam hüngür hüngür... Yok, ağlamasam... Yok, ağlamasam... Çok da ağlamak geliyor içimden. Ne yapsam peki? Kime gitsem? Gidecek kimse yok*” (Ağaoğlu, 2014b, 59).

Tezel'in entelektüel buhranı, hepten hiçe gitmesini arzu ettiği düzlemedir. Tezel roman boyunca sarhoş olduğunu bize anlatır. Elinde her zaman tuttuğu kadeh, onun gerçeklerle ve kendisiyle yüzleşmesine engel olur. Adalet Ağaoğlu Tezel'e Aysel'i bir duvar olarak gösterir. Aysel'in idealize edilmiş hali ve gücü karşısında Tezel'in çaresizliği ortaya çıkar.

Tanrı ile hesaplaşmasında benzer bir yan olan Tezel, Aysel'i sadece bir otorite olarak görmez. Asıl sorun ona sevgi ile bağlanmasındandır. Kendisi onu terk edecek iradede değildir. Bu nedenle de, Aysel'in hayattan silinişini, yok oluşunu ister. Hatta kötülüğü de burada devreye sokar. Ümitsizliğini, mutsuzluğunu kendi hiçliğinde arayan Tezel, roman boyunca hiçbir konuya iyimser bir tutum geliştirmez. Kendisi de dâhil her şeyde alaya alınacak bir şey bulur. Bu tavrı, aslında boş vermiş aydının yok oluşu, kendini koyvermesi şeklinde algılansa da, yazar diğer yandan yaşamla ilişkisini güçlendiren bir aydın tipi de yaratır. Tezel, sadece kötü değil; kötü taklidi yapan bir aydındır. Burada oyunu bizzat aydının eline veren yazar; *Ölmeye Yatmak* romanındaki tutarlı aydın çelişmesini burada sarhoş sayıklamasına dönüştürür. Buna rağmen, Tezel'in sesi daha derinden gelir. Alaycılığı, alaya alındığını; korkusuz tavrı, korkularının kanıtı gibidir.

Ölmeye Yatmak romanında, Aysel'e ölümü özleten hayat yalnızca içsel bir buhranın çerçevesi ile sınırlı değildir. Aysel, ölümü beklerken çoktan öldüğünün farkında, sosyal ve siyasi düzene, topluma, çevresine ve her şeyden önemlisi kendisine karşı tepkiseldir. Adalet Ağaoğlu, Aysel'in buhranında sadece entelektüel çıkmazları ortaya koymaz. Aysel, özellikle cinsi bir ötekileşmenin, kalıplara sıkışmışlığın da üzerine gider.

Aysel, kocası Ömer'i, aslında ortada bir neden de yokken öğrencisi ile aldatmıştır. *Ölmeye Yatmak* romanında bu durum kadınsal bir çöküşe yuvarlanmadan, bir gençlik dilenciligi olarak anlatılır. Aysel, öğrencisine aşık olduğu için değil; öğrencisinin gençliğinde kendi yaşını telafi etmek için birlikte olur. Buna rağmen kocasına ya da Tezel'e hatta uğradığını düşündüğü haksızlığa rağmen hep ciddi ve vakurdur. Aysel'i, kötücül olmaya iten şartlar bir noktada meşrulaştırılır; ancak Aysel kötülüğün bir parçası olmamıştır.

Ömer, *Bir Düşün Gecesi* romanında Aysel'in gençlik dilencilikinin erkek bakış açısı ile devralmıştır. Aysel'in abisi İlhan'ın kızı Ayşen'e duyduğu ilgi, tıpkı Aysel'de olduğu gibi delikanlı sevincine hasretten kaynağını alır.

"Kes Ömer. İnıştesin. (...)ben o inışte yirmi yıllık karımla, aydın olmak adına sırt çevirdiğimiz, görmezden geldiğimiz bütün ucuzluklara rastladım. Onların arasında kendime de. Şimdiki kendime. Gençecik bir kızın bana sevdalanmasından delikanlı sevinci duyabilen kendime" (Ağaoğlu, 2014b, 21).

Kendine bu sözlerle seslenen ve trajedisinin de farkında olan Ömer, roman boyunca hep düşüştür. Düşün gecesinin başından itibaren mütemadiyen kaygılı, huzursuz hatta kötücüldür. Aysel, düzenin adi bir parçası olduğuna inandığı abisi İlhan'ın tamamen boy gösterisi olacak düşününe gitmek istemez. Hatta o düşününde bulunmayı, fikirleri ve duruşu adına bir prestij kaybı olarak görür. Aysel, Ömer'in hapisten çıkmasının ardından ortada dönen dedikodulara ilaveten bir de bu düşününe eşinin katılmasını istemez. Buna rağmen Ömer'in gençliğini yeniden canlandıracak Ayşen'in düşününe gideceğinin de farkındadır. Bir düşün gecesini, Ömer ve Aysel arasındaki uçurumu belirginleştirir. Yıllardır araya giren mesafeyi görünür kılar. *"Hiç tüketmeyeceğim bir şeyi, kendime güvenimi bile tüketiyorsun Aysel!"* (Ağaoğlu, 2014b, 106) diyerek Aysel'e isyan eden Ömer, Ayşen'in düşününü ile her şeyin tümüyle yitirildiğinin de farkındadır.

Ömer'in Aysel'e olan isyanı bu noktada Tezel ile aynı düzleme girer. Her ikisi de Aysel'in kendilerini tükettiği inancı vardır. Ömer, Ayşen için o düşününe gitmek ister. Hatta kendisinde karısına ruhsal anlamda bu ihaneti de mubah görür. Dört yıl evvel Aysel'in Engin ile yatmış olması, Ömer'e aldatma konusunda meşruluk kazandırır. *"Ama sana kalırsa bu istek de zamana denk düşmeli değil mi? Dört yıl öncesinde senin olduğun gibi Engin'e akmak, zamana, koşullara uygundu. (...) oysa şimdi Ayşen'e akmak hiç zamansız..."* (Ağaoğlu, 2014b, 106).

Ömer, karısını kendisini aldattığını bizzat Aysel'den öğrenir. *Ölmeye Yatmak* romanının, *Bir Düşün Gecesi* ile kurgusal birlikteliği, süreci sonrasında yaşananlara

bırakmasıdır. Ömer, aldatılmışlığını, karısının o anki ruh halini ve kendini şu sözlerle anlatır:

“Çünkü Aysel anlatırken korkunç bir şey algılamıştım o gece: Bir insan narkoz almadan, kesilip biçilecek yerini uyuşturmadan kendini kendi eliyle ameliyat eder, bunu da ölmeyen başarırsa, insanoğlu için yaşamın en güç yanını, adı yapayalnız olmak denen şeyi de başarır” (Ağaoğlu, 2014b, 113).

Ömer, Aysel’in ölmeye yattığından habersiz, bir başka ifadeyle Aysel’de ölen ve doğan duygulara yabancı olarak ondaki değişime şaşkınlıkla bakar. Tezel de ablasındaki söz konusu değişime hayretle bakarken, Ömer’in Aysel’de bulunduğu tevekkül hali ona tuhaf gelir. Aysel’in öldürdüğü, içinden söktüğü, hesaplaştığı duygulardan Ömer de Tezel de habersizdir. Ona göre Aysel

“yüreğini oyup önüne koymuş. Beynini çıkarıp eline almış. Görebildiği bütün kötü urları, kılıçları, tozları, geçmişin biriktirdiği, tarihinin yığıldığı nice hastalıklı hücre varsa hepsini, elbet bir gözün görebildiği, bir mikroskobun seçebildiği oranda tek tek cimbizla ayıklamış” (Ağaoğlu, 2014b, 114).

Ömer, romanın sadece kötücülü değil, tıpkı Tezel gibi kötü olmayı düşleyendir. Onda da Aysel’e karşı bir kin ve nefret duygusu hâkimdir. Karısının kötü durumda olmasından, onun üzüntüsünden ve gözyaşından hoşlandığını anladığında o da tıpkı Tezel gibi Aysel’in ölmesini ister. Aysel’in yok olması ile içindeki hiçliğe kavuşacağını düşünür.

“(…)yer yerinden oynasa yapacak bir şeyler buluyor; kıyamet kopsa çalışarak mutlu kılıyor kendisini. Bense artık bir an, küçük bir dakika iyice zayıf görmek istiyorum Aysel’i. (...) ağızdan dayanamıyorum sözcüğünü bir defa içtenlikle duymak istiyorum. (...) neden intihar etmiyor. (...) Şarhoş musub Ömer? Lafa bak. Keşke intihar etmiş olsaydı” (Ağaoğlu, 2014b, 334-336).

Ömer romanın sonunda çıldırdığını kabul eder. Nihayetinde her şeye karşı, hatta kendine karşı bile nefret içindedir *“Çıldırın benim. Çıldırıyorum.”* (Ağaoğlu, 2014b, 337) diyen Ömer, Gençliğinde kendini ideolojilere ve ilme adar, oysa gerçekte hiçbir şeyin elinde olmadığını farkındadır. Bunu Tezel’e itiraf şu sözlerle itiraf eder: *“Kendini bilime adayıp yaşamayı ihmal etmiş biri değil miyim Tezelciğim? Bilim fazla, yaşama eksik olunca ya yaşama küskünleşir insan, ya bilim içinde hödükleşir.”* (Ağaoğlu, 2014b, 112). Adalet Ağaoğlu, düğün gecesi ülkenin siyasi maskaralığının, temsili biçiminde gösterir. Ömer onlarla yan yana olduğu için, hatta kol kola girdiği için kendinden ve inandığı her şeyden nefret eder.

Ömer, gecenin sonunda öfkesini Aysel’e boşaltır. Onu telefonla arar ve Aysel’i ağlatmayı başarır. Burada, Aysel’in gözyaşları karşısında Ömer’in hastalıklı

ruhu daha da belirginleşir. Sevdiğine verdiği acı ile beslenen, hazzı ve hüznü aynı gözyaşında hisseden Ömer, tıpkı Aysel gibi ölmediğine şaşırır.

“Ağlıyor! Gerçekten ağlıyor. Şunca yıllık sevgilim, arkadaşım, dostum, her şeyim, bilmez miyim? Ağlıyor. Onu ağlatıyorum. Onu ağlatıyoruz. Onu ağlatmaktan gayri tek şey yapamıyorum. Buna hem çok üzülüyor, hem çok seviniyorum (Ağaoğlu, 2014b, 337).

Bir Düşün Gecesi romanı ölmeye yatan Aysel'e, *Bir Düşün Gecesi*'nde Tezel'in ve Ömer'in gözünden bakılır. Her ikisi de onun sevgisi karşısında kötülüğü ve kötücüllüğü arzular. Ömer, kendini bilimin kollarında da konumlandıramayan, geldiği noktaya ve yaşadığı hayata küs bir adamdır. *“İntihar etmeyeceksek içelim bari”* (Ağaoğlu, 2014b, 7-373) romanın repliği sayılır. Ölmeye yatanlar, bir düşün gecesinde intihar edemedikleri için içmektedir. Dar Zamanları, kötücül aydın bakış açısına sığdıran bu kelimeler, her iki romanın da çekirdeği sayılır. Ölmeyen, intihar edemeyen, ama içen aydın kendi çıkmasında en çok da kendine çıldırışmış, gözü yaşlı tutunamayan adamlar toplamı şeklinde karşımıza çıkar.

Dar Zamanlar üçlemesinin son romanı *Hayır*, Adalet Ağaoğlu'nun hayata, sosyal çevreye ve siyasi yapılanmaya itirazının romanıdır. *Ölmeye Yatmak* romanında çocukluğunu ve gençliğini gördüğümüz Aysel, *Hayır* romanında yaşını almış bir profesör olarak karşımıza çıkar. Yolun sonuna yaklaşan, ama hala üzerinden akıp giden zamana yetişemeyenlerin, dar zamanlarda kalanların hayırı/itirazıdır roman.

Romanın Aysel ile anlatılan iki önemli noktası vardır. Bunlardan ilki Aysel'in yazdığı kitapta, diğeri ise “hayır” deme gerekçesinde saklıdır. Aysel *Aydın İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı* isimli bir araştırma yapmaktadır. Araştırmanın adından da anlaşılacağı gibi “aydın intiharı” ve “geleceğin başkaldırısı” üzerinde çalışma yapan Aysel, eserin kapsamını şöyle anlatır:

“(…) ben tarihteki bütün aydın intiharlarını, hatta aydın olsun olmasın, düşünsel bir eylemi bulunsun bulunmasın, intihar etmiş bütün roman kahramanlarını ele alıyorum. Çünkü nihayet onlar da roman yazarının düşünsel eylemlerinin sonucudur” (Ağaoğlu, 2014c, 12). Adalet Ağaoğlu, Aysel üzerinden tükenen aydını ve onun başkaldırışını irdeler. Roman içinde araştırma yapan Ağaoğlu, intihar eden aydının da çerçevesini genişletir. Ona göre gerçekte aydın intihar etmemiş olsa bile, düşünsel anlamda roman içinde bunu kurgulamış olması bile yeterlidir. Adalet Ağaoğlu'nun romanın sonunda Aysel'i denizin üzerinde sonsuzluğa göndermesi ile yani düşünsel anlamda bir intihar kurgusu yapmış olması ile yukarıdaki

değerlendirme arasında bir ilinti var mıdır bilinmez. Ancak yazar, kahramanının yaşatıcı yüzünde, kendi tükenen ruhunda izler aramış olması da tabidir.

Aydın intiharını yazan değil, roman diliyle bunların nedenini irdeleyen Ağaoğlu, Prof. Aysel üzerinden bu ruhsal çöküşü ele alır. Prof. Aysel Dereli, kariyer anlamında geldiği tatmin edici noktada, kötücüllüğünden de kurtulamaz. Zaten *Dar Zamanlar* üçlemesi boyunca, daima huzursuz, yabancı ve yalnız olan Aysel, *Hayır*'da bunun dışı vurumunu yaşar. İtiraz ettikleri, değiştirmek istedikleridir aslında. O, “hayır” derken, neye “evet” diyebileceğini anlatır. Burada da, tutunamayan aydının hesaplaşması vardır. Ancak bu hesaplaşmada yalnız kendisi ve çevresi ile değildir. Ağaoğlu, bu noktada kötücül aydını, hatta kötücül roman kahramanını da aynı yerden değerlendirir. *Dar Zamanlar* üçlemesinde aydın “ölüm-yokluk-intihar” kavramları aynı kişi üzerinden, bütüncül bir gözle ele alınır. Ayrıca “geleceğin başkaldırısı” bölümünde de tekliflerde bulunan Prof. Dereli kısaca kimleri araştırdığını şöyle anlatır:

“Kısacası, Kleist, Zweig, Woolf, Yesenin, Mayakovski, Van Gogh, Beşir Fuad, Cem Sar ve daha birçoklarıyla birlikte, Kirillov’u, sonra tabii Stavrogin’i, Anna Karenina’yı, işte ne bileyim, Emma Bovary’yi, bizim Bihterimizi, daha ayrı bir konumda olmak üzere Turgut Özbenimizi...” (Ağaoğlu, 2014c, 12).

Yukarıda intihar eden roman kahramanları ile hayatlarına son veren aydınları görmekteyiz. Bu aydınların ve roman kahramanlarının “an’lık edimlerle” ölüme gittiğini düşünmeyen Aysel, onların bu seçimdeki itici gücün ya da duyguların peşimdedir. “Sonsuz özgürlük” olarak adlandırılan intiharın, anlamını ve koşulunu bulmak isteyen yazar, gelecekte aydının ne olacağı konusunda da bir çıkarıma ulaşmak ister. Prof. Aysel Dereli’nin ise bu konudaki tezi şöyledir:

“Bana öyle görünüyor ki, insanda bilinçlilik durumu geliştikçe, varoluşu sorgulama, kimliklere saldırıya karşı başkaldırma ve sonsuz özgürlüğü seçme oranı da yükselecektir. (...) Velez ki dünya, herkesin kendi adına karar verebildiği bir dünya olsun. Velez ki, hür varlığın unutturuluşu son bulsun. Teknolojik çağın, her türlü varoluş anlamını ortadan kaldıran yönelimi durdurulsun” (Ağaoğlu, 2014c, 13).

Adalet Ağaoğlu, gelecekte “teknolojinin” durumunu ve bunun aydın intiharı üzerindeki etkilerini kötücül bir bakış açısıyla değerlendirir. Buna göre, hür varlığa, özgür irade unutturulduğu sürece, aydın teknoloji çağının içinde kaybolacaktır. Varoluşsal anlamda, yaşamın parçası olmayan ya da kendini hayatın bir parçası gibi hissetmeyen aydın, tekil ve huzursuz varlığını, ruhsal anlamda kötücül damarla besler. Burada, hayata tutunabilmek için çaba sarf eden aydının, aslında salt kendisi ile uğraştığı sonucunu görmekteyiz. İçsel buhranların kötücül etkilerini, bir şekilde

çevresine yayan ve bu karamsar atmosferde kendi havasını zihni ile zehirleyen aydın, bir müddet sonra nefes alamaz duruma gelir. Bu nefessizlik halinde ise giden/terk eden/yokluğa karışmak isteyen/intihar eden aydınlar karşımıza çıkar. Prof. Aysel Dereli, aydının bunalımlarını, gelecek düşüncesini şöyle ilişkilendirir:

“Hepimiz biliriz ki, aydınlarda anlık bunalım denen durum, onların gelecek düşüncesiyle ilgilidir. Gelecek düşüncesinin günlük hayata yansımaları ise politikadır. Dün olduğu gibi bugün de kız kardeşe yazılmış bir mektup, üstü karalanmış bir itiraf haykırmayan bir politik tutumun göstergesi olabilmektedir. Yazık ki böylesi tutumlar, kimileri için hâlâ günlük hayatın yükünden kaçış olarak görülmektedir. Buna bir ‘marazi ruh’ yaftası yapıştırılabilmektedir ya da. İnsanın düşünsel faaliyeti derinleştikçe, başkaldırı sesinin de derinlerden, boğuklaşmış olarak gelmesinden daha doğal ne var?” (Ağaoğlu, 2014c, 21).

Varoluşçu felsefenin kaynaklarından beslenen yazar, kentli aydının düşüş ve bunalımlarına işaret ederken marazi ruh yaftasından bahseder. İnsanın düşünsel faaliyeti derinleştikçe, benliğine çekilişi, onu sosyal hayatın parçası olmaktan uzaklaştırır. Böylece, “kendiliğine” özüne sığınan entelektüel, çıkmazlarını ruhsal bir hastalık biçiminde yansıtır. Zira sistemin içinde bunalan entelektüelin kötücül olması tabii bir süreç olarak nitelenir. Varoluşçu felsefenin izleriyle “Tanrı” ile de çatışan, hatta büyük otoriteyi de reddeden entelektüel, ölümün insan için kaçınılmaz sonucu noktasını da kırmak, hatta yıkmak ister. Geleneksel tabanı kırıp, bambaşka bir “özellikle” kendine tutunmaya çalışan aydın, ölümün insan yaşamındaki sonucundan “intiharın” bireysel kararlılık edimi ile çıkar.

“Yarını şimdide yaşayanların, şimdiki yarının ışığında görebilenlerin sayısı arttıkça, yeni varoluşun sorgulama alanları genişledikçe gelecek zaman aydınının daha çok sayıda kendini öldürebileceği varsayımın nerdeyse kesinlik kazanıyor” (Ağaoğlu, 2014c, 23).

Varoluşçu sorgulamanın devam etmesini, aydınların üzerindeki intiharları da arttıracığını söyleyen Prof. Dereli, teknolojik üretimin ve “ben’in” arasına sıkışan aydının hayata tutunmasının zor olduğunu düşünür. Adalet Ağaoğlu bu noktada Edward Bond’un düşüncelerine yer verir. Edward Bond’a göre; “(...)teknolojik ilerlemenin insanın varlık nedenini dayandıracığı temel değerleri yok etmesi karşısında hayatı hâlâ böylece sürdürebilmenin ‘faşistik’ bir yalan olduğunu söylüyor” (Ağaoğlu, 2014c, 24).

Temel değerlerin yok olduğu ortamda, yalana karşı önce aydının “hayır” demesi gerektiğini savunur Prof. Dereli. İntihar olgusunu romanlarında en çok sorgulayan Dostoyevski’nin, özellikle *Cinler* ve *Delikanlı* romanlarında kahramanlar üzerinden özgürce varlığı sorguladığını düşünür. Hayatlarında kötücül aydının,

romanlarında bunalımlı, çelişkili ve gel-gitli kahramanları aydının zihinsel çözülüşüdür. Yaşamlarında gerçekleşmesi mümkün olmayan olayları, romanda özgürce anlatan aydın, varoluşçu düşüncelerin etkisiyle intiharın bir çıkış yolu biçiminde okuruna sunar. Canetti'den alıntı yapan yazar, günümüz insanının parçalanmış gerçekliğine şöyle işaret eder:

“Geleceğin gerçeği, hem aydınlık hem karanlık yani parçalanmış bir gerçekliktir. Teknoloji yaptığı kadar yıkmakta, yıktığı kadar yapmaktadır. Varlıkları ancak düşünsel faaliyetleriyle kanıtlanan aydınlar, parçalanmış bir gelecek gerçeği karşısında belki de tarihlerinin en trajik dönemini yaşamaktalar. Aydınlatma işlevleri, kendileri dâhil bütün insanlığı programlayan bir yokedişe de gelip dayanmıştır. Bu noktada çağımız aydınının iç hesaplaşması çok daha karmaşıklaşmakta; hesaplaşma, onur ve övünç denli, utanç ve reddedişi de barındırmaktadır” (Ağaoğlu, 2014c, 50).

Varoluşçuluğun beslediği kötücül bakışa göre, bu noktada en büyük trajedi sahibi aydındır. Parçalanmış gelecekler ile bir yok edilmiş önündedir. İç hesaplaşmanın ve reddedişin bu denli şiddetli olmasının sebebinin araştırılan Prof. Aysel Dereli, aydını yıkımın ortasında görerek onun trajik yaşam oyunundan izlerin takibini yapar. Bu takipte ise, “hayır” demenin ve başkaldırısının mecburiyetini şöyle anlatır: *“Her durumda özgür kimliğimizi koruyabilmek ancak edimle söylenebilecek şu iki sözcüğe bağlı: Yinelemeye Hayır...”* (Ağaoğlu, 2014c, 51). Romanda büyük harflerle yazılan aslında Adalet Ağaoğlu'nun da altını çizmek istediği yukarıdaki satırlar, yazarın varoluşçu felsefeye dair tanımlaması da sayılabilir. Özgür kimliği korumak için “yinelemeye hayır” diyen yazar bu başkaldırının nedenini şöyle anlatır:

“Bu ülkede yine bir asker darbesinin olduğu, sıkıyönetimce binlerce insanın tutuklarına tıkıldığı, henüz dava bile açılmadan haklarında yasaların biçebileceğinden öte cezalar biçildiği, onların çeşitli işkencelere uğratıldıkları, bazılarının ortadan kaybolduğu, bazılarının sakat kaldığı, hatta üstlerine yüklenen görevlerin çokluğu ve ağırlığı altında ezilen birçok emir kulunun, yeterince robotlaşmamış bir yığın işkencecinin de delirdiği, ya intihar ettiği bir gerçek” (Ağaoğlu, 2014c, 55).

Bati'nin kendi içindeki sorunlarının bir neticesi olarak karşımıza çıkan varoluşçuluk 1940'lı yıllarda değişen siyasi ve sosyal şartlar nedeniyle Türk aydınına da etkisi altına aldığını çalışmamızın çeşitli bölümlerinde anlatılmaktadır. Buna göre, II. Dünya Savaşı'nın tüm dünya üzerindeki etkileri, aydınların kendilerine, dönemlerine, içe çekilişe neden olduğunu bilmekteyiz. Evrene güvenemeyen aydın, huzuru kendinde aradıkça daha derine indikçe, çelişkilerine bunaltı katarak buhranlarına kapılır. Türkiye'de 1960 Mayıs'ında gerçekleşen darbe ise belki de en büyük tesirini aydınlar üzerinde bırakmıştır. Derin hayal kırıklarının ardından, inançlarının hiçe sayılması, aydını sonsuz yokluk buhranına sürüklemiştir. Başka bir

ifadeyle yenilen, yorulan ve aldatılan aydın kendi olma yeteneğini de yitirir. Böylece, ruhsal yıkım, içsel bir başkaldırıyı, zihinde patlayan bombaların ruhsal tahribatını beraberinde getirir.

Askeri darbenin altında ezilen aydının delirmesi ya da intihar etmesini doğal bir sonuç olarak gören yazar, özgür düşünce karşısında duran tüm yinelemelere “hayır” der. Romanın sonunda, “aynılaşmaya da hayır!” diyen yazar, tüm genellemelerin karşısındadır. Bu karşı çıkışta, varoluşçuluğun izlerini açıkça görmekteyiz. Geleneğin ve genellemelerin ötesine geçerek, bireyin dünyasını öne süren yazar, özgürleşmenin, özgür kalabilmenin öneminin altını çizer.

Yazar, düşüncelerinin derinine indikçe kendi çukuruna batan aydını, küçük burjuvaları, teknolojinin yıkımı içinde görür. İnsanların gittikçe birbirine benzemesi karşısında, “aynılaşan” fikirlere “hayır” diyen Prof. Aysel Dereli, bu noktada geleceğe dair tümüyle kötücüdür. Zira aydının gelecekte intihar oranının artacağını öngörür. Bu kötücül bakış açısını sadece “şimdi” ile sınırlamayan yazar, gelecekte de umutlu değildir. *“Gelecek zaman umudu mu? İçgüvenini buna bağlamak da artık yalan olur. Gelecek zaman... onu tasarlayamıyordu bile. İlk kez, yarının yüzünü hiç göremiyordu”* (Ağaoğlu, 2014c, 72). Şimdinin buhranında, geleceğe karşı da umutsuz ve kötücül olan yazar, roman boyunca içi sesi eşliğinde yürür. 1950 sonrası romanlarda karşımıza çıkan ve kahraman ile konuşan benliğin türettiği ikinci bir ses de roman boyunca “hayır” der. Adalet Ağaoğlu, Prof. Aysel Dereli’ye Yenins’i ikinci ses olarak verir. Aradaki ilişki, zihinsel bir üretim olsa da tıpkı Olric’te olduğu gibi konuşkan, inatçı bir gölgedir bu. Yenins de diğerleri gibi Aysel’i yalnız kendisi ile baş başa kaldığında ortaya çıkarır ya da yalnızken sesin duyurur. Jale Parla’ya göre Aysel, *“(...)bir kurtuluş mitine, Yenins’e sarılır. Boynu bir kızınıkini, ağzı bir oğlanınıkini andıran, kendisi derin ve sakin sular olan, cinsiyetsiz, zaman dışı bir varlıktır Yenins. Mükemmeldir, ama bir mit, dolayısıyla bir kaçıştır”* (Parla, 2015, 315).

“Yenins:

-Sizsiz ben yarım kalırım. Bensiz siz, eksiksiniz. İkimiz birlikte bütün ve yeni bir insan oluruz. Yeryüzünde o kadar çok özlenmiş şey oluruz.

Aysel:

-Siz inanç ve düş dolusunuz. Ben artık değilim.

Yenins:

-Benimle olun. Birlikte olalım” (Ağaoğlu, 2014c, 105).

Yenins ve Aysel, aynı bedende ayrı seslerde konuşur. Aralarında ise büyük bir saygı vardır. Konuşmalar “siz” resmiyetinde olsa da, her şeyi bilen, anlayan bir dost içeriği de katılır konuşmalara. *Tutunamayanlar, Tehlikeli Oyunlar, Sokaktaki*

Adam, Bir Gün Tek Başına, Hayır gibi romanlar da karşımıza çıkan kahramanın iç seslerinin ortak yanları vardır. Bu ortaklığın en önemli noktası “efendi/sahip” “köle/hizmetkâr” ilişkisidir. İç ses, “sesin sahibine” itaatkârdır. İçinden doğduğunun, bir sahibe muhtaç olduğunun farkındadır. Bu nedenle de aralarında hem büyük bir sınır, hem de içselleşmiş bir birlik hâli göze çarpar. Konuşmalardaki üslupsal birliğin kaynağında, kahramanın iç sesi ile benler arasındaki mesafe ön plandadır. Bu mesafenin arasında ise yine kötücül aydının kendi sınırı söz konusudur. Kendi sesiyle bile samimi bir ilişki kuramayan, ötekileşmişliğini nefesine de hissettiren aydın, ruhsal anlamda bir çöküşün içindedir. Kendisine bir ses icat edip, onunla sonsuzluğa geçen Aysel’de tıpkı diğerleri gibi Yenins’e bağlıdır. Semih Gümüş’e göre;

“Yenins ve Layana ne birer roman kişisidir, ne de yazınsal yaratımın ürünü birer kişilik; gerçek değildir ikisi de. Nerede, ne zamana ortaya çıkacakları hiç belli olmaz. (...)gerçeğin karşısına düşü koyan, gerçeği düşe dönüştüren ya da düşte gerçeği yaşatan iki yazınsal özne denebilir onlar için” (Gümüş, 2000, 179).

Romanın başında, Yenins ile Aysel’in konuşmaları, aslında romanın sonunda olacakların da habercisidir.

*“Yenins:
Neden korkuyorsunuz?
Aysel:
Artık kuşkucu oldum.
(...)
Aysel:
Peki, ne yapacağız?
Yenins:
Bir sandala bineceğiz. Sisi yarıp gideceğiz”* (Ağaoğlu, 2014c, 26-27).

Kuşkucu olan Aysel, hayata dair yitirdiği güvenin ardından yeni birine inanmak, bağlanmak istemez. Öyle ki, bu kendi zihinsel yaratımı Yenins olsa bile. Söz konusu “güven yitimi” ile yeniden umutlanmak istemeyen Aysel, kendi teklifini Yenins’in dilinden yapar. Sandala binip, sisi yarıp gitmeyi öneren Yenins romanın sonunda Aysel ile sandaldadır. Varoluşsal anlamda, sınırı bu yolla geçen Aysel, yokluğa kürek çekerken yinelemeye hayır demiş olmaktadır. Böylesi bir son hikâyesi ile “aynı’nın dışına” çıkan Aysel, sonsuzluğa süzülürken Yenins ile şu konuşmayı yapar:

*“Yenins:
Sınırı geçtiniz ama. Yinelemenin, aynı’nın dışına çıktınız.
Aysel:
Her gerçek başlangıç, ölümle eşdeğerdir, ölümü seçmek kadar yüreklilik ister, derdi bir yazar dostum.*

Yenins:

Hayat gibi, düşünceler de kendi sınırları içinde kaldığında doğru olabilir bu. Oysa bakın bizim kıyıyla bile hiçbir ilişkimiz kalmadı.

(...)

Aysel:

Bunun bir kaçış olup olmadığını soruyorum kendi kendime.

Yenins:

Kaçış değil, reddediş. Reddedişin kaçış olmadığını ileri süren siz değil miydiniz? Anımsayın” (Ağaoğlu, 2014c, 298).

Yenins ile gidişi, hayattan çekilişi bir kaçış değil; yaşama karşı bir reddediş olarak görür Aysel. Varoluşçu felsefesinin ışığında geleneksel olan her şeye karşı geliştirilen tepkisellik, ölüm için de söz konusudur. Adalet Ağaoğlu, Aysel'in Yenins ile sonsuzluğa karışmasını, hayata dair bir karşıtlık biçiminde anlatır. Yinelemelerin ortasında, kendi “hayır'ını” haykıran Aysel, daha yolun başında yaşamı pek çok yanı ile reddeder. Böylece, çocukluğunu, gençliğini ve orta yaşını gördüğümüz Aysel, dar zamandan geçerek yaşama dair tepkisini ortaya koyar. Adalet Ağaoğlu, Aysel ile reddeden aydının, kötücüllük kaynaklarına da ışık tutmuş olur. Aysel, sıradanlaşan, kendini tekrar eden, konuşması gereken zamanlarda, sırf kişisel çıkarları için susanlara “hayır” der. Gelecekte de aydın intiharlarının artacağını böylece haber vermiş olur.

4.3.16. Yenişehir’de Kavak Ağacının Dallarına Asılan Nesil

Sevgi Soysal, *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* romanında zamanı ve mekânı sosyolojik bir algı ile okuruna sunar. Roman Yenişehir’de bir öğle vakti yıkılmak üzere olan kavak ağacının etrafındaki insanların yaşamından kesitlerden oluşur. Ağacın etrafında toplanan kalabalığa tepeden bakan yazar, aynı olayı farklı gözlerden ve farklı kültürel seviyelerden seyreden insanların fotoğrafını çeker. Kurgu, siyasi ve sosyal düzendeki insanların yerlerini ve hayata bakışını anlatır. Bunun içindir ki aynı olaya bakan kalabalığın, temelde birbiri ile ilişkisi yoktur. Buna rağmen romanda, omuz omuza değmeden, aynı siyasi düzen içinde varlık kazanmaya çalışan tiplerle karşılaşırız.

Sevgi Soysal, tipler arasında kurgusal anlamda bir bağlılık ortaya koymasa da hayata duruşları farklı insanların aynı toplumsal düzende oluşlarını eserinde yansıtır. Romanın zenginliği ve renkli tipleri de canlılığını bu birliktelikten alır. Yazar, yıkılmak üzere olan kavağın gölgesinde on dört tipi anlatır. Bu tipler, başkentin

sosyolojik bir değerlendirmesi gibi karşımıza çıkar. Sevgi Soysal, adeta farklı gruplardan aldığı on dört örneklem üzerinden devrin durumunu, kentlerin yozlaşan yüzünü anlatır. Kavak ise mitolojik kaynaklara gönderme yaparken, diğer yandan kökünden çürümüşlüğü ile sosyal bir gerçekliğin ana motifidir. Değerlerini, amaçlarını hatta kimlik ve kültürlerini kaybedenlerin üzerine yıkılan kavak, içindeki özsuyu ekilmişlere gönderme yapar.



Şekil 22. Yenişehir'de Bir Kavak Ağacı.

Yukarıdaki şekil, özsuyu çekilmiş, kurumuş kökteki ağaca tutunanları ve bunun altında kalan değerleri anlatmaktadır. Roman bu yapısı ile on dört dalın kuruyan bir köke bağlanması ile sosyolojik açıdan da 1860'tan 1970 Türkiye'sine kadar uzanan insanların panoramasını sunar. Yoksulluklarına, eğitimsizliklerine rağmen, köklerini reddeden alafanga hayatın özentisi tipler ile bunlara savaş açmış şikâyetçi orta yaş çatışması ile başlar roman.

Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanı, yazar/anlatıcı bağlamında kötücül bir yapıdadır. Yukarıda da işaret edildiği gibi romanın merkezinde kavak ağacının yıkılışı vardır. Yazar, dar bir zamanda ele aldığı roman zamanını, kişilerin gözünde genişletir. Okur, onların yaşama biçimlerine iç yolculuk yapar. Buna rağmen, sözkonusu yolculuk durağan ve hedefsizdir. Sevgi Soysal on dört ayrı hikâyeyi kavağın yıkılmaya yüz tutan, kopuk kökleri altında sallandırır. Belki de bu sebeple kişiler de yaşamları da yitik ve örtülüdür.

Sevgi Soysal, başkentin bu on dört yüzüne ayna tutar ve her yansıma kavağın çürüyen dallarına asılır. Yazar, parçalanmış bir akışı, kült olan ağacın her şeye rağmen tutucu gövdesinde isimlendirir. *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanı, yazarın hayata dair kötücül algısının *dilek ağacı* gibidir. Her kişi, sallanan bir mendile teşbih edilmiş gibi kavağın dalında asılı durur. Belki de bu yazarın mitindeki sosyal çözülüşün kansız kurbanlarıdır.

Bir diğer adı da servi olan kavağın, Türk edebiyatında ve mitolojisinde yeri ve anlamı önemlidir. Her şeyden önce kavağın meyvesiz bir ağaç oluşu, yapraklarını dökmeyişi, Gökkanı inancına kadar köklerini bağlayabileceğimiz bir yapı ihtiva eder. Kutsal ağaç kültürünün izlerini açıkça takip ettiğimiz kavağın, aynı zamanda mezarlıklarda tercih edilmesi, rüzgârın sesi ile çıkardığı hışırtının ilâhî bir makama gidişi de sözkonusudur. Ayrıca kavak divan şiirinde de sevgilinin boyuna teşbih edilir. Amacımız kavağın mitolojik ve edebi anlamda yerini ortaya koymak değildir, burada yazarın kavağa yüklediği anlamların bizim kültürel tarihimizdeki yerine kısa bir bakış atmaktır.

Sevgi Soysal kavağı leitmotif olarak öne çıkarır ve sallanan kavağın devrilme anına kadar geçen zamana romanı sığdırır. Kavak, yukarıda da işaret edildiği gibi devrilmek üzeredir. Bu diğer anlamda sallanan değerler, kopan kökler ve devrilen bir hayat anlamı taşır. *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanının belki de en önemli özelliği, kısa bir ana, Tanzimat devrinden Cumhuriyet devrine kadar roman tipolojilerini sığdırmasıdır. Bu tipolojiler yukarıdaki şekilde de anlatılmıştır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in 1908 yılında *Nesli Ahir* ile başlayan örneklem tipolojilerin kurgudaki işlevi, Mithat Cemal'in *Üç İstanbul* romanında, Selim İleri'nin *Bir Akşam Alacası*, Bodrum dörtlemesi romanları olan *Her Gece Bodrum*, *Ölüm İlişkileri* ve *Cehennem Kraliçesi* romanlarında ve *Alev Alatlı'nın Viva La Muerte* romanında da ön plandadır. *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanı ise tipolojilerin başlangıcına ve sonuna açtığı parantezden kaynaklanır. Sevgi Soysal ilk kez halkı da kendi içinde tiplere bölmüş ve değişen Türkiye resmini bu bakış açısı ile renklendirmiştir.

Sevgi Soysal, sıradan görünen bir günün fotoğraf karesinde Türk romanının hastalıklı tipolojilerini hülasa eder. Bir öğle vaktine tıkıştırılan kişiler ve yaşananlar kimi zaman romanı ağırlaştırırsa da, kavağın çekim gücü ile romanın sonu bağlanır. Herkes yıkılan kavağı sadece seyretme tasarrufundadır. Bu da yıkılan değerlere karşı toplumsal refleksin ne kadar zayıflamış olduğunu, seyircilikten öte gidilmediği anlatır.

Ahmet ve Şükran gözlerini üst sınıfa dikmiştir. Kültürel anlamda hiçbir tabana mensubiyet şuurları yoktur. Arabalarla, artistlerin yaşamlarına sevdalılırlar. Ahmet, Bihruz Bey'in 1970'lerdeki bir izdüşümü gibi karşımıza çıkar. Yazar burada Tanzimat devrinin Bihruz'unu Ahmet ismiyle kavağın ilk dalına asar. Safderun, içi boş bir tip olan Ahmet, mekânı, giyimi, insanları, kendi gözünde tabakalaştırır. Onun için kıyafet ve araba hayatın tek amacı sayılabilir. "*Araba bambaşka. Hayatın gailisi. Arabam olsun da aç kalayım, kenarda köşede kalayım.*" (Soysal, 2007, 23) diyen Ahmet, hayatındaki her şeyi paranın ölçüsünde değerlendirir. "*Ahmet için Ulus'tan alınmış bir malın hiçbir değer yoktur. Aldığı şey için 'Kızılay'dan alındı.' Cümlesini eklemek isterdi çocukken*" (Soysal, 2007, 21). Ahmet'in bu şık olmaya, gösterişli hayata özentisi, Hüseyin Rahmi'nin *Şık* romanından da izler taşır. Ahmet'e göre şık olmak, her işin başında gelmektedir. Şık olmamak ise, hasislik ve yoksulluğa eş değerdir. Kazandığını mağaza vitrinlerine yatıran, moda olan her şeyi üzerine giyen, yaşlı annesinden şıklık için para kopartan Ahmet'in şıklığa bakışını şu sözler özetler: "*Gelecek ay, şu yeni çıkan çizgili pantolonlardan bir tane uydursam! Anamdan bağırta bağırta biraz para koparsam olur. Giyime dikkat hiç de babamın sandığı gibi boş bir şey değil*" (Soysal, 2007, 22). Ahmet'in Bihruzca ve Felatunvari bu tavırlarında, Şöhret Bey'den, hatta Meftun'dan kalma bir yansıma da okura göz kırpar.

İçi boş moda tutkusuna kapılan gençlerden bir kesit sunan Sevgi Soysal, romanında entelektüel gençlerini de ikiye ayırır ve her birini kavağın bir dalına asar. Buna göre Prof. Salih'in ve Mevhibe'nin çocukları olan Olcay ve Güngör ile yoksul

halkın aydın genci arasında farklar vardır. Güngör ile Olcay, zengin bir ailenin okumuş gençleriyken; Ali gecekondudan gelen bir zihnin hayata bakışının temsilidir. Ali, iki sınıf arasındaki farkı şu sözlerle anlatır:

“Senin sınıfından olanların hep kelekçe bir saflığı vardır. Sorunlara sınıf açısından değil, gözü yaşlı bir yufka yüreklilikle bakar, halkı tanımazsınız. Onlar da güven duymaz size. (...)onlara katıldığına dair bir kanıt isterler. Seni onlardan ayıran şeylerle bağını koparmanı isterler. Yani bu düzenle olan bağını” (Soysal, 2007, 123).

Ali'nin “dönüş yolu” adını verdiği sosyal tabakalar arasındaki ilişki, daha yolun gidişinde amacından sapmıştır. Üst sınıfa mensuplar, yoksulu anlamakta sadece “acıma” duygularını kullanırken; yoksulun kendine acıyacak zamanı bile yoktur. Kaskatı olmuş kalplerin duygusal bir yanla beslenmeleri yaşam savaşlarını bitirecektir. Ali, bu nedenle iki dünyayı bambaşka bir hayat olarak algılar. Fildişi kulelerinden halkın acısını, acıyarak anlayan aydın ile acıyı bizzat yaşayan zihinleri bu noktada ayrıştırır. Zira yoksul aydınının yüreğini tartması, yaşama tutunmasına engeldir. Gözyaşı edebiyatından uzak, yalnız toplumsal gerçekler açısından değerlendirilen bu bakış açısından yazar, her iki dünyanın tutunmaya çalışan entelektüellerini ve onların çabasını örnekler. Ali, acıya bakış açısını şöyle anlatır:

“Ben yüreğimi satılığa çıkaranlardan değilim. Ondaki acı ve coşkuyla onun bunun gözünü boyamaktan nefret ederim. Acıya dayanmayı öğretsin, çünkü sadece kendi acısını değil, sayısız acıları yüklenmeyi öğretmeliyim ona” (Soysal, 2007, 136).

Sevgi Soysal, iki aydın genç arasındaki hayata bakış farkını, Ali'nin dilinden anlatır. Doğan ve Ali arasındaki bu tuhaf dostluk üzerinden, sınıflar arasındaki hayat algısı ön plana çıkar. Doğan'a göre; Ali'nin sınıfından olanların daha katı olması gerekir. Ali ise buna şöyle itiraz eder: *“Tam tersi demişti Ali, ‘asıl senin gibi, sorunlara sadece okuyarak yaklaşanlar katıdır. Olaylar karşısında gerekli uyum ve değişim gücü genellikle yoktur onlarda. Çünkü aslında suçlu ve korkaktırlar”* (Soysal, 2007, 161). Ali'ye göre, tüm problem küçük burjuva aydınının tutumundan kaynaklanır.

“Küçük burjuva aydınları, aslında bir suçluluk duygusuyla düşüncelerine gem vuramayıp alıp başlarını giderler. Kendilerini değiştirememek korkusu, onlara sözde her şeyi bir çırpıda değiştirme ataklığını verir. Bazen teoriyi, korkaklık ve suçluluklarını gizleyecek bir duvar gibi kullanırlar” (Soysal, 2007, 161).

Yoksul aydına göre, küçük burjuva aydınının olaylar karşısındaki uyumu zayıftır. Onlarda değişim gücü yoktur. Küçük burjuva aydınını Ali'ye göre iki şey besler: Suçluluk ve korkaklık. Ali, bu noktada üst bir basamağa çıkarır kendini. Bu defa yukarıdan aşağıya bir yol inşa eder düşüncelerine. Küçük burjuva aydınına,

“Kavak devriliyor galiba...” (Soysal, 2007, 161) diyen Ali, onların üzerlerine yıkılan kavağı/duvarları yukarıda işaret edilen “suçluluk ve korkaklık” duygusu ile ilişkilendirir. Suçluluk duygusuna gem vurmuyup gidenleri ve kendini esnetmeyen, korkan aydınların görünmez duvarlarını da böylece açığa çıkarır.

Ali, roman boyunca aşağıdan yukarıya doğru konuşur. Kendi entelektüel kimliğini, diğerlerinden de ayırır. Doğan’ın küçük burjuva aydın kimliğini deşifre ederken, kendi aydınlığının geldiği tabanı da gözler önüne serer. Ali, *Yenişehirde Bir Öğle Vakti* romanında kendini kabul etmiş tek tipidir. Şikâyetleri bile çözüme ulaşma çabasıyla anlamlıdır. Ali, gecekondudan gelen varoş hayatına da kötücül değildir. Onun içsel isyanı ve kötücüllüğü ise küçük burjuva aydın kesimin, hiç anlayamadıkları halk üzerine kitap gibi konuşmalarından ileri gelir.

Ali, acınası çizilen yaşamına rağmen, özenilesi hayattan beklentisini hep ölçüde tutar. Bu duruşu ile kendi kimliğini kabullenmiş, eğilip bükülebilen fikirlerini damıtmayı becerebilmiştir. Yazar, onu diğer on üç tipini arasına bir düğümle bağlar. Neticede tüm tespitler onun zihninden anlatılır. Doğan ve Olcay yaşadıkları hayattan mutsuzken, çelişkileri de buna paralel büyümektedir. Ali ise bu paradoksun, diğer tiplerle ilişkisinde kilit noktadır.

Sevgi Soysal, alt tabakanın gecekondu yaşamının içinden çıkan aydını, diğer sınıfla ilişkilendirerek, onun toplum üzerindeki yerinin de altını çizer. Buna göre Ali, gelir düzeyi oldukça düşük yaşamına rağmen, kendinden emin, farkındalığı yüksek konuşur. Oysa ne Doğan’ın ne de Olcay’ın paranın gücüne ve mensup oldukları hayata rağmen böylesi bir farkındalıkları yoktur. Yazar, Doğan’ın durumunu şöyle anlatır:

“Okuduğu bir yığın kitap aslında kafasını karıştırmaktan, daha doğrusu kendisini sıkan şeylerin çoğaltmasından başka bir sonuç vermemiştir. Hiçbir zincirin halkası olamamıştır. Ne öğrenci, ne sanatçı, ne aydın, ne de gerçek bir burjuva” (Soysal, 2007, 162).

Doğan gibilerin ellerindeki çok şeye rağmen hiçbir şey olmayışları, Ali’nin imkânsızlıklara rağmen geldiği durumu özetler. Sevgi Soysal burada halkın en dip köşesini tanımadan ve onların yaşamını idrak etmeden gerçekleşecek aydınlığı “hiçbir şey” olmamak olarak değerlendirir. Doğan, Ali’nin evine gittiğinde, eşyaların insan yaşamına sinen yanını idrak eder. Ali’nin fakir evinde bulunduğu iç açıcı taraf, kendi evinin titizliğinde yoktur. Temizlik ve antika eşyalara rağmen kendine boğucu, tatsız bir müze gibi gelen evi, Ali’nin ucuz ve çirkin eşyalarında yoktur. Ali, aydınlık ve karanlık üzerinden anlatır bu durumu:

“Tam karanlık olmasa da alacakaranlık çok kötü bir şey. İnsan oraya buraya çarpıyor. Şimdi karanlığı öğreniyorum, zifiri karanlığı... Bu gece biri bana, ‘Tam karanlığı bilmeyenler, dünyayı aydınlatacak bir ışığın da ne olduğunu bilmezler, bunu anlamazlar’ dedi” (Soysal, 2007, 176).

Sevgi Soysal, romanın derinliğini bu değerlendirme üzerine inşa eder. Alacakaranlıkta kalanları, tam olarak karanlığı bilmeyenleri, hayatı aydınlatacak bir ışık olarak görmez. Buradaki karanlık çağrışımı bizi en dipteki insanların dünyasına çeker. Aydınlık ise yukarıdadır. Küçük burjuva ise entelektüel kimliği ile aydınlığa doğru yürümeyi başarır, fakat tam olarak aydınlığa ulaşamaz. Alacakaranlıkta kalır, bu nedenle de her iki dünyanın da parçası olamaz. Bir başka ifadeyle zihni ve öğrendikleri ile yukarıdaki ışığın altından karanlığa doğru yürür ve hayatı boyunca kaçır. Bu kaçışta ise gideceği tüm yönler de silik ve belirsizdir.

Kavak ağacı, iki dünya arasına devriliverir. Doğan, bu halin de bir ikiyüzlülük olduğunun da farkındadır. Her iki yerden de konuşmak ona göre ruhuna zarar vermektен başka bir işe yaramaz.

“Alay etme. Benim, günümün en azından on saatini, seninkinden bambaşka, seninkine düşman, senin büyük bir sabırla karşı çıktığın bir düzenin içinde geçirdiğimi biliyorsun. Sen bunu görmezden gelsen de ben bu sahtekârlığa gelemem artık. Bunlarla olan bağlarımı koparmadıkça, seninle olan ilişkim eksik kalacak, yeterli bütünlüğü kazanmayacak benim gözümde” (Soysal, 2007, 205)

Doğan, diğer dünyanın karanlığını, aydınlık yatağında düşledikçe kötücülleşir. En büyük öfkesi de yine kendisinedir. Zira eksik ilişkileri, koparamadığı bağları onu kendine sahtekâr yapmaktadır. Olcay’da da bu korkunun izleri vardır. Ali’yi sevmesine rağmen, kendi düzeninden kopmaktan korkar: *“Yine kızmamıştı Olcay’a. Yine azarlamamıştı onu. Sonunda da Olcay’ın sıkıntısının altında korku izleri aramıştı. Bir düzenden kopmak korkusu. Toplumun dışına düşmek korkusu”* (Soysal, 2007, 205). Ali, lümpenleri, kenar mahalle hırsızlarını “düzenin çamuru” olarak niteleyen Doğan’a hak vermez. Ona göre, bunun tam aksine onlar bu düzenin çürüklüğünü ve bozukluğunu en iyi ortaya koyanlardır.

“Bana sorarsan onlar düzenin çürüklüğünü, bozukluğunu en iyi yansıtan kişiler. Onların tavırları, bozulmuş, çürümüş, çarka karşı denenmiş savunmalar. Kimse onlar gibi, onlar kadar düzenle bağlarını koparmamıştır. Onların bu çarkın bir yerine takılma umudu falan yoktur” (Soysal, 2007, 211).

Düzenle bağlarını koparan, çürümüş çarka karşı ortaya çıkan savunmalar, söz konusu çarka takılma umutlarını sildikleri için siyasi ve sosyal açıdan değerlidir. Onların yaşamlarına bakarak elde edilecek çıkarımlar sadece adi bir lümpenlik nitelemesinden uzaktır. Ali, alt seviyenin entelektüeli olarak, kararlılığı en iyi bilen ve

bu kararlılıkla beslenendir. Onun, roman boyunca gelen aydınlığı da buradan ileri gelir. Doğan'sa kendi dünyasının aydınlığında karanlığa geçiş yapamayan ve karanlıkta göremeyen aydını sembolize eder.

“Doğan ve Olcay, yaşadıkları çürümüşlüğü, yozlaşmayı ve korkularını Ali'nin evinde anlatarak bir tür arınma sürecinden geçerler. Onlardaki hastalıklı dünyanın arınmış bir dünya ile yer değiştirmesi demek olan bu durum, derin yapıda sosyalizm vurgusunu içerir: Burjuva sınıfı, hastalıklarından kurtularak ve işçi sınıfının gücünü de arkasına alarak aydınlık bir geleceğe doğru yol alacaktır” (Uğurlu, 2008, 154).

Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanı, farklı sosyal kimlikleri yıkılmak üzere olan bir ağacın etrafında toplar. Gözleri karanlığa alışmış Ali'nin entelektüel kimliği, söz konusu sosyal kimlikleri bütünleştirir. Romanın sonunda kapıcı Mevlüt'ün üzerine yıkılan kavak, onun ölümüne neden olur. Bu sosyolojik göndermede, kavağın altında kalanlar ve ölenler vardır. Bunun bir diğer anlamında da, yıkılan değerler altında Mevlüt'ün temsil ettiği halk tabanının kalış dramı saklıdır. Roman, kentli entelektüel bakış açısının kötücül algıdaki izdüşümü gibidir. Yazarın da kavağın altında olduğu, bir başka ifade ile fotoğrafı çekenin de bu yolla kurguya dahil olduğu, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanı kötücül entelektüel halk ile aynı kavak ağacının dallarına asan romandır.

4.3.17. Yolun Sonunda Tek Başına Kalanlar: Kenan

Vedat Türkali, toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla kaleme aldığı romanında, entelektüel yalnızlığın korkularından ve ideolojik dünyanın çıkmazlarından beslenir. *Bir Gün Tek Başına* romanı, ideolojiler, devrim ve ihtilaller gölgesinde kalan Kenan'ın dramıdır. Fakir bir ailenin çocuğu olan Vedat Türkali, toplumun acı çeken insanların sesi olduğunu şu sözlerle anlatır:

“Bu ülkenin yurttaşı olarak, acı çeken insanlarımız için ne yapabilirim, ülkemizi daha güzel, daha iyi günlere nasıl götürebiliriz? Temel sorunum bu oldu benim. Namuslu her yurttaşın yüreğinde olan o duyguyu içimde duydum ve bunu yerine getirmeye çalıştım ben de. (Özdemir, 2005, 2).

Kaleme aldığı romanlarda böylesi bir sorumluluğu her zaman üzerinde taşıyan yazar, *Bir Gün Tek Başına* romanında da entelektüel acının toplumsal yönüne dikkati çeker. Romanın baş kişisi Kenan, bir zamanlar devrimin ateşli savunucusu iken, tutuklandığı bir sırada yediği tokatla yönünü değiştirir. Bu yönelimde, başka bir ideolojiyi seçme söz konusu değildir. Kenan, sadece bir

“vazgeçiş” yolunu tutmuştur. Kitapçındaki işi, üniversiteden arkadaşı Nermin ile evlilikleri, kızı Zeynep ve çocukluk arkadaşı Rasim ile kendine yeni bir hayat kuran Kenan, tüm bunlara rağmen, kendini her zaman suçlu hisseder. Yolunda giden evliliği bile, ona suçluluk duygusu yükler. Zira Kenan kendine göre, vazgeçmişler arasındadır. Mücadeleyi sürdürememiş olması, onu ruhsal bakımdan da hastalıklı yapar. Huzursuzluğu, “huzurlu” oluşundandır. Günsel ile karşılaşmaları, ona kendini yeniden biçimlendirme şansını verir. Kenan, ateşli bir devrimci olan Günsel ile hem zihnini hem de kalbini tazelemek ister. Ancak bu hiç de düşündüğü kadar kolay olmaz. Her bakımdan araya sıkışan Kenan, Nermin ile olan evliliğini bir türlü bitiremez.

Kenan, halkın devrimlerine yürekten inanır, ama hayatından/sahip olduklarından vazgeçerek bir türlü bunun bir parçası olamaz. Roman boyunca, bir yanı zihni mücadelenin ortasında, diğer yanı her şeyden uzakta aşkın huzurundadır. Onun yaşamında Günsel’in yapacağı devrimden öte, Günsel’in aşkı ile kendinde yaratacağı devrim ön plandadır. Kenan, anarşist bir ruhla kendinden yaşça küçük Günsel’i bir kurtuluş reçetesi olarak görür. Zira Günsel, hem gençliğin tüm tazeliğini hem de devrimin ateşini taşır. Kenan’ın eksikliklerini, Günsel olarak betimleyen yazar, aslında “hep tek başına” olan aydını anlatır. “Bir gün” ise zamanın içinde bir büyük an’a dönüşün karşılığıdır.

Vedat Türkali, Günsel’i ideolojisi peşinden koştururken Kenan’ı Günsel’in peşinden sürükler. Kenan, Günsel’in gençliğinde kendini bulur. Onun zihnindeki taptaze fikirlerde, kendi vazgeçmişliğini sorgular. Kenan, Günsel’i tanıdıktan sonra, kendini “var etme” edimini sadece Günsel’in aşkından alır. Yani, Kenan’ın Günsel’e olan tutkusu, zihni temayül ve davanın çok önündedir. Murat Belge’ye göre okurun Kenan’ın davası noktasında çelişkiye düşmesi yazarın teknik bakımdan kararsızlığından kaynaklanmaktadır. Belge’ye göre;

“Sorun Kenan tipinin yorumlanmasında düğümlendi. Kenan (yazarın dediği gibi) ‘toplumun baş belası’ bir küçük burjuva mı, yoksa (bazı eleştirmenlerin dediği gibi) zayıflıkları olan, ama haksızlığa uğrayan, özünde iyi bir insan mı? Bu karışıklık, aslında kitabın kendi içinde taşıdığı teknik kusurdan çıkıyor. Bilinç akımını amaçlayan teknik, yorumu güçleştiriyor, aslında bu teknik, yazarın kendi kararsızlığının bir sonucu” (Belge, 2014, 108).

Yukarıda da ifade edildiği gibi, Kenan bir yanı ile entelektüel bir davanın içinde çırpınırken, diğer yandan dramını Günsel’in aşkıdaki acı ile büyütür. Yukarıda da ifade edildiği gibi, Günsel Kenan için geçmişin devrimci ruhudur. Kenan, Günsel’de kaybettiklerini arar. Yolculuk böyle başlar, ama romanın ilerleyen bölümlerinden Kenan’ı sahici bir aşk acısı bekler. Burada okur Kenan’ı devrimci

ruhtan çok, aşık bir adam olarak görür. Buna rağmen, kurgunun siyasi ve sosyal arka planında 27 Mayıs ve politik hareketler daima kişilere eşlik eder. *Bir Gün Tek Başına* romanına bu açıdan bakacak olursak, Kenan'ı her yönden kaybetmiş bir adam olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Kenan bir entelektüel olarak kötücül bir tiptir.

Kenan'ın cinnetleri, zamanın içindeki çırpınışları, aydınca itiraz ve kabulleri onun etrafındaki kalabalığa rağmen tek başına oluşu ile anlatılır. Roman bu hali ile aydınının yabancılaşmasını, yalnızlığını, kimsesizliğini de yansıtmış olur. Bu sebeple, *Bir Gün Tek Başına* romanında, kötücül entelektüel tipolojinin tüm yönlerini görmek mümkündür.

Bir Gün Tekbaşına romanında, devrimcilerin üstadı sayılan, herkesin saygı duyduğu kişi Reşit Ataşlı, "baba", tepeden bir gözle ülkenin durumunu değerlendirir. Vedat Türkali, "baba" yı Doktor Hikmet Kıvılcımlı'dan esinlenerek oluşturduğu şu sözlerle anlatır:

"Galiba öteki tiplerden de daha 'gerçek' Baba. Diyebilirim ki sözlerinin nerdeyse yarısından çoğuyla Hikmet Kıvılcımlı'dır Baba. Doktor'u yıllar yılı tanımama, büyük saygı duymama, bir ara birlikte çalışmış olmamıza karşın yanılmazlığına, 'Tek'liğine inanmadım hiçbir gün... bir tarihsel çizgi üstündeki yığıt, olağanüstü yetenekli bir adam olarak gördüm her zaman" (Türkali, 2005, 98).

Romanın ortalama on beş yirmi sayfasında var olan ve konuşmaları ile yazar/anlatıcı çizgisine yaklaşan sestir Reşit Ataşlı/baba. Romanın belki de en ilginç yanı beş yüz sayfalık bir hacme Kenan'ın dramını sığamazken; baba'nın bir kaç sayfa boyunca yaptığı tespitler hem Kenan'ın entelektüel acılarına/kötücüllüğüne hem de genel anlamda entelektüel tipin halkın içindeki hâline ad koyar. Vedat Türkali burada baba'nın sesinden entelektüelin bugün yaşadığı tüm sıkıntılarının nedenini açıklar. Bu satırlarda hem Kenan'ın hem de entelektüel tavanın problemleri açığa çıkarılır.

Yukarıda da ifade edildiği gibi, oldukça hacimli eserde Kenan her sayfada uğursuz bir hayatın içindedir. Onun entelektüel yanına rağmen ne sahici bir teklifi ne de teklifte bulunmaya mecali vardır. Fikirleri ve aşkı arasında bir kısır döngünün içinde yaşayan Kenan, Hikmet Kıvılcımlı'nın sesinde aydınlanır. Baba, küçük burjuva aydını olan Kenanların sıkıntıları ve problemlerini adeta haritalar. Entelektüelleri durumlarına göre tasnif eder. Romana bu açıdan bakarsak, çalışmamızın başında yaptığımız değerlendirme farklı bir anlam kazanabilir. Belge'ye göre, Kenan yazarın kararsızlığının bir sonucudur. Diğer bir bakış açısı da

Vedat Türkalî'nin, bilinçli bir kararsızlıktan beslenerek, Hikmet Kıvılcımlı'yı "tam aydınlatıcı tipoloji" biçiminde romana sokmak isteme ihtimalidir. Meseleye bir başka yönden bakacak olursak, yazar baba'nın bakış açısına göre Kenan'ı entelektüel küçük burjuva yapmak için onu aciz/tuhaf ve kararsız kurgulamış olabilir. Zira son derece kötücül bir tip olan Kenan, tutunacak iyiyi daima reddeden tarafı ile de bir çelişkidir. Tuhaf ve müphem kaptisleri ile, küçük öfke nöbetleri ile çelimsiz ve aciz yanları da vardır. Baba ise romanda kurguya sığmayan tüm entelektüelleri tasnif eder. Baba'ya göre Kenan, bu hastalıklı ve kötücül yanı ile küçük burjuva entelektüelidir. Bunlara göre, Kenan'ın kurgusal yapısındaki problem ve çelişkiler sadece yazarın kafasındaki karışıklıkta değil; yazarın baba'nın "usta" yanını ortaya çıkarmak için yaptığı bilinçli bir yaklaşımda da aranabilir.

Vedat Türkalî'nin hayatında çok önemli bir yer tutan Doktor Hikmet Kıvılcımlı, yazarın fikirlerine de yol gösterici sayılır. Yazarların, gerçek yaşamdaki tipleri kurguya dahil etmesini İsmail Çetişli şu sözlerle yorumlar:

"Çoğu zaman, hikâye, roman ve tiyatrodaki şahıs kadrosu ile yazar veya gerçek insanlar arasında benzerlik veya 'aynîyet' ilişkileri kurulur. Söz konusu ilişki bir noktaya kadar tabi ve kaçınılmazdır. Zira yazar, eserindeki bu kahramanları yaratırken kendi şahsiyeti ve hayatından veya çevresinde görüp tanıdığı insanlardan faydalanacaktır. Yani şahıs kadrosunun modeli bizleriz" (Çetişli, 2004, 67).

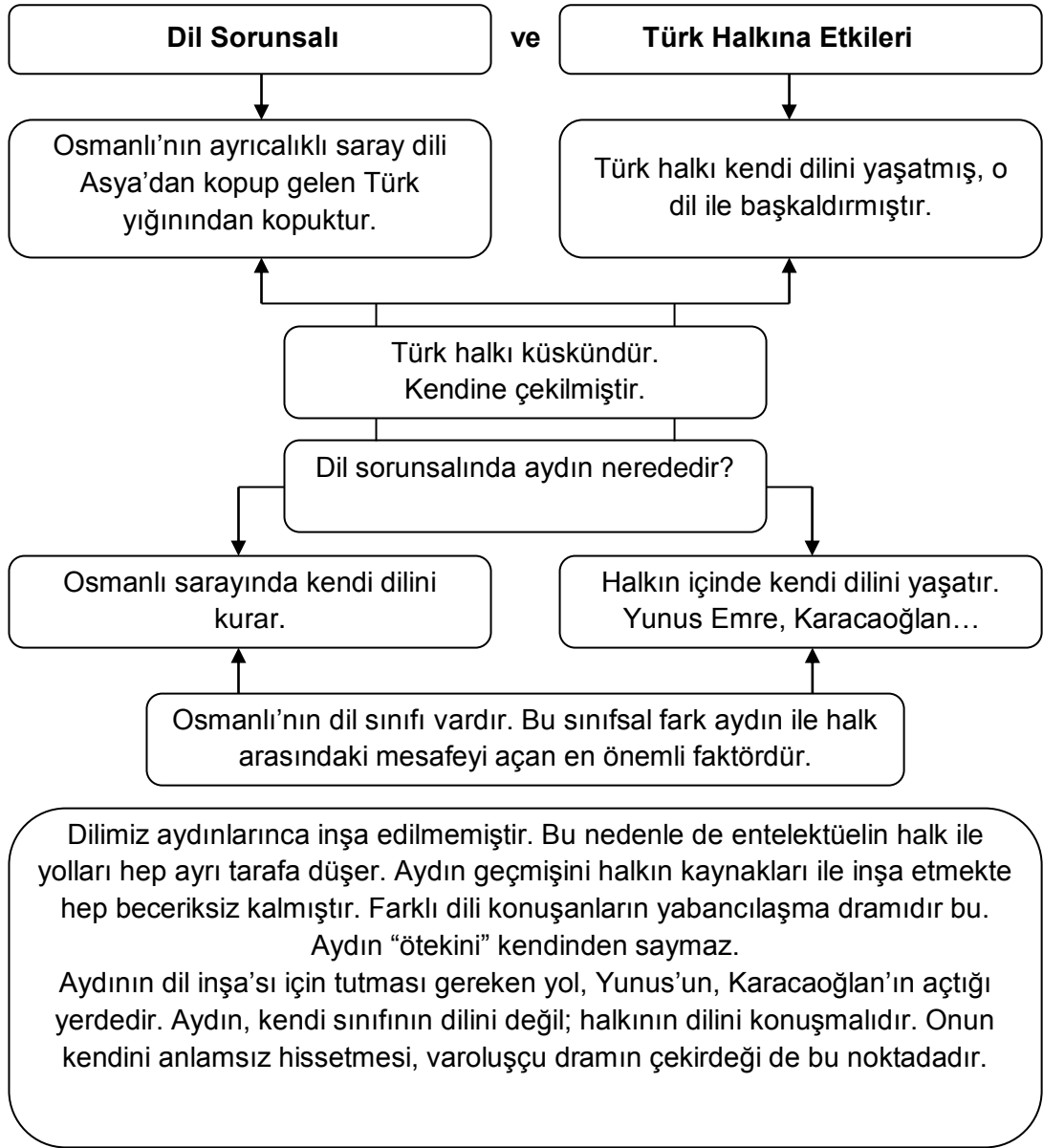
Doktor Hikmet Kıvılcımlı'nın hayata dair duruşu ile romana böylesine dahil oluşu, hatta romanda entelektüelin haritasını çizmesi, yazar üzerindeki etkisini açıkça gösterir.

Kurguda Günsel ve Kenan, diğer devrimciler de sık sık onun fikirlerine müracaat eder. Baba, hepsini kucaklayan, devrimim ilahi varoluşu hakkında değerlendirmeler yapan kişidir. Vedat Türkalî, babanın sesinde, Türkiye'nin yakın siyasi ve sosyal hayatına ışık tutar.

Babanın ortaya koyduğu fikirlerde sıkça "aydın sorunsalı" üzerinde durulur. Buna göre ülkemizdeki aydınının bu kadar kendi dünyasına çekiliş nedeni, sırtını halkın sınıfına dayayamamış olmasındandır. Aşağıdaki şekil, devrimcilerin babasının gözünden/Hikmet Kıvılcımlı'nın yorumu ile Türk aydınının sorunsalını ve dramını ortaya koymaktadır.

Çizelge 15. Türk Aydınının Sorunsalı ve Dramı

Devrimcilerin Babasının Gözünden	
Türk Aydınının Sorunsalı ve Dramı	
<p><i>Fikri Buhranlarımız'dan; "Batı hayranı olan bu mütefekkir sınıfın zihniyeti, kendisine üstad tanıdığı, batı zihniyetine hiçbir bakımdan benzemez. Bunlar kendi memleketleri hakkındaki kötümser ve yıkıcı tenkitleri ile temayüz ederler. Tenkitleri, izah ve ispat edemedikleri için itham, anlayamadıkları için de inkâr doludur. Bunlar mevcudu ve yaşayan gerçeği bilmezler; fakat nasıl olmamız gerektiğini öğretmeye kalkarlar."</i></p> <p>(Said Paşa, 1973, 7).</p>	
SORUNSAL	DRAM
Aydınımızın sırtını verdiği sınıf yoktur. Aydınımız sırtını halka dayamayı bilmez.	Aydının dramı burada başlar. Çaresizce tek başına çırpınır. Bu durum onun yalnızlığını besler.
Aydınımızın halkla yolu 13.yy'da ayrılmıştır. Bu 700 yıllık bir ayrılıktır.	Aydın devlet baskısı ve yasakları ile halktan kopmamıştır. Onu asıl ayıran güç, yapısından, duygularından, düşünüşünden, inancından, hatta dilinden gelenlerdir. Bu da yabancılaşmayı doğurur.
Batılı aydının geçmişinde ilerici aydın büyükler yatar.	Biz de ise kapitalizm en gerici yanı aydının üstüne çöreklenmiştir. Bu nedenle de, burjuvazinin özgür girişimini, ilerici özgürlükçü aşamasını tatmamıştır. Başıboşluğu, bağlanamıyor oluşu bundandır.
Bizim aydınımız korkaktır.	Aydın, işsizlik, açlık, can korkusu nedeniyle tedirginliğini ve huzursuzluğunu putlaştırır. Bu da onun beynini sınırlamasına neden olur. Bizim aydınımızın zihni korkularına bağımlıdır.
Aydınımız kendini güçsüz hisseder.	Dayandığı sosyal bir taban yoktur. Onların içinde, onlara yabancıdır.
Aydınımızın "yiğitliği", düzenin egemen güçlerinin, açık, örtülü izniyle onayı ile ona/onlara göz yummasına kadardır.	Aydının yarayı kökünden temizleyecek cesareti her zaman kırılmıştır. Sansür ve baskılar, aydın üzerinde yıldırıcı, yıpratıcı bir etki yaratmıştır. İçeride kapanışın hareket noktasıdır budur.



Şekil 23. Türkiye'de Dil Sorunsalı.

Devrimcilerin babasının yaptığı değerlendirmeler, aydın sorunsalına ve dramına ilişkindir. Baba'ya göre, her şeyden ötede, aydının durumu acımasıdır.

"Ben gerçekten acırım aydınlara, dedi. Çıkarlarını aştıkları da görülmüştür. Fakat yiğitlikleri, özverileri de yürekler acısıdır. Hiç değilse bir süre çırpınıp durur, zavallılıklar! Sonunda bakarsanız bezmişleri, ya da çürümeye başlamışlar. Nedeni öyle basit ki ancak bizim aydınımız göremez onu... Sınıf yoktur ardında. Karıştırmayın sakın... Ülkede sınıf yok değil, bizim aydınlarımız sırtını vermesini bilmez sınıfa... Dramı da bu... Toplumu sınıflar değiştirir. Kişiler değil ki... Tek başına uğraşır durur zavallılıklar" (Türkali, 2014, 125).

Baba'ya göre, aydının dramı burada başlar. Ülkede sınıf varken, bizim aydınımızın sırtını verdiği kişilerin yani halkın olmayışı onun yalnızlığını besler. Bu

kopuş ise yüzyıllar önce başlamıştır. 13.yy'dan sonra halktan kopan Türk aydını, günümüzde halk ile arasında köprüleri atmakta kısır kalır. Arada yüzyıllık açılan yollar ve derin boşluklarla aydınımız kendi yabancı hayatında bir varlık savaşı verir. Üstelik bu mücadele de halktan tümüyle bağımsız bir iç savaş vardır. “*Yalnız devlet yasakları, düzenin baskısı ayırmıyor bizi halkımızdan, yapımızla da ayırıyor; duygumuzla, düşüncemizle, inançlarımızla, belki en önemlisi dilimizle ayırıyor*” (Türkali, 2014, 453). Yazar, “dil ayrılığı” noktasında arar aydının yabancılığını. Onun kötücül ve içsel çelişkilerinde dilsel kopuşun etkilerini sorgular.

Halkın duygu ve düşünce dünyasından uzaklaşan aydında “aydıncı” ortaya çıkan dilin, anlaşılmaz oluşu/yalnızlığı/tekel ve huzursuz iç savaşı da beraberinde getirir. Aydının düşünce evreni, halkın yaşamından koptukça da aradaki görünmez mesafeler uzar. Baba'ya göre, aydınlanma kökten gelen bir tabiatla mümkündür. Batılı aydının, şuurlanma evresinde, ilerici büyük aydınların düşünceleri vardır. “*Bizim tefeci-bezirgan finans-kapital toplumu burjuvazinin özgür girişimini, ilerici, özgürlükçü aşamasını tatmadı. Batılı aydının geçmişinde, burjuvazinin ilerici çağının büyükleri yatıyor*” (Türkali, 2014, 451). Biz de ise durumun çok farklı olduğunu ortaya koyan yazar, baba'nın gözünden Batılılaşma sorunsalında aydının rolünü vurgular. 1919 yılında *Buhranlarımız* adıyla yayımlanan Said Halim Paşa'nın eserinde *Fikri Buhranlarımız* bu bakış açısı ile aynı noktayı işaret eder.

“Batı hayranlarının zihniyeti o kadar değişmiştir ki, batılılardan öğrendikleri şeylerin bile çoğunu asıl mânâlarından bambaşka bir şekilde anlıyor ve tefsir ediyorlar. Bu ‘yabancılardan çok yabancılık’ onları kendi muhitimizden gitgide uzaklaştırıyor. Sonunda bu muhitin köklerini ve pek büyük olan önemini takdirden âciz kalıyorlar” (Said Halim Paşa, 1973, 102-103).

Said Halim Paşa ile Vedat Türkali'nin hayata duruşlarındaki farklara ve aradan geçen zamana rağmen, Batılılaşma noktası sözkonusu olduğunda aydının bakış açısı benzer noktalarda kesişmektedir. Vedat Türkali'nin sosyalist bir bakış açısı ile Hikmet Kıvılcımlı'dan esinlenerek konuştuğu babanın fikirleri ile müslüman halkın ve aydının buhranlarına dikkati çeken Said Halim Paşa iki farklı yöndür. Buna rağmen, her iki bakışta da ortak bir yan vardır. Batılılaşırken/dönüşüme uğrarken aydın ve halk arasında “bir şeyler” olmuştur. Söz konusu “şeylerin” entelektüel ve halka yansıma biçimleri ise iki ayrı dünyanın gösterdikleri biçiminde algılanmaktadır. Entelektüel koptuğu kökten; halk kendini büyüten daldan yoksun kaldıkça dönüşümü anlamının, kötücülleşmenin nedenleri de anlaşılır. Taban ve tavanda oluşan boşlukları güvensizliğin sinsi yüzü tamamladıkça tutunacak kök bulamayan aydının, kötücüllük kaderi tekerrür ederek entelektüel hafızaya buhranı miras bıraktığı açıktır.

Biz de kapitalizmin en gerici yanıyla, tekelliliğin ülkenin üzerine çöreklenmesi, aydının başıboşluğunun dramı olarak gösterilir. Yazara göre, bu başıboşluk, aydının korkularını derinleştirir. Baba'ya göre bizim aydınımızın en büyük ortak noktası korkak oluşlarıdır. Aydın, işsizlik, açlık hatta can korkusuyla yaşar. Bu da onun beyinlerinin sınırlanması dramıdır. Kocaman karanlıklarda, umutsuzca kendilerini ararlar. Özgürleşmedikçe, kötücülleşirler. Umutsuzluk ve korku, hatta sansür onların kendi ruhlarında da kötücül oluşu doğurur. Bu konuya Fethi Naci *Özgür Yazar mı, "Sahibinin Sesi" mi?* yazısında şöyle bir parantez açar:

"Ülkemizde yakın geçmişte olup bitenleri nesnel olarak eleştirip değerlendirmek için bilgi de, görgü tanıklığı da, romancı yeteneği de yetmiyor; nesnel eleştirinin karşısında hukuksal engeller de var. (...) ve işte tam bu noktada karşımıza şu çok önemli sorun çıkmaktadır: Yasal sınırlamaların sanatsal yaratışta kısıtlamalar getirdiği bir ortamda bir romancı, övülmesi yasak olan bir olayı, bir fiili kötülerken, yererken özgür müdür; övme özgürlüğünün olmadığı bir yerde yermek, nesnel bir eleştiri midir, yoksa yönetici güçlerin dayattıkları 'değerlendirmeye' bağ eğmek midir, yönetici güçlerle işbirliği midir, 'özgür yazar'ın 'sahibinin sesi' durumuna düşmesi midir?" (Naci, 2002, 251).

Bir Gün Tek Başına'da ortaya konan "korkak entelektüel" kimliği, siyasi yapının baskısında sorgulayan Fethi Naci, entelektüelin özgürleşmemiş bu tavrında siyasi bakış açısını sorumlu tutar. Romancının siyasi yapının "uygun gördükleri" çerçevesinde sınırlandırılma noktası kötücül entelektüel bağlamında başka bir sorunu da işaret etmektedir. Siyasi baskılar ve rejimin "uygun buldukları" yalnız Cumhuriyet dönemi entelektüelinin sorunu olmamıştır. Çalışmamızda safderun alafrağa ve ahlaksız züppe tipleri incelerken, siyasi yapının aydın üzerindeki etkileri ortaya konulmuştur. Hatta kötücül entelektüellerin ilk evrelerinde II. Abdülhamit'in sıkıyönetimini ve Meşrutiyet'in havasını siyasi arka planda takip etmiştik. Buna göre, entelektüelin kurgudaki ilk isyanlarının da siyasi ve sosyal kaynaklı olduğunu belirtmiştik. Bu noktada yeniden problem dönersek, kötücül aydının kötücüllük kaynaklarında siyasetin/idareci gücün hâkimiyetinin altında kalışı görebiliriz. *Mai* ve *Siyah* romanında Ahmet Cemil'in yaşama karşı kötümserlikle başlayan, daha sonra onu yalnızlığa, yabancılığa taşıyan kötücüllüğünde II. Abdülhamit idaresinin havası hakimdir. Halit Ziya'nın *Nesl-i Ahir* romanında entelektüel kötücüllükte tek sorumlu siyasette atfedilir. Süleyman Nüzhet'i gözyaşlarına boğan ve baktığı her yerde toparlanması çok güç görünen gençliği enkaza çeviren sebepler yönetiminde aranır. *Bir Gün Tek Başına* romanı da bu açıdan devre, siyasete yapılan bir eleştiridir. Ahmet Cemil'in, Süleyman Nüzhet'in sıkıyönetime, baskıya, yönetici güce karşı hissettiklerini *Bir Gün Tek Başına*'da da görmek mümkündür.

Aydının özgür kalmadığı, baskı içinde olduğu ortamda, onları korkuları ile yüzleştiren ve onları kendi sınırlarına iten sistemin eleştirisi vardır burada. Vedat Türkali, *Bir Gün Tek Başına* romanında, kötücüllüğü aydınsal bir iç savaştan çıkarıp, sistemin sonucu biçiminde sunar. Buna göre, aydına yüzyıllarca verilen korku, onların özgür kimlik kazanmalarına engel olmuştur.

Vedat Türkali, aydının dramını sistemin yapısında çözümler. Romanın kahramanı Kenan'ın korkuları nedeniyle fikirlerinden vazgeçiş, vazgeçmeye zorlanması bir trajediye dönüşür. Yazar, Kenan üzerinden, aydın korkularının sonuçlarını ortaya koyar. Aydının ifade özgürlüğü olmayışı, her devirde farklı farklı olsa da, romanda sistem dayatmalarının bir parçasıdır. Baba'ya göre, aydınımızın güçsüz oluşu, dayandığı sosyal tabanın altında ezilmesinden ileri gelmektedir.

Yazar, aydının yabancılığını bir dramın nihai sonucu biçiminde ortaya koyar. Buna göre, bizde aydının yitildiği, düzenin örtülü ya da açık izni miktarıdır. Düzeni kökünden değiştirmek isteyenlere ise her dönemde kan kusturmuştur.

“Biliyor musunuz? Daha Osmanlı'da basına uygulanan ilk sansürün yasakları arasındadır sosyalist, grev sözcükleri. Aydın kalabalığımız herkesten çok kırgındır bu bilince varanlara. Çıkmaya görsün böyle biri, ilk onlar saldırır. Urun!.. Koman!.. Yaşatman!.. Tiz boşun!.. Tam Osmanlı işi. Dudak büker hiç değilse... Doğruluğuna inandıklarından mı? Değil. Yasaklanmış doğrulardandır da onun için. Korkularından. Aşağılık kompleksi bir tür” (Türkali, 2014, 453).

Baba'ya göre materyalist Beşir Fuad'ın yanından da vebalı gibi kaçılmıştır. Bu durum faşist algının ülkedeki yansıması olarak görülür.

Vedat Türkali, Türkiye'de aydının sorunsalına ve dramına en çok dil üzerinden yoğunlaşır. Osmanlı'nın ayrıcalıklı saray dili, Asya'dan gelen Türkler'in dilinden kopuktur. Türk halkı ise kendi dilini yaşatmış ve o dille sisteme/hayata başkaldırmıştır. Yazara göre de Türk halkının küskünlüğünün nedeni budur. Türk halkı, diline yabancı bulunduğu aydının dünyası ile tam anlamıyla bütünleşememiştir. Aydın kesim Osmanlı sarayında kendi dilini konuşurken, Türk halkı Yunus Emre, Karacaoğlu, Dadaloğlu ile dilini yaşatıp, korumuştur.

“Ülkücü, eylemci, halkçı aydının en yüce örneğini vermiş Türk halkı. Türkmen hocasını, Yunus Emre'yi çıkarmış. En soyut kavramları, düşünceyi nasıl iletmış halka! Ne inançtır, ne güvençtir o, halkın diline, anlama kavrama yeteneğine!... Bugün, yüzlerce yıl sonra onun bıraktığı başlattığı yerden yola çıkacağız yeniden” (Türkali, 2014, 453).

Vedat Türkali, aydının kötücül oluşunun kaynağında dili/iletişimi de görür. Buna göre, aydın, kendi dilini kurarken halkın dilini esas almalıdır. Sırtını onun

duygu ve düşünce evrenine dayamalıdır. Burada açık biçimde entelektüelin halktan kopuk yanına dikkat çekilir. Duygu ve düşüncelerini halkın dilinden koparan entelektüelin yabancılaşmasında, halktan kendini soyutlamasında açık bir biçimde dil farklılığı ortaya konur.

Baba'ya göre bir diğer entelektüel sınıf da son dönemin en tuhaf paradoksu olan Atatürkçü aydınlardır. Baba onları da halkla barışmamış yığınlar olarak kabul eder. Hatta yazara göre, aydınının yabancılığını arttıran unsurlar Atatürkçü aydın tavidan kaynaklanmaktadır.

“(...)Batı kapitalizminin geliştirdiği toplumlara özenen, o ekine, o ürüne, o yaşama bağlı, vurgun Atatürkçü aydınlarımızla halk arasında Osmanlıdakinden daha büyük uçurum var şimdi. Bir de iyice ortaya dökülen yaşantı biçimi, kadın-erkek ilişkilerindeki zıtlık, ahlak sorunu, din sorunu bindirdi. DEVRİMLER yaptı Atatürkçü aydınlarımız!... Bir tek devrim, temelde devrim, gerçek devrim yapabilseydi ya, halkla el ele verip. Halkı ekonomik özgürlüğe kavuşturacak devrim. Değişmeyen tefeci-bezirgan, finans-kapital düzeninde çiğnenen, ezilen, sömürülen halkın, şapka giymeye, Latin harfini kullanmaya, kızını okula göndermeye, karısını çarşafsız gezdirmeye zorlanması, bunları savunan aydınla halkı kanlı bıçaklı etmekten başka ne sonuç verdi? Öyle bir tefeci-bezirgan, finans-kapital oyunu ki kötü şeyler diyemiyoruz bunlara işin kötüsü!... Demokratlar on yıldır bu oyunun ürününü devşiriyor. Köksüz, temelsiz ülkede aydınlar; kendi kendilerine... Düzene başkaldıran ormana kaçır sıkıştı mı; saklanmak, güçlenmek için. Orman halktır burda. Kaçacak, sığınacak ormanı yok bizim aydınlarımızın. Tefeci-bezirgân, finans-kapital kılıcının gölgesinde yaşamak zorunda. Abdülhamit devrindeki jurnalci aydınları düşünün. Kimler satılmamış ki? Biliyorsunuz İttihatçılar Beyazıt Alanı'nda yaktılar jurnalleri. Kimsenin kimseye bakacak yüzü kalmamıştı besbelli” (Türkali, 2014, 455).

Vedat Türkali, Atatürkçü entelektüelin, halkla-aydın arasındaki yabancılaşmayı tümüyle arttırdığını düşünür. Halk ile aydın arasındaki uçurumu Niyazi Berkes, *Burjuva ile Aydının Batılılığı ve Ulusçuluğu* yazısında şöyle anlatır:

“Toplumun geriliği halkın cahilliğine bağlanır; boyuna halkın okutulmasından, aydınlanmasından söz edilir. Halkın cahilliği teorisi, bütün Batılılaşmış okumuşların ilk bellediği ilerlilik tezidir; fakat bunun gerçekleştiremeyeceği Batılılaşmış kastın reayadan nefretin derinleşmesine yarar; toplumlarının, onların tüketim iştahlarının yükünü kaldıramayışına çok içerlerler. (...)halk ise onlara güvenini yitirir. Onların yaşamlarına bakarak, onlara ahlaksız damgası vurur. Böylece iki tabaka arasında uçurum kalkacak yerde derinleşir” (Berkes, 2015, 259).

Said Halim Paşa ise bu uçurumu şöyle ifade eder: *“Görülüyor ki İslam âleminin her tarafında halk ile aydın tabaka arasında doldurulması imkânsız büyük bir uçurum var. Halk her yerde ileri gelenleri ve mütefekkirleri ile tam bir tezat hâldedir. Onlara, ne yaptığını bilmeyen fakat pek tehlikeli ve yıkıcı unsurlar gözü ile bakarak, itimat edemez” (Said Halim Paşa, 1973, 183).* Yukarıda da ifade edildiği

gibi zaman ne olursa olsun hatta aydın hangi ideolojiden yana olursa olsun aydın ve halk arasındaki uçurumun varlığı kabul edilmektedir. Üstelik bu uçurum kaynaklarına sağ ve sol açıdan bakılsa da entelektüel algıda aynı sorunsalı ifade etmektedir. Buna göre; aydın halktan kopuk; halk ise aydın sınıfına yabancıdır. Bu da entelektüelin yalnızlığını, yabancılığını meşrulaştıran bir nedendir. Romanın bakış açısından ifade edersek, halk koşup sarılacağı ormandan kilometrelerce uzaktadır.

İki tabaka arasındaki uçurumun nedenlerini Atatürk zamanında gerçekleşen devrimlerde ve yeniliğin halk ile el ele yapılmamış olmasında arayan yazar, halkı devrime zorlamanın neticesinde aydın ve halkın kanlı bıçaklı halinde aydının bugün ki dramını özetler. Buna göre bizim aydınımız köksüz ve temelsizdir. Kaçıp sığınacağı bir ormanı olmadığı gibi, aydının aydına bakacak yüzü de kalmamıştır.

Demokrasinin, düzenin, sistemin ve tüm siyasi dengelerin içinde halk ile arasında büyüyen, açılan yollarda daha da sahipsiz kalan aydın, artık kendine tutunacak bir kök de bulamaz. Zira yüz yıllık orman olan halk, dayatmaların, baskıların etkisi ile aydınını içinde saklamamaktadır. Bu noktada aydın yine başlangıçtaki dramına döner. Evsiz, yurtsuz, hiçbir yersiz aydın en sonunda kendisini de kaybeder. Gidecek yönü, tutunacak kökü kalmamıştır.

Baba, son dönemin küçük burjuva aydınına da değinir. Baba'ya göre bu aydınlar da bizim içimizden doğmamaktadır. Onların menşesinin yurt dışı olduğunu şu sözlerle anlatır:

“O tür aydınların çoğu, dışarıdan gelir bize, dedi. Avrupa'dan gelir. Hele Fransa'dan... Şimdi Amerika'dan da geliyor. Halkın, bizim emekçilerin acılı yaşamından değil; dışarıda görüp okudukları akımlardan etkilenirler çoğu. Oradaki doğruları burda yinelerler. Hele ileri sanatçılarımız! Devrimcilikleri, oradaki ünlü sanatçılara benzeme çabasıdır. (...) Bir söz var hani; kökü dışarda diyorlar, kökü yok ki dışarda olsun. Gözü gönlü dışarda” (Türkali, 2014, 457).

Oradaki doğruları ezberleyip, halkın yaşamından beslenmeyen küçük burjuva aydınını, köksüz olarak değerlendiren yazar, gözü gönlü dışarda olan bu aydınların devrimciliğini de sahte bulur. Yazar burada açık biçimde Kenanları eleştirir. Köksüz olarak itham ettiği küçük burjuvaların halktan tümüyle kopuk devrimciliklerinin de sahteliğine dikkati çeker. Said Halim Paşa'ya göre yıkıcı olan bu aydın sınıf kararsız ve kötümserdir. Bunun nedenlerini şu sözlerle ifade eder:

“Bu aydın sınıfın böyle karanlık bir kötümserliğe düşmesinin sebebi, vatanındaki her şeyi, ıslâhat ve düzeltmelerle kurtulamayacak kadar bozuk görmesidir. Bu yüzden kurtuluşu, mevcut olanı yıkmakta buluyor. Yerine de az çok garplılaşmış olan bilgi, mantık ve ahlakına, iyice Frenkleşmiş olan

İçtimaî ve siyasi tasavvurlarına göre şekil vereceği yeni bir cemiyet kuracaktır” (Said Halim Paşa, 1973, 98).

Vedat Türkali, Baba'nın gözünden aydın sorunsalına ve dramına ışık tutar. Sözkonusu tutunamayışın tek kelimelik cevabı ile köksüzlük algısının anlamlarında saklıdır. Buna göre, varolan kökler 13.yy dan itibaren yara almaya başlamış bugünse kopmuştur. Atatürkçü aydınlar, halkla aradaki duvarı daha da kalınlaştırmıştır. Küçük burjuva aydını ise, kökünü Avrupa'dan alarak, daha yolun başında halktan kopmuştur. Buna göre, aydının yalnızlığında, yabancılaşmasında, umutsuz ve kötücül yazgısında sırtını halka dayamamış olmanın dramı vardır.

Bir Gün Tek Başına romanı, Kenan'ın kendine yeniden devrimci kimlik kazanma mücadelesidir. Günsel'in aşkı, onun hem devrimi hem de kabuğunu yeniden kırışıdır. Ancak devir değişmiştir. Kenan kulaktan kulağa yayılan dedikodularla polis olarak yaftalanır. Günsel'in buna inanması, Kenan'ı tümüyle yalnızlığa sürükler. Kenan, ülküsüne de tutunamaz hale gelir ve sıkça geçirdiği cinnethali içinde intihar eder.

Kenan da kendini ve kaderini yeniden yazmaya çalışan entelektüellerdendir. Roman boyunca, devrin siyasi yapısına, karısına, yakın dostuna kafa tutar. Onlardan kaçışını, kendini bulmak olarak görür. Temelde Günsel'e giden yollar, aslında onun ideolojilerle ve heyecanla dolu geçmiştir. Buna rağmen yolun sonunda ruhunu tümüyle bir çöküşte bulur. Artık gidecek ve kaçıp sığınacak hiçbir yer yoktur. İntihar, yokluk fikri, romanın başından beri akan kötücül yaşam algısının tezahürüdür. Kenan üzerinden, halktan kopan küçük burjuvanın entelektüel kaçışın eleştirisi yapılır. Kötücül entelektüel Kenan, romanın sonunda kendi kanını akıtarak ve kendini yok ederek en çok da kendinden intikam almış sayılır.

Bir Gün Tek Başına romanı Kenanların sonu intiharla biten kötücül sesini ve onlara hâkim bir tepeden bakan baba'nın fikirlerini yansıtır. Kenan romanın küçük burjuva entelektüeli için uygun görülmüş tipolojisidir. Romanın her sayfasındaki varlığına rağmen soluk ve silik; huzursuz ve kimliksiz bir tabiattadır. Baba ise romanın tam ortasında güçlü bir sestir. Onun hiçbir sözünde muğlaklık yoktur. Entelektüelin dramına ışık tutan baba, yaptığı sosyolojik açıklamalarda temel olarak aynı şeyi vurgular. Entelektüeller halktan kopuktur. Entelektüel korkularda, eve/köke dönememe buhranı; sosyal yabancılaşmada aynı dili yaşatamama sorunsalı ve halktan ayrı düşen gölgesinde anlaşılama/anlayama sıkıntısı vardır. Roman bu açıdan kötücül entelektüel tipolojisini bu üç ayakla ortaya koyan bir dönem romanıdır.

4.3.18. Hakkâri'de Bir Yaban/cının Kayığı: O'nun Tufanı

Ferit Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim* romanında düş ile gerçeğin içi içe girdiği, efsanevi üslubun modern dile uzandığı, yabancılar arasında bir yabancının dramını anlatır. Ferit Edgü, romanında yolu Hakkâri'ye “düşen” ya da Hakkâri'ye “sürülmüş” bir adamın yalnızlığını, kendine ve ötekine yabancılığını, gerçekçi ve gözlemci bir tavırla irdeler. “O” nun yaşama bakışında “*kafkaesk*” bir tavır da vardır. “(...)korku/güven/yabancılaşıma/umutsuzluk/yalnızlık/anlamsızlık/iletişimsizlik/terör/dehşet/suç/ceza/yargı gibi anlamların bileşkesi(olan)” (Ecevit, 2016, 476) hayat karşısındaki tutunamama/yer altına kaçış tavrı *Hakkâri'de Bir Mevsim* romanında ön plana çıkar.

On beş yaşında Sait Faik'in *Şahmeran*'ını okuduktan sonra yazar olmaya karar veren Ferit Edgü, 1979 yılında *Sait Faik Hikâye Ödülü*'nü kazanır. Ona göre, Sait Faik, “(...)okul olmuş bir yazardır.” (Akal, 1979, 13). Paris'teki öğrenim hayatının ardından, Hakkâri'ye subay öğretmen olarak giden Ferit Edgü'nün hayatı o noktadan sonra değişir. Yazar, Hakkâri'de de bambaşka bir insan gerçekliği ile karşılaşır. Ferit Edgü, burada ikinci kez doğduğunu şöyle anlatır:

“Birçok kez, 1964'te, Hakkâri'de ikinci kez doğdum derken, orada gördüklerim, orada yaşadıklarımın sonra, artık aynı kişi olmadığımı dile getirmek istemiştım. Onlardan biri değildim. Onlardan biriyim gibi davranmak, onların yazgısını paylaştığımı söylemek, hatta onları anladığımı söylemek büyük bir yalan olurdu. Yolu, bir kaza sonucu, o dağlara düşmüş biriydim. Kendini bir kaza sonucu karlı bir dağ başında bulan bir denizcidir Hakkâri'nin anlatıcısı. Dolayısıyla yabancının yabancısıdır. Ama ortak dil, sözcüklerin ötesinde vardır. Aynı dilden konuşmayan bu insanlar anlaşabilirler. Ben, otuz beş yıl önceki Doğu'yu böyle gördüm. Uzun yıllar sonra yazdım Doğu'nun bendeki izlerini. Yazdıklarım gördüklerimdir; gördüklerim, de yazdıklarım, yazacaklarım” (Tunç, 2000, 4).

Hakkâri'de Bir Mevsim romanında anlatıcı, kaza sonucu, yabancıların arasına sürülmüşlerdendir. Kimse, hatta kendisi bile neden orada olduğunu bilmez. Ferit Edgü, Hakkâri'li günlerini anlatıcının sesine yükler. Ömer Lekeşiz'e göre, “Yazar, yaşamını ancak yazarken edinir. Yoktur ondan önce bir yaşam. Örneğin yazılmamış olsaydı O, hiç kimse Ferit Edgü adlı bir yazarın *Hakkâri'de yaşadığını bilmeyecekti*” (Lekeşiz, 1999, 296-297). Bu noktada yaşamını yazarken edinen yazar, benzer bakış açısını öykülerinde de kullanacaktır. Özellikle *Yaralı Zaman* öyküsü, *Hakkâri'de Bir Mevsim* romanının sonuna açılan bir perde gibidir. Ferit Edgü, Anna Ahmatova'nın *Yaban Balı Özgürlük Kokar* şiir kitabı için yazdığı önsözde şöyle der:

“Öyle yazarlar, şairler vardır ki, onların yazdıklarını, yaşamlarından; yazgılarını ülkelerinin somut gerçeklerinden soyutlayamazsınız. Dahası, içinde yaşadıkları koşulları, tarihsel dönemi, özel yaşamlarını (başlarından geçenleri) bilmeden, yapıtlarını gerçek boyutları içinde algılayamazsınız” (Ahmatova, 2008, 11).

Hakkâri’de Bir Mevsim romanın da yukarıda işaret edildiği gibi yazarın yaşamı ile roman iç içe akar. Romanın başında *Ön ve Sonsöz* başlığı ile yazılmış bölümde, okur biraz sonra içine gireceği toplumsal gerçeklere ustaca hazırlanır. Türkiye sınırları içinde olan, ama ücra köyleri ve kasabaları ile bambaşka bir iklimde karşımıza çıkan Hakkâri, burada yalnızca bir memleket olarak anlatılmaz. Ferit Edgü, Hakkâri’nin köyünden vatanın geneline de bakar.

Zihnindeki kıyaslamalar, bundan evvelki yaşantısı ve belirsizlikleri ona burada bambaşka bir kapı açar. Bu edebî duruş, yazarın romandaki felsefesine de yansır. Buna göre, *“Edgü ne yana bakıyorsa, kendi ışığını düşürüyor önce. Felsefi bir söylemi var. Doğu bilgelerine özgü bir söyleyiş; anlayan, anlamlandıran; tüm bunları yazıya dönüştüren bir bakış”* (Andaç, 2000b, 114). Onun böylesine gizemli ve gölgeli kurmaca diline, gerçekçiliğin tabî yanı da eklemlidir. Ferit Edgü’nün roman ve hikâyelerine bakıldığında gölgenin ve gerçeğin aynı ışıkla gösterilmesi, kurgunun kararlı ve aydınlanan eşliğinde kahramanların ölüp ölüp dirilmesi belki de yazarın en özgün yanıdır.

Ferit Edgü, yazın dilindeki doğuş kaynağını, *Yeni Ders Notları*’nda, şu sözle özetler: *“Bizler de ondan geliyoruz-Kafka’dan- geliyoruz”* (Edgü, 1991, 29). *Hakkâri’de Bir Mevsim* romanında da Kafka’ya, Dostoyevski’ye, Tolstoy’a atıflar vardır. Ayrıca yazarın ilk öykülerinden itibaren Sartre ve Camus etkisi de kendini açık şekilde gösterir. *Kaçkınlar* öyküsünde, *“Kötüler de yaşar. Kötüler de. Ben de onlardan biriyim. Herkes benden tiksiniyor. Ben de tiksiniyorum. Herkesten. Ve kendimden. Çaresiz kendimden. Sürüp giden yaşamaktan.”* (Edgü, 2003, 72) diyen Ferit Edgü, ilk öyküsünden itibaren varoluşçu bunaltıları ile kendini gösterir. *Bozgunlar* öyküsünde de aynı kötücül bakışı sürdüren yazar, bu öyküde de boşluğa düşmüş, yeraltı prensinin, o klasik sesinden konuşur. *“Salt bir deriyim sanki. İçim hava dolu. İçimde hiçbir şey yok. Hiçbir organ. (...)çok aşağılarda, bir çukurun dibinde. Buradan nasıl çıkacağım?”* (Edgü, 2003, 91). Hissedilir ölçüde Dostoyevski ve Kafka içeren öykü dilinde kendi kavgasını yansıtan Edgü, içinin boşluğunu, kendinden çekilişini anlattığı bu satırlarda ise isyan dilini ön plana çıkarır ve içindeki tamamlanamaz varlığına karşı da kötücüllüğünü sürdürür. *“İlk öykülerde egemen olan groteskin giderek lirik bir düş dünyasına dönüştüğü bu gerçektışı boyut, önemli bir ‘kafkaesk’ ögedir Ferit Edgü’de”* (Ecevit, 2013, 235). *Devam* öyküsünde de kendi

karabasanını, bitmeyen kabusunu anlatan yazar, bir “yalandöngünün” içindedir. “Bilinmez nedendir hep aynı ses, aynı bağırs, aynı çığılık duyulmaktadır” (Edgü, 2003, 172) diyen Ferit Edgü, *Av öyküsünün Karanlıkta* adlı bölümünde de benzer bir anlatımla karşımıza çıkar. Burada kendi boşluğunu tamamlamaya çalışan “O” dan da izler vardır. İlk öykülerinden itibaren, yukarıda da kısaca ifade edildiği gibi bunaltısının, varoluşçu dramın kahramanlarını anlatmıştır.

Ferit Edgü burada, kendi yalnızlığını, insanlardan kopuşunu ve kötücüllüğünü kendisi ile ilişkilendirirken, mekân ile ruhu arasında da güçlü bir bağlar kurar. Buna göre bir efsanenin, hatta mitin parçası olan kişi, gerçeğin uzamsal yapısında kaybolur. Bir gemi kazası neticesinde, Hakkâri kentine gelen ve oraya nasıl geldiğini anlamayan “O” kendi düşünün bir parçasıdır aslında. Romanda adını bilmediğimiz anlatıcı, “O”, dilini, yaşayışını, iklimini, toprağını bilmediği bir yerde varoluşun mücadelesini verir. Bu çabalamada ise kendine yarı gerçek yarı düş bir evren kuran “O”, aşağıdaki satırlarda yaşadığı yere dair duygularını anlatır:

*“Kafka, karabasanlarında gördü belki seni, ama adlandıramadı. (Ya da hiç
girmedin onun düşlerine.)
Bilseydi, senin gibi bir yer var yeryüzünde
en korkunç kitabın konusu sen olurdun.
Tolstoy bilseydi seni
Soyluluğundan bin beter utanırdı
(...)
Dostoyevski sürülseydi sana
Yer Üstünden Notlar’ı yazardı
Ya da Suç ve Suç’u” (Edgü, 2012, 10).*

Ferit Edgü’ye göre Hakkâri kentinin köyünde seyrettiği manzara, öylesine dehşetli ve acı doludur ki, bugüne kadar kabul edilemeyen ezberleri bozmuştur. Kafka’nın, Tolstoy’un ve Dostoyevski’nin yerine kendi sonunu, çaresizliğini umutsuzluğu yazan “O”, bu göndermesiyle bile romanın mitik dilinin yönünü ortaya koyar. “O” kendini, kimliğini, dilini hatta aynadaki yüzünü arayan bir adamın yabancılığı, köksüzlüğü ile karşımıza çıkar. Gittiği her yerde yolu gurbete düşen, kendi gerçeklerini düşlerin içinde bulan, tepeden tırnağa kendine mahkûm ve ruhuna yabancı olan “O”, hafızasına, kaderine delicesine bir oyun kurar. Yazar, bu noktada kurmacayı öylesine mitolojik bir çerçeveye alır ki, metin düz yazının sınırlarından çok şiirdilinin dünyasına yakınlaşır.

Bildiğimiz gibi kaos-tufan-kozmos üçlemesi mitolojinin en önemli kaynaklarından. Başlangıçta her şeyin sular içinde olması, sonrasında başlayan kaos ortamı ve her şeyin yerle bir olup ardından kozmosa ulaşma mitolojik düzlemde, yaratılış metinlerinde karşımıza çıkar. *Hakkâri’de Bir Mevsim* romanının

belki de en çarpıcı yanı da buradan kaynaklanır. Yazar aynı kurgunun içine mitik bir üçleme sığdırmış gibidir.

Tıpkı Nuh Peygamber gibi tufana/tufanına hazırlanmakta olan “O”, öncesini kaybetmekte, gelecek algısını ise boşlukta bırakmaktadır. Ferit Edgü, belki de bu öykünmeyi gerçekçi kılmak için Güneydoğu’yu tercih etmiştir. Yaratılış mitlerinde tufan ile ilgili pek çok görüş olmakla birlikte, genel kabul gören iki düşünce vardır. Bunlardan;

“Birincisi, Tufan’ın 4. jeolojik zamanın sonlarındaki dünyanın hemen hemen tamamını su bastığı, buzulların eriyip, devamlı yağışların olduğu, ırmakların coştuğu dönemde yaşandığını iddia etmektedir. İkinci görüş, bu destanın Sümerler zamanında ortaya çıktığını savunmaktadır” (Yonar, 2015, 16).

Bilindiği gibi sularla kaplı Anadolu coğrafyası IV. Jeolojik zamanda çöken Egeid karası ile jeolojik olarak da değişir. Anadolu’nun Doğu bölgeleri deniz seviyesinden yükselir ve bugün bile yapılan kazılarda o bölgelerde deniz canlılarının fosillerine rastlanır. Doğu’nun yüksek noktalarının bile bir zamanlar sularla kaplı oluşu ile “O”nun kendine çizdiği mitik öyküsü arasında doğrudan bir ilişki göze çarpar.

“O” öncesini, kendisini, dilini, yüzünü, kısacası kimliğini bilmez. Hakkâri kentinin köyüne nasıl geldiği konusunda kendisinin de bir fikri yoktur. Ferid Edgü adeta “O”yu oraya sürmüş, fırlatmış ve boşluğa bırakmış gibidir. “O”nun kendine dair bildiği şeyler sınırlı olmakla birlikte, daha öncesinde bir *denizci* olduğunu söyler ve geçmişine dair hatırladığı tek şey de budur. Bir müddet sonra bunun da bir düşünce olduğunu, belki yaşamında hiç denizin olmadığını da söyleyecektir.

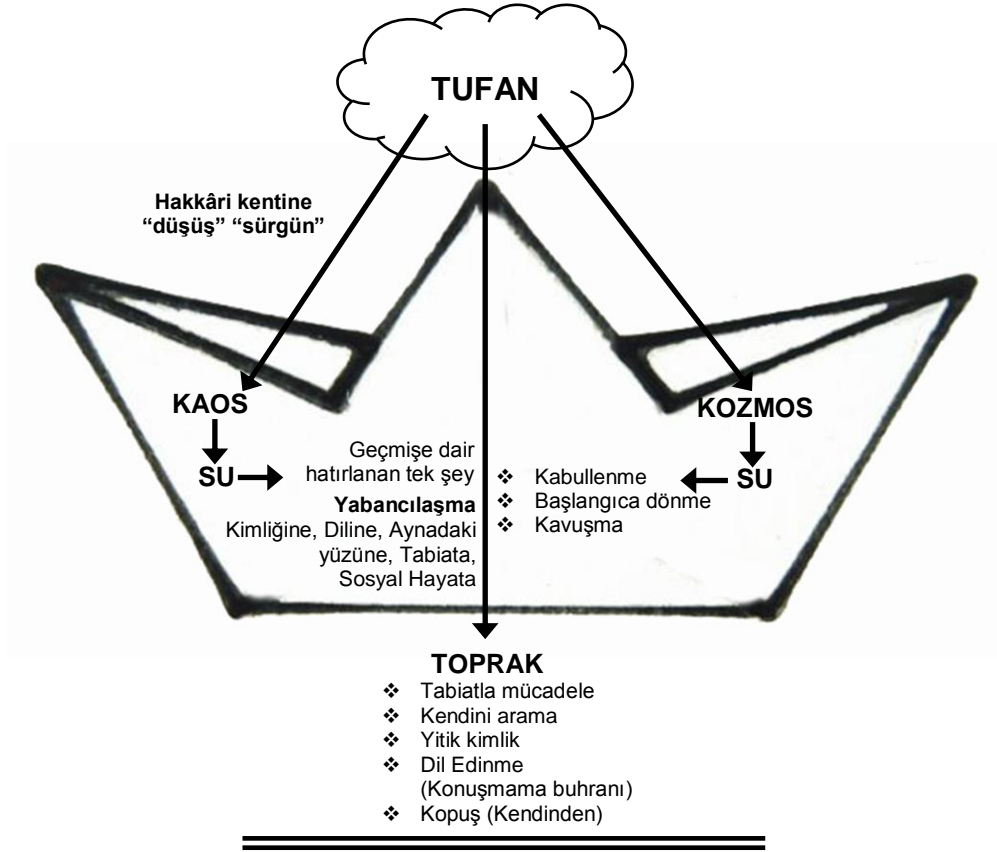
Hakkâri’de Bir Mevsim romanı, tabiatla-insan; insanla-zaman; zamanla-mekan arasındaki düalizmden beslenir. Bu durum Yıldız Ecevit’e göre, “*Yapıtlarının düşünsel özünü oluşturan karşıtlıklar arasındaki devingen bir gelgit, sürekli oluşmakta olan, hiçbir zaman kalıplaşmayacak bir sanatçı kimliğinin göstergesi (dir)*” (Ecevit, 2013, 227). Ferit Edgü, önce tabiatla insanı karşı karşıya getirir. “O”nun her tavrında, onlardan biri olmamanın izleri vardır. Toprağına, tabiatına ait olmadığı mekânın, insanına da ait olamayan “O”nun iç sesinde, Yaban’ın yalnızlığı da okura gülümser. Yabancıların arasındaki bu yabancılık, onu zamana dair de belirsiz bırakır. Günlerin birbirine benzer akışı, mekânın üstünden geçen zamanın tesirsiz/tek düze yağın karda sıkışması; mekân ve zaman arasındaki durgun yüzü okura işaretlenir. Hakkâri’de mevsim kıştır. Yağın kar, kapladığı mekânın üzerinde zaman algısını da silikleştirir. “O”nun her günü, bir evvelki gün; bir evvelki günü,

ondan evvelki günüdür. Bu da yukarıda da ifade edildiği gibi, “O”nun kendi içinde yaşadığı tufana karşılık gelmektedir.

“O”ya göre, kış mevsiminin tüm azameti, insanların, evrenin üstüne çökmüştür. Köyde “O”ya öğretmenlik yapmasını teklif ederler. “O” çaresizce, dilini hiç bilmediği çocuklara Türkçe öğretmeye başlar. Okulu, sınıfı, tahtası, sırası olmayan ve eldeki imkânlarla yapılan dört duvara çıplak ayaklı çocuklar geldikçe “O”nun yaşamı bambaşka bir şekil alır. Öğretmen olan, ama en çok “öğrenen” olmaya hazır “O” için kışın, insanların, dilin, ruhun, hastalığın tufanı böylece başlar.

“O” bir kış boyunca kendi mitine yeni bir kader çizer. Aklını kaybettiğini, delirdiğini düşündüğü zamanlar olur. Bayılmaları, akıl tutulmaları sıklaştıkça da her şeyi akışına bırakan “O” bir gün bir köpeğe bile sözünü geçiremediğini fark eder. Kendini tabiata sunan “O” bir an ağladığını hisseder. Bu onun kendini kaybedişi, kendinden vazgeçiş anlamındadır. Bu süreçte ise baharın ilk ışıkları yüzüne yansır. Zaman ona başka bir mevsim geldiğini haber verir. Gitme zamanı geldiğinde, tufanını tamamlamıştır çoktan. Yolun sonunda, başladığı yere döner. Köyde kendisi gibi yabancı olan Halit, ona okyanusun üstüne bir kayık yapar. Romanın sonunda suya dönen ve meçhule uzanan “O” sonsuz su algısı ile kozmosuna kavuşur.

Aşağıdaki şekil “O” nun kaostan tufana; tufandan kozmosa geçişini anlatmaktadır.



Şekil 24. Hakkâri'de Bir Mevsim: Kaos-Tufan-Kosmos.

Hakkâri'de Bir Mevsim romanı *Yabancılar Arasında Bir Yabancı* bölümü ile başlar. Burada çarpıcı olan yabancıların, kendisine yabancı oluşudur. Dışarıdan Hakkâri kentine geldiği için "yabancı" olması tabii olan "O" nun Hakkâri kentindekileri de kendi içinde "yabancı" olarak görmesi dikkat çekicidir. Ferit Edgü, Hakkâri'nin, kasabanın ve köylerin neye, nasıl yabancı olduğunu ima etmesi, oradaki hayatın yabancı çerçevesinde anlamlandırılır. "O" romanının başında kendi miti hakkında şöyle der:

*"Söylemedim değil mi, teknem kayalara çarpıp battı.
Ve kendimi burada buldum.*

(...)

Kendime geldiğimde, çevremdeki insanlara denizi ve tayfaları sordum.

Hiçbir şey anlamadılar.

Karların üstüne, bir çubukla denizin dalgalarını çizdim.

Bir de gemi.

Bilemediler.

Deniz nasıl anlatılır?

Çevremdekiler, yaşamları boyu görmemişlerdi denizi" (Edgü, 2012, 17).

Teknesi kayalara çarpan aydındır “O”. Bir gün kendisini suda değil, kayaların üzerinde buluverir. Denizi hiç göremeyenlerin yanında, suyundan kovulmuş bir balıktır artık. Karada, bu tufanın ardından mücadelesi başlar. Köye neden geldiğini kendisi de bilmez.

*“Bir kazazede miyim?
Yoksa bir sürgün mü?
Yoksa bir mahkûm mu?
Öyleyse neydi suçum?”* (Edgü, 2012, 18).

Kimliğine, köklerine kuşkuyla bakan “O” kendini bir çiçeğin, belki bir kayanın parçası olarak bile kabule hazırdır. Tufan sonrası kendine tutunmak için bir kök arayan aydınının, insan suretine dönüşmesi ve zihnindeki belirsizlik şöyle anlatılır:

*“(…)çünkü kafam, burada ilk uyandığımda burada ilk kez kendimi bu insanların arasında bulduğumda, bomboştu.
İçim bomboştu. Yani gövdem de bomboştu.
Başkalarının öğrettiği, ezberlediğim, anlamlarını bilmediğim sözcüklerle konuşur gibiydim.”* (Edgü, 2012, 18).

İçinin, gövdesinin bomboş oluşu hiç bilmediği bir dili ezbere konuşması, kısaca yabancılaştırılmışlar arasına yabancı olması romanın temel çatışmasıdır. Aydınının bir çeşit zorunlu sürgünü anlamını taşıyan bu durum, “O” için de bir hükümlü olma anlamındadır.

Hakkâri’de Bir Mevsim romanı, şehirlere yabancılaşan, kendi yalnızlığının sınırına çekilen, önce sürünen, böcekleşen, tiksinti uyandıran ve tiksinen, yerin altındaki mağarasında kaos ile buhrana sürüklenen kötücül aydınının mitolojisidir. Buradaki en önemli nokta ise kötücül entelektüel algının kendi mitini yaratımlamış olması ve bu mitin umut dolu bir suya doğru akmasıdır.

Romanın iki noktası Ferit Edgü’yü Kafkaesk yapıdan, tutunamama duygusundan ve kötücül algıdan uzaklaştırır. “O” romanın sonunda gemisi ile suya iner. Tufan atlatılmıştır. Her ne kadar son belirsiz de olsa, “O” kendini ait hissettiği/ilk hatırladığı noktada kendini yeniden bulur. Ferit Edgü, “O”yu önce sudan mahrum bırakır. Bu noktada kırılma yaşayan, yalnızlaşan, düalizmin gerçekçi tonunda yabancılaşan “O”, roman boyunca hep bir mücadelenin içindedir. Bu mücadelede hem içsel bir yan, hem de tabiata karşı bir savaşım vardır. Romanı kafkaesk yapıdan uzaklaştıran ikinci önemli noktada ta “O”nun entelektüele sunduğu “on emir” de saklıdır. Ferit Edgü, her şeye rağmen umudu arayan “O”ya ve onun gibilere “on emir” ile tekliflerde bulunur. Sözkonusu bu iki nokta, *Hakkâri’de Bir Mevsim* romanını benzer bakış açısına sahip romanlardan da ayırır.

İster kendinin, ister başkalarının sürgünü ya da hükümlüsü olsun vurduğu kaya parçasında yalnızlığı başka bir hâl alan “O”nun ilk yabancılaşması halkın konuştuğu dile karşıdır.

“Ben oradaydım, dilinden anlamadığım insanların arasında. Dilimden çok az kimselerin anladığı insanların arasında.” (Edgü, 2012, 19).

Romanın başında *“anlamak ortak bir dil gerektirir.”* (Edgü, 2012, 13) diyen “O” söz konusu ortak dilin; ortak bir yaşamı, ortak birikimi, ortak düşü olması gerektiğini düşünür. *Bir Gün Tek Başına* romanında da hatırlayacağımız gibi, burada da aydın ve halk arasındaki dil problemi ön plana çıkar. “O”nun ise “ortak” hafızasında hiçbir şey yoktur. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi zihni, gövdesi bomboştur. O, bu noktadan sonra kendine bir kişilik inşa etmeye çalışır. Belki de bu nedenle kendi geçmişine bir mit/köken arar. Bunun için kendine ilk emri, kişiliğini bulması/varlığını anlamlandırması yönündedir. Kendine, *“Yaşamak, yaşamayı sürdürebilmek için kişiliğini bulmak zorundasın. İlk buyruğum bu oldu”* (Edgü, 2012, 20) der.

“O”nun bu noktada kendini bulma sürecindeki ilk adımı, özünü sorgulamaktır. Kişiliğin/özün kaynağında ise amacın, “bulmak mı?” yaratımı “aramak mı?” olduğuna ise bir türlü karar veremez. Burada varoluşçu düzlemde kendini sorgulayan “O”, önce kimliğini inşa etme ediminden işe başlamak ister. Bu sebeple de köyden kente indiğinde herkesin kendisini tanıyor oluşuna da hayretle bakar. Zira bir tek kendisi kendisini tanımamaktadır. “O” kendisine öylesine yabancıdır ki aynadaki yüzünü bile şaşkınlıkla seyreder.

“Bu arada, bir punduna getirip arkasına geçtim ve uzaktan da olsa yüzümü aynadan seyretme olanağını buldum. Ne korktum, ne sevindim Ne umduğum gibiydi (ne umuyordum ki?), ne de korktuğum gibi” (Edgü, 2012, 49).

Eliyle yüzüne dokunan, kendini bulmak isteyen “O”, içindeki ikincinin, Nuh’un izinden sürüklenir. *“Nuhluğunu kendine yakıştıran”* (Edgü, 2012, 66) “O”nun, ikincisi sesi ise romanın akışı içinde okurla da konuşur.

“Bana gelince, artık biliyorsun okuyucu, teknesi batmış ya da karaya vurup parçalanmış bir yeni zaman kaptanı, uğraş değiştirmiş (...) Diyelim ki Nuh adında biri: Adım Nuh olabilirdi, değil mi? bu kısa ve güzel ad sanırım çağrışımlarıyla da pek uyardı kişiliğime” (Edgü, 2012, 66).

Hem öğreten, hem öğrenen olan “O” aslında Nuh olmadığı için, yitik efsanenin bulanık bir parçası olduğunun da farkındadır.

“Ne geçmiş? Geçmiş anımsıyorum bile. Tufan öncesindeki geçmişim mi? (...) Ancak bununla bulabilirsin çıkış yolunu. Nuh da öyle buldu: Tufansa tufan kabul, dedi Nuh. Ama bir tekne yapacağım ki yeryüzündeki tüm yaratıklar teknemde yer bulacaklar ve biz tufandan sonra yeniden kuracağız yeryüzünün düzenini. Ama ben Nuh değilim ki! Ben yolunu yitirmiş zavallı bir yolcuyum. Bir kazazedeyim” (Edgü, 2012, 67).

Burada, kendini, bir enkazın izini arayan aydının, çaresizliği ve yolunu kaybetmişliği ile karşılaşırız. Dilini, adını unutan ve tutunmaya çalışan mitik kahraman “O”, özündeki çaresizlik nedeniyle kötücüdür.

Ferit Edgü, burada “O”nun başlangıcına dair bilgiler vermez. Hatta kötücül izlerin, hafızanın ve yaşanmışlıkların altı da çizmez. Belki de bu nedenle *Hakkari’de Bir Mevsim* romanı, Türk romanında diğerlerinden farklı bir gölgeye sahiptir. Daha önce karşımıza çıkan aydınların hayata dair kötücül algılarına ortak zeminden bakan okur, burada sınırları yitik/belirsiz ve şüpheli bir çerçevenin içine hapsolür. O/anlatıcı mütemadiyen çelişkilidir. Yaşadığı buhranın da kökleri belirsiz bırakılan “O” hikâyenin sonunda kendi mitik öyküsüne döner.

Bu sebeple de entelektüel anlamdaki “evvel” algısı, önceki çalkantılar, başlangıcın öyküsü boşlukta kalır. Buna göre, “O”nun sadece “o anı/mevsimi” yaşaması istenir. Anlatıcının tabiatla bütünleşmesi, kayıp zamanın “karlı gece ve karlı gündüz” algısına karşılık gelmesi ise romanın önemli bir parçasıdır. *“Doğrular, haksızlıkların, düzensizliklerin at oynattığı toplumda, insanın (bireyin) kendi kendi olmak güçlüğünün, giderek olanaksızlığının yaşanmış bir belgesi(dir.)” (Edgü, 2007b, 15)* diyen Ferit Edgü, bireyin/O’nun kendi olma edimindeki zorlukları romana yansıtır.

Kendisine sahip çıkmak, tutunabilmek için kendi kurallarını yazmak isteyen “O”, hayatına on emir belirler. Bunlar kendinde kalmak, unutmamak için yapılan, kutsala öykünen aydının kaoston kosmosa çıkış çabasıdır. “O”nun on emri ise şöyledir:

1. Her şeyden önce olduğun yeri iyi belirle. Harita üzerinde işaretle.
2. Kimsin bunu bil. Neyin sahibisin bunu bil.
3. Düşleri bırak, gerçeklere bak.
4. Yalnızlık yasak. Kendine bir başka yurt arama.
6. Yeni bir dil öğren, yeni bir dil yarat kendine.
7. Burasını öğren, burasını bil. Bu insanların dilini, buranın iklimini, bitkilerini,
8. hayvanlarını, kurtlarını, silahlarını, ölümlerini.

9. *Tanrı'ya olan inancını yitirdinse insanlara inan. Tanrı'ya güvenin yoksa insanlara güven.*
10. *Başına ne gelirse gelsin, nerde olursan ol, yaşamını sürdürmeyi bil. Gereksiz sorular sorma.*” (Edgü, 2012, 82-83).

Ferit Edgü, yukarıdaki on emir ile yalnızlaşan, yabancılaşan ve kötücülleşen aydına da reçetesini sunar. Buna göre “kabullenmek” kelimesi, her şeyin çıkış noktası olarak karşımıza çıkar.

Sorular sondan başa doğru okunduğunda “gereksiz sorular sorma” ile karşılaşırız. “*Mutluluk soruların bittiği yerde başlıyor olmalı? Öyle mi?*” (Edgü, 2012, 83) diyen “O”, düşündükçe büyüyen soruların, insan üzerindeki izdüşümünü de yansıtır. Derine indikçe, kabuğuna çekildikçe, mağaralara hapsolup insanlardan kaçtıkça gelen “kimlik yitimi” 9. emirde “Ne olursa olsun hayatına devam et” ilkesi ile tutunmayı öğütler. Hayatı bırakmamanın altı böylece çizilirken, 8. emir “güven” duygusunu aydına telkin eder.

Sorularını susturan, yaşamak için tutunmaya çalışanlar “güven” duyacakları bir dalı arzular. Boşlukta yitip gitmemek için ya Tanrı'ya ya da insanlara güvenmenin önemini anlatan “O”, 7. emirde yaşanan yeri öğrenmenin de önemli olduğunu hatırlatır aydına. Yerin altından çıkıp, yaşadığın yerle tanış, diyen “O”, 6. emir ile “yeni dilin” ortak dilin varlığını hatırlatır. Yeni dili kabullenen ve “aynı dili” konuştuğunda güçlenecek iletişim, aydını sessizliğinden ve kendiliğinden ayıracaktır. 5. emirde “kendine yurt aramama”, 4. emirde “yalnızlık yasak” diyen anlatıcı, 3. emir ile de gerçek ile düşün ayrımına ışık tutar. Sorularını unutan aydın, 3. emirde düşlerinden de uzaklaştırılır. 2. ve 1. emirde ise içi içe bir anlamla, aydının sahip olduklarına, yaşamı kabullenme idrakine ışık tutulur.

Ferit Edgü, sondan başa giden on emir ile bir anlamda aydını, tutunabilmenin şartı olarak, diğer insanlar seviyesine iter. Yaşamının, yitip gitmemenin şartı, hayatın bir parçası oluş, kabullenmekle, daha açık ifadeyle “uyum yeteneği” ile gelecektir. Yukarıdaki emirler, baştan sona doğru okunduğunda aydını başka bir kapıdan geçiren kuvvet gibi görünse de; sorular sondan başa doğru okunduğunda aydının sıradanlaştıran, farklılığını yontan bir çerçeve ile çıkar karşımıza.

Ferit Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim* romanı aydına teklifte bulunur ve tam da bu noktada Kafkaesk anlatının dışına çıkar. Kafkaeskteki kaybolmuşluk hissi, entelektüel korku ve buhranlar burada bir anda parçalanıverir. Bu durum *Hakkâri'de Bir Mevsim* romanını sıradışı kılmaya yeter. Başlangıçta kendini kaybetme, hafızasını yitirme eşiğinde iken, kendine telkinde bulunan “O”, bu yanı ile hem

hastalığın adı, hem de ilacını ruhunda taşır. İçindeki mitik kahramana, “(...)’tanı, anla ve iletişim kurmayı dene’, sen bunu beklersen, kaybedersin, yanılırsın... ‘onların dilinden konuşmayı dene’...” (Andaç, 2000b, 115) diyen Ferit Edgü, onu önce bir yazar ve kutsala öykünen bir peygamber seviyesine yükseltir. Bu makama taşıdığı aydına daha sonra aşağıya inmenin yaşamda kalmak için olması gerekenlerin de şartlarını ortaya koyar. Ferit Edgü’nün bu sesinde Yakup Kadri’nin *Yaban*’dan taşan aydın-halk paradoksunu izlemek mümkündür.

Günün birinde içindeki yarası kanayıp, sabrı gözünden kayan yaşla taşan aydın kozmosa geçerken yaşadığı düşüşü şöyle anlatır: “*Düşüyordum, bir uçurumdan hiçbir kayaya çarpmadan boşlukta süzülerek, tüylerle, kâğıtlarla, yapraklarla onlar gibi bin parça, paramparça düşüyorum*” (Edgü, 2012, 101). Düşen, uçurumdan yuvarlanan ve kayaya bile çarpmadan paramparça olan “O”, kendi çığılığının sesinde kaybolur. Kimi zaman bu seslerin içinde belirlediğine inanır, kimi zaman da kendi gürültüsünden bir varlık payesi çıkarır. “*Yoksa içimde biriktirdiğim, içimde, kafamın bir kıyısında kalmış, benden öç almak isteyen, eski, unutulmuş bir ses mi bu? Ya da hiç kimsenin sesi. Hiç kimsenin sesiyse yandım, çıldırıyorum demektir*” (Edgü, 2012, 108).

“O” bu noktada, inançlarını ve bir güce bağlanamamanın da buhranını yaşar. En zor anlarında tutunacağı bir kuvvete inanmak ister. İçinde cevapsız biriken sorularını Tanrı’ya haykırmak için kendi kendine konuşur.

*“Tanrım, var olmayan Tanrım, kime yakaracağım?
Nerde bulacağım sorusunu cevabımın”* (Edgü, 2012, 116).

Varlığına kanaat getirmediği Tanrı’ya yakaran “O”nun en büyük öfkesi zihnindedir. Kendisini kendisine yetmiyor olmakla suçlar. Ferit Edgü, romanın sonunda “O”ya isimsiz gelen mektuplara bir cevap yazdırır. Hatırlamadığı sevgilisine, kendi sahte mitini, kaçışını şöyle açıklar:

“Oysa ben, bu kez ardımda hiçbir iz bırakmadan yitiklere karıştığımı sanıyordum. Bir deniz kazası efsanesi (buna kendimi bile inandırmıştım) ve hop... bir dağ başı. Bana neden kaçtığımı sorma. Çünkü bunu en iyi senin bilmen gerekir. (...)kendimi burada bulduğumda, kendimle ilgili hiçbir şey (yüzümü bile) ansımıyordum”(Edgü, 2012, 177).

Bir deniz kazası efsanesine kendini inandıran ve kendini bir dağ başında bulduğunda, kendiyle ilgili hiçbir şeyi anımsamayan “O”, çıldırdığını da kabul eder. Bu çıldırmanın, ruhundaki depremlerle, çalkantılarla yani onun tabiri ile tufanı ile doğrudan ilişkisi vardır. “O” Hakkâri kentinin bir dağ köyünde yaşadıklarını ve ruhundaki izleri şöyle anlatır: “*Öyle sanıyorum ki, hiçbir zaman yaşamadım*

denizlerde. Yaşadımsa da anılarımı yitirdim. Bazı gerçeklerin, bazı gerçekleri unutturduğunu gördüm burda. Dağ yaşamı denizin izlerini sildi” (Edgü, 2012, 184).

Bazı gerçeklerin, bazı gerçekleri unutturduğu ve dağ yaşamının denizin izlerini yok ettiği yaşamında, başlangıç noktasına dönen “O”, romanın sonunda köyden ayrılır. Zira artık bahar gelmiş, bir mevsim sona ermiştir. Aydının sürgünü, düşüşü sona ermiş, yeniden yola çıkma zamanı gelmiştir. “Yolun açık olsun, dedi. Gerçekten söylenecek tek söz de buydu: yolun açık olsun. Yepyeni bir yolculuğun eşliğindeydim. Dağlardan sonra, ırmaklar...” (Edgü, 2012, 196). Bu noktadan sonra “O” için yepyeni bir yolculuk başlar. Üstelik de bundan sonra gidilecek yerin ve varılacak mekânın önemi olmadan.

Hakkâri’de Bir Mevsim romanından otuz yıl sonra, Ferid Edgü, “O”yu *Yaralı Zaman* anlatısında yeniden karşımıza çıkarır. “O” bu defa “o kadınla” konuşmaktadır. Belki de “o kadın” *Hakkâri’de Bir Mevsim*’in sonundaki meçhul mektupların sahibidir. Bir bilinmez olan bu kısma rağmen, *Yaralı Zaman*’da anlatıcının adı “O” değil, “adam” olmuştur artık ve adam bu defa gazeteci olarak yeniden dağlara gitmek için hazırlanır. Romanın başındaki anlatı, *Hakkâri’de Bir Mevsim* romanının hemen ardındaki “O”nun yeniden dağa/doğuya dönüşünü anlatır. Tahsin Yücel’e göre, *Yaralı Zaman* romanı “O’nun devamı olmasa da aynı damardan beslenen yeni bir biçim olduğu düşünülebilir” (Yücel, 2007, 10). Adam/O yalnızca bir mevsim kaldığı dağlara, yaralı bir zaman/an gerçekliği ile yeniden döner.

“Kadın, Neyin var, diyor. Hiç, diyor Adam. Hiçbir şeyim. Buradasın ama, sanki burada değilsin, diyor Kadın. Yakında gidiyorum, diyor Adam. Nereye, diye soruyor Kadın. Doğuya. Dağlara. Kadın elindeki çubukları bırakıyor. Bunu bekliyordum, diyor. Adam susuyor. (...)Dağları özledin, öyle mi? Belki. İnsanları da özlemiş olmalısın. Susuyor Adam. (...)Ama yıllar önce gitmiştin. O çok önceydi. Değişen bir şey yok, diyor Kadın. Göreceğiz. Ölülerini mi göreceksin? Yoksa onları gömmeye mi gidiyorsun? Susuyor Adam. (...)Ama o dağlar başka dağlardı. Unutmadım, diyor Adam” (Edgü, 2007a, 11-12).

Hakkâri’de Bir Mevsim romanı, “O”nun kaostan tufana, oradan da kozmosa uzanan macerasını anlatır. Eser bu yanı ile kendi içinde mitik bir üçleme gibidir. Kaos’ta, “O”nun kendisinin bile bilmediği geçmişi ve Hakkâri’ye gelişi vardır. Tufan ise, “O”nun Hakkâri’sidir. Hakkâri’nin kara kışına/yaşama biçimine, kendi mevsimini/tufanını teşbih eden “O” bu noktada tümüyle kötücüdür. Tabiata, mekâna ve geçmeyen zamana karşı kötücül olan “O”, tufan mitinde, ruhsal sıkışmışlığı içinde sallanmaktadır. Kendini bu anlarda Nuh Peygamber’e benzeten “O”, aslında Nuh olmadığına hatta denizci de olmadığına farkındadır. *Kosmos* ise “mevsimin bitişi” ile müjdelendir. Baharın tabiata sunduğu algı, “O”nun içinde de kıpırdanışa neden

olur. “O” bu noktada başladığı yere/suya döner. Böylece de romanın mitik üçleme yapısı tamamlanmış olmuş gibidir.

Ferit Edgü’nün, tutunamayan aydına biçtiği düşünüş ve mit, Hakkâri’nin bir dağ kasabasında aydınlanır. Yaşanılan çelişkilere, kaybolan hafızaya ve silinen yüzlere karşı da tekliflerde bulunan yazar, aydına tutunma reçetesi sunar. On emirin sondan başa giden izlerinde, varlığın devamı, pusulası da vardır.

“O”, kendini bulmak için çıktığı yolda, bambaşka birine kavuşur. Edindiği kimlik, kullandığı dil onu geçmişin kaosundan bilinmez başka bir mevsime sürüklese de, “O”nun dağdan suya inişinde kosmosun varlığı da okura sezdirilir. *Hakkâri’de Bir Mevsim* romanı, benzerleri gibi, aydının iç sesiyle örülüdür. Çılgınlıklar, sessizlikler aynı vurguda, aynı yönde, benzer “yalnızlık” yoluna açılır. Buna rağmen yaşamdan elini hiç çekmez “O”. Kaybettiği yüzüne, Hakkâri’de zaman ve mekan anlam katar. Sorularını, yanılgılarını, hafızasını kendinden ayıran aydına, yazarın belki de yalnızca “O” demesi manidardır.

Ferit Edgü, “O” ile tüm üçüncü tekil entelektüeline bir mit kurgular. Bu mitte önce yokluk, sonra arayış ve buhran, ardından belirsiz bir yol karşımıza çıkar. Hayatta kalma, tutunma teklifine, varlık problemi telkinlerine rağmen yolun sonunda suya yine yalnız bırakılır aydın. Bu açıdan bakıldığında sudan çıkıp, karaya vuran balıkların, yeniden suya gidişinin döngüsüdür roman.

4.3.19. Kent Soylu Aydın Popülizminin Sürgünleri: Kaçıştakiler

Virginia Wolf, *Kendine Ait Bir Oda* eserinin girişinde şöyle der: “Eğer kurmaca eserler yazacaksa, bir kadının parası ve kendine ait bir odası olmalıdır; bu da, göreceğiniz gibi, kadının gerçek doğasına ve kurmaca edebiyatın gerçek doğasına ilişkin önemli sorunu çözümsüz bırakıyor.” (Wolf, 2014, 6). Türkiye’nin yakın siyasi geçmişinde kendini sokaklara atan kadın yazarların odası, belki de parası, çizginin diğer ucunu gösterir çoğunlukla. Küçük burjuva aydınını, kadın erkek omuz omuza gece gündüz sokağa sürükleyen yazgı, bizde romanın odalarda değil, sokakta yazılışına en önemli sebeptir.

Adalet Ağaoğlu'ndan, Sevgi Soysal'a, Ayla Kutlu'dan, Tezer Özlü'ye, Leyla Erbil'e, Pınar Kür'e, Bilge Karasu'ya, Latife Tekin'e ve Oya Baydar'a uzanan 1960 sonrası kadın yazarların dilinde hep aynı şarkı vardır: Kaçış!

Sokakta olan, evinden mahrum bırakılan, eve dönemeyen, yaşamın ucuna sürülen ve hiçbir yere dönemeyen kadın entelektüelin, Türk edebiyatındaki ortak noktası onların yalnızca sosyalist bir tabandan yükselen sesleri ile sınırlı değildir. Tanrı'yı öldürmüş, bunaltısı yeri göğü aşmış, isimsiz ve köksüz kalmış aydının kadınca dramı, Türkiye'de yazar olmak, hem de kadın olmak çizgisinde birleşir. Her birinin isyanı ve kötücüllüğü bambaşka olsa da hepsi birden bir yere doğru nefes nefese kaçmakta gibidir.

Kaçış, Türk edebiyatında entelektüel bir paranoya gibi karşımıza çıkar. Yalın bir ifade ile, aydın tutunamaz, bunalır ve kaçır. Kime ve neye kaçtığı belirsiz olsa da, kaçışın yönü bellidir. Bizde entelektüel en çok kendinden kaçır; yine en çok kendine kaçır/sığıır. Sosyal ego, aydını kendi etrafında döndürür ve onu yine ben'ine/kendine çeker. Entelektüelin intihar ederek kaçışında bile varoluşçu bir meydan okuma okura göz kırpar.

Kadın entelektüelin, kaçma ediminde de uçları her zaman içe batan bir kaçır vardır. Aydın kendine ve tutunamadıklarına kıvrılırken, etrafa yabancılaşır. Yalnızlık, kabuksu hâli, yeraltı imgesini ve tüm bunların ipini çeken kötücül algıyı da beraberinde getirir. Bu sebeple, Türk romanında "kaçır" tıpkı Deleuze'in ifade ettiği gibi durağandır. Bireye özgüdür. Kötücül entelektüeller de bu sebeple edimsizdir. Bizde kaçır yasaksız ve ayıpsız olsa da, toplum tarafından dışlanmışlığın ve hiç olmuşluğun tesiri ile isyan doludur.

Türk romanına II. Abdülhamit Devri'nden vuran bu ışık, Cumhuriyet Türkiye'sine darbeler ve sıkıyönetimin aynasından aynı açı ile yansır. Belki de bu sebeple, bizde sıkıyönetim, entelektüel bir şizofreninin de adı sayılır. Mütemadiyen kaçan, kaçtığı için sürülen, sürüldüğü için kaçanların kısır döngüsüne giren kadın entelektüelin bizde mahrem addedilmiş, kendine ait bir odası hiç olmamıştır. Siyasi baskılarla açılmadık kapı, karıştırılmadık defter, kitap bırakmayan bu algı, özellikle kadın entelektüeli bu anlamda örtüsüz, çatısız bırakmaya yetmiştir. Belki de bu sebeple kadının entelektüel yazgisına marazi ruh hâli her daim eşlik eder. Kendi mahremine sadık kalamayan kadının, cinsel kimliği ve cinselliğin toplumdaki algısı ile savaşı, bu nedenle kötücüldür. Eylemde, öğrenci evlerinde, sürgünde, hapiste ve evinde, kadının kendini var etme edimi huzursuzdur. Bunun en önemli nedeni de, kadına ayıbını kapatacak örtünün/çatının olmayışından ileri gelir.

Kadının ölmeye yatarken bile kendine otel dışında çatı bulamayışı bunun en güzel örneğidir. Çalışmalarımız ve araştırmalarımız ışığında söylenebilir ki, bizde kadın yazar olmak, çıplak dolaşmaya, az gülüp bol ağlamaya, hasta olmaya ve delirme keyfiyetine yeterli bir neden sayılabilir. Kadın kimliğinin Osmanlı'da kaç-göç ile sınırları belli bir gazel mazmununa dönüşü sosyal anlamda yaşanan problemlerin de merkezinde durur. Başta Ömer Seyfettin olmak üzere, "bizde sosyal yaşamın içindeki" kadın yokluğunu pek çok aydın sorgulamıştır. Amacımız Türk sosyal yaşamında kadının yerini tanımlamak değildir, ama çalışmamız çerçevesinde kadın kimliğinin sosyal problemler karşısındaki tavrı benzerlik göstermektedir. Batılılaşmanın ahlaksal anlamda yozlaşmış yüzü kurguya yansırken mutlaka "kadın kimliğinin" deforme edilmiş olması da son derece çarpıcıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar dışında, Doğu-Batı problemini ele alan yazarlarda ahlaksal yozlaşmışlıkta kadının payına düşen her zaman fazla gösterilmiştir. Özellikle Hüseyin Rahmi ve Peyami Safa'nın romanların kadın kimliği ahlaksızlığın sosyal hayata aktığı bir damar biçiminde sunulmuştur.

Ayla Kutlu, *Kaçış* romanında kendinden kaçamayan aydınların dramını anlatır. Burada da kaçış kendinde başlayıp kendinde sona ermektedir. Ayla Kutlu, Üstün üzerinden bir dönem entelektüelinin kendindeki kaçışını sorgular. Bu açıdan, Üstün'ün kaçarken bıraktıkları ve kaçarken buldukları romanın çatışmasını oluşturur. Marksist bir söylemle ve sol görüşü ile Türkiye'den kaçan Üstün; eve döndüğünde kendini hapiste bulur. Bunun romandaki karşılığı ise şöyledir: Üstün, Türkiye'den giderken de; hapiste de kendi kaçışını durağan yaşar. Ayla Kutlu, entelektüel kötücüllüğü Üstün'ün zihnindeki kaçışa atfetmiştir.

Üstün, ülkülerinden, aşkı Ayhan'dan kaçtığına, zihnini de yanında taşıdığını anlar. Paris'e gidiş, onun ülkülerini değerlendirmesine başka pencerelerden ideolojisini ölçmesine fırsat tanır. Fakülte hocalarından biri olan Üstün, düzene karşı "sosyalist" tabana yaslanır. Kendini bu felsefe ile büyütür ve hayatını buna adar. Ayhan ise onun kaçışında sadece bir görüntüdür. Ayhan ile evlenmekten, ona bağlanmaktan kaçır. Üstün'ü Paris'ten dönmeye iten en önemli sebep aslında Ayhan'dır. Perde arkasında ise onun davasında "kaçak" yaftasını kabullenmiş oluşu vardır.

Ayla Kutlu, *Kaçış* romanında aynayı zihnine tutan aydının çelişkilerin anlatır. Üstün, inandığı ülküleri, işkence gören devrimcileri ve siyasi baskıları aydın süzgecinden geçirerek yorumlar. Devrimin niteliğini, verilen mücadeleyi, okunan şiirleri ve söylenen türküleri düşünür ve bunun komünistlik ile ilişkisini sorgular.

Üstün, komünist olmakla, Moskova basımlı kitapları yurda sokmakla, teziyle yargılanmaktadır. Tüm bunlara rağmen, aslında Üstün'de kendine *"Bizler komünist miyiz? Ben komünist miyim?"* (Kutlu, 1986, 110) diye sorar.

Herhangi bir partiye kaydı olmayan Üstün, Paris'te de kendini misafir olarak görür. Onların dünyasında yer alan komünizm ile ülkesindeki gerçekler bambaşkadır. Hapishanede düşünme fırsatı bulan Üstün, gerçekte ne olduğunu ve ne yapmak istediğini düşünür, ama zihindeki bu kaçışın bir çıkışını da bulamaz. Onun tek korkusu tutunabildiği Ayhan'a zarar gelmesidir. Üstün, Türkiye'ye gelirken tutuklanacağını da bilir. Cahit'in mektubunda her şey açıktır. Buna rağmen, her şeyi göze alan Üstün, dönüşü seçer. Hapiste bunun da anlamını bulmaya çalışır. Onun, *"Memleket özlemi miydi duyduğu? Bir saplantı mı?"* (Kutlu, 1986, 117) sözünde kaçışın ve dönüşün belirsizliği de ön plana çıkarılır.

Sebebi ne olursa olsun, Üstün'ü vatan toprağına sürükleyen nedenler vardır. Ülküleri ile yüzleşmek, dava arkadaşları ile yan yana olmak ve Ayhan'a kaçmadığını anlatmak... Buna rağmen tutukluluk süresi onun hayatında bambaşka bir realiteye dönüşür. Önceden en yakın dava arkadaşlarının yaşadıkları bu defa kendi gerçekliği olmuştur. Üstün bu gerçeklikten ömrünü, ülkülerini eleştirir.

"Yaşam, savaş, ölüm. Ben şimdilik yenik düştüm. (...) güçlüklerle karşılaştığım, yılgınlığa uğradığım için değil. Gerçekte etimle duyduğum bir savaş değil bu. (...) Yürüyorlar. Ağır ağır, yan yana. Şu anda hepsi kendi teklilikleriyle başbaşalar. Yan yana ama birbirlerinin yüzüne bakmadan yürüyorlar. Hepsinin içinde aynı kuşklar var mıdır? Gerçekte sonu olmayan umutsuz bir savaşın içinde düş gördüklerini düşünüyorlar mıdır?" (Kutlu, 1986, 168).

Ayla Kutlu, gençlik döneminde ülkülerine tutunan, ama zamanla ülkülerini sorgulayan aydınların tutukluluk sürecine de tepeden bakar. Dünya'nın her yerinde "düşünce suçu" ile hapse giren gençleri, işkence görenleri, ölenleri bir çelişki perdesinin arkasından izler. Birilerinin mutluluğu için ölen, zulme uğrayan aydın; sosyal hayatta ötekileştirilmiş ya da yaftalanmıştır. Bu yas ile tutundukları dal kendi vicdanlarına da saplanmaktadır. Üstün, bir aydın olarak tam da bu acıyı hisseder ruhunda. İftiralarla, karalamalarla üzerine yüklenen suçların aslında halkı için verdiği mücadelede nasıl hiçe sayıldığını acıyla izler. Bu noktada Üstün'ü asıl yaralayan polisin baskısı barbarlığı değildir. Yazar, Üstün'ü dibe çeken fikri şu cümleler ile özetler:

"Ağına giden, polisin baskısı, barbarlığı değil. Kabuğuna sinmiş birkaç aydın dışında, çevrenin halkın umursamazlığı. Anasının onu görmeye gelirken astragan mantosunu giymek gereksinimi duyması. Bu hep

böyle sürüp gider mi? Bir gün bu ülkede de bu gençlerin, belki adsız ama gerçek birer kahraman oldukları söylenemeyecek mi?” (Kutlu, 1986, 171).

Üstün, halkın tüm kayıtsızlığına rağmen, ülkeleri için mücadele eden gençleri kahraman olarak görür. *“Bir gün, gerçek öncülerin bu gençler olduğunu anlayacaklar mı?” (Kutlu, 1986, 172)* derken aslında ruhundaki kötücül damarı da besler. Ona göre, asıl sorun acı ve yokluktan çok ötededir. Düşlere koyulan yasakların içinde kendi kimliğinin de eriyişini acıyla izler. *“Sorun bir takım acılara, yokluklara katlanmak değil, bir başkasının onu bunlara zorlaması. Düş kurmasını bile yasaklayabilmesi. Daha doğrusu bu zorlamanın bilincine erip ermemekte” (Kutlu, 1986, 173).*

Üstün, Paris’e kaçışını realist bakış açısıyla değerlendirir. Buna göre, onun ruhu her zaman güçsüzdür. Kaçışına bir yiğitlik ve özveri görüntüsü çizmesi, onun korkaklığından ileri gelir. Onun, *“Asıl zayıf olan bendim. Zayıflığımla anlaşılmasını diye onun koruyuculuğu görevini üstlendim” (Kutlu, 1986, 179)* sözlerinde, içsel bir hesaplaşma vardır. Üstün, kendini ve yaşama bakışını vicdanın terazisinde ölçer.

Ayla Kutlu, zihnindeki ideolojinin ipini kaçıran ve kendine bir varlık amacı kazandırmaya çalışan Üstün’e Ayhan’ın sevgisi ile tutunma fırsatı verir. Buna rağmen, bu kavuşma roman boyunca gerçekleşmez. Pişmanlıklar, sorgular ve hastalıklı fikirler aşkın arasına da girer, ancak her şeye rağmen Üstün direnmeyi, Ayhan’a gitmeyi ister. Üstün’ün bu isteği, hapishane sürecinde onu hayata bağlasa da ruhsal bakımdan derin bir çöküş yaşar. Aklında biriken sorular gün geçtikçe onu hasta eder. Ateşlenen, kafasındaki kargaşalığı silemeyen Üstün, Roland’ın hayali ile yüzleşir. Roland’ın kahkahasında, küçük kent soylu entelektüelin dramı yeniden ışırlar.

“Küçük bir kentsoylu olduğunu unutma. Bir gün elbet sen de kendi sınıfın içinde yerini alacaksın.” (Kutlu, 1986, 207) Küçük kentsoylu Üstün, siyasi hayatta rant peşinde koşanlara karşı isyan doludur. Kendini Cahit ile kıyasladığında, ideolojilerinin ve bir taraf oluşunun cezasını nasıl çektiğini fark eder.

“Askere de aynı dönemde gittiler. Cahit, Ankara’da kalmanın yolunu buldu. Terhislerden bir yıl sonra doçentlik tezini verdi Cahit. Klasik suya sabuna dokunmayan, hiçbir yeni, yaratıcı öge taşımayan, ama akıllı bir derleme niteliği vardı tezinin. Üstün’ün tezi ise fazla devrimci görünerek geri çevrilmişti. Cahit neredeyse profesör olacaktı, Üstün hâlâ asistanlıkta sayıyordu” (Kutlu, 1986, 209).

Ayla Kutlu burada, her dönemde ortaya çıkan bu sözde aydın tipini de günceller. Cahit, Meşrutiyet romanlarında gördüğümüz, özellikle Üç İstanbul romanında karşımıza çıkan, değişen her siyasi rejime taraf olanları temsil eder.

Yazar bu noktada, şahsi çıkarları için yakınlarını harcayan ve aslında kendilerine ait hiçbir gerçeği olmayanları anlatır. Üstün, Cahit'in bu yanını şöyle özetler: “*Bize karşı bizimleydi. Başkalarının yanında bu yakınlığı olabildiğince önemsemez görünmeye çalıştığını biliyorduk. Belki de için için bize imreniyordu*” (Kutlu, 1986, 210).

Bağlandığı bir ülküsü olmayan Cahit'in başkalarının hayatını yaşayışı hatta o hayatı çalışı dile getirilir. Cahit bu yanı ile “acımasızlık, arkadan vurma” gibi duygularla anlatılır. Ayla Kutlu, *Kaçış* romanında ülküleri için ölüme yürüyen aydını kendi vicdanı ile yüzleştirir. Buradaki kaçışta “bu işin içinde başından beri bir yanlışlık var” cümlesi aydın ruhun gerilimi oluverir.

İdeolojilerine sınımsız bağlı aydının ipleri bu noktada görünmez hâle gelir. Üstün, hoca ve aydın sıfatıyla diğer devrimcilerin başı olarak çizilir romanda. Buraya sosyolojik bir çatışma düğümleyen yazar, aslında bir başın bile olmadığını, hastalanmış zihinlerin bulanık düşleri paralelinden konuşur. *Kaçış* romanının, diğer dönem romanlarından en dikkati çeken yanı da buradadır. Yazar, ülküleri sağın ve solun kıyısından çekerek eşitleyiverir. Verilen mücadelelere bir masum mahalle kavgası imajını yükler satırlarında. Buna rağmen “eylem eylem” diye sokaklara çıkan gençlerin “devrimden” aslında neyi kastettiklerine çıplak bir gözle bakar. *Nazım* şiirlerini çoğaltıp, basan, *Pir Sultan Abdal* şarkılarına eşlik edenlerin temelde birçok bilgiden de yoksun olduklarını anlatır.

Kutuplaşan ya da kutuplaştırılan gençlerin, işkence ve ölümlerle biten günlerinde asıl hedefin şaşmış olduğu, kısaca herkesin kendini kandırdığını Üstün şu sözlerle anlatır:

“Başından beri bu işte bir yanlışlık var. Suçlayanlar da suçlananlar da gerekte ne yaptıklarının bilincinde değiller. Bizi, işçi sınıfının egemenliğini kurmaya çalışmakla suçluyorlar. Oysa biz sınıf savaşı vermiyoruz. (...) Sorun, sınıfsal bilincin belirginleşmiş olup olmamasında. Nedir bizim savunduğumuz? Daha doğrusu biz kimiz? Bir avuç kent soylu kökenli aydın. Kendi sınıfsal kabuğunda rahatsızlık duyan bir avuç aydın” (Kutlu, 1986, 261).

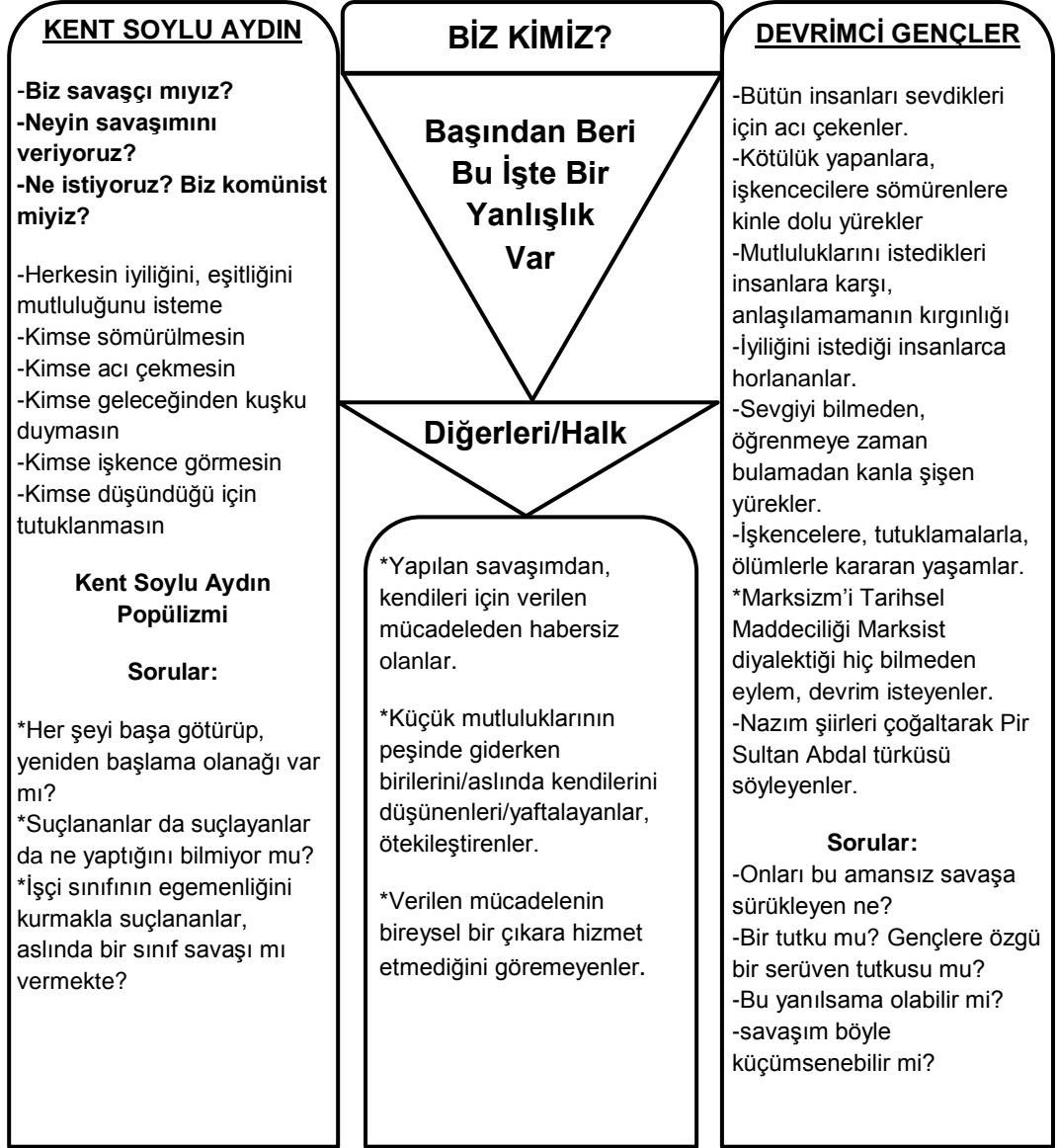
Ne yaptığının aslında bilincinde olmayan tarafların temelde kandırıldığını, yanlış olduğunu ortaya koyan Üstün, yapılan suçlamaların da gerçekçi olmadığını bilir. İşçi sınıfının egemenliğini kurmakla suçlananların, aslında bir sınıf savaşı vermiyor oluşları da mücadelenin başından beri gelen yanlışlığını ortaya koyar. Ayla Kutlu, bir avuç kentsoylu aydının, kendi sınıfsal kabuğundan rahatsız olanların, düş görenlerin 1946'dan bu yana ne yapmak istediğini de bu noktada anlatır. Buna göre, yapılmak istenen bir sınıf yaratmak değildir. Bu durum, aydının kendi içindeki sıkıntısının

dışavurumdur. Bu dışavurumda da asıl amaç, egemen kişilere karşı istenen özgürlük savaşımıdır. İşçi sınıfının ekonomik özgürlüğü için atılan naraları da anlamsız ve yetersiz bulan Üstün, ilkel demokrasilerde bile bunun bir anlamının olmadığını düşünür. Üstün'e göre amaç sosyalizmi istememek değildir, buradaki en temel eleştiri bilinçlenmemiş sosyal düzende verilen devrim kavgasıdır.

Bu nedenle de suçlanan, suçlayan, ölen ve öldüren, sağ ya da sol kanada yaslanan herkes aynı sosyal ve siyasi bilinçsizliğin yapısından doğmaktadır. Üstün için, aydın kimliğinde ölü doğan her şeyin altından neyle mücadele ettiğini bilmeyenlere karşı "bir taraf" olma fikri vardır.

Ayla Kutlu burada toplumsal bilincin, verilen savaşımındaki önemini anlatır. Üstün gerçekte toplumun değişmesini isteyen bir aydındır. Bunun için de düzene karşıdır, fakat mücadelesinde, bir aydın olarak kanlı savaşlara engel olması gerektiğine inanır.

Aşağıdaki şekil romanın özüne sinen *Başından Beri Bu İşte Bir Yanlış Var!* algısını, *Biz Kimiz?* sorusu ekseninde ve *Kent Soylu Aydın Popülizmi* çerçevesinde anlatmaktadır:



Bu Ülke'den: "(...)sonra bu muhteşem rüyayı korkunç bir kâbusa kalbeden meşûm bir salgın: maddecilik. Tarihin dışına çıkan Anadolu, tarihin ve hayatın. Heyhat! Bu çöküşte kıyametlerin ihtişamı da yok, şiirsiz ve şikâyetsiz" (Meriç, 2004, 179)"

Şekil 25. Kent Soylu Aydın Popülizmi: Biz Kimiz?

Ayla Kutlu, 1940'larda Türk toplumu ve siyaseti üzerinde ucu sivrileşen ayrılığı sorgular. Üstün, kentsoylu aydın kimliği ile davasını, ülküsünü, devrime baş koyan gençleri, diğerlerini ve en çok da kendini hesaba çeker. Bu hesaplaşmada ilk soru kimliğine aittir: *Biz Kimiz?*

Üstün, bu zamana kadar yaşadıklarını düşünürken, neyin savaşı içinde olduklarını da bilemez aslında. Ne istediğini, komünist olup olmadığını sorgular. Kendine sorduğu, yukarıdaki şekilde de ortaya konan cevapları onu kentsoylu aydının popülist dünyasına götürür. Her şeye yeniden başlamanın da mümkün olmadığını bilen aydın, temelde suçlayanları da suçlananları da ne yaptığını

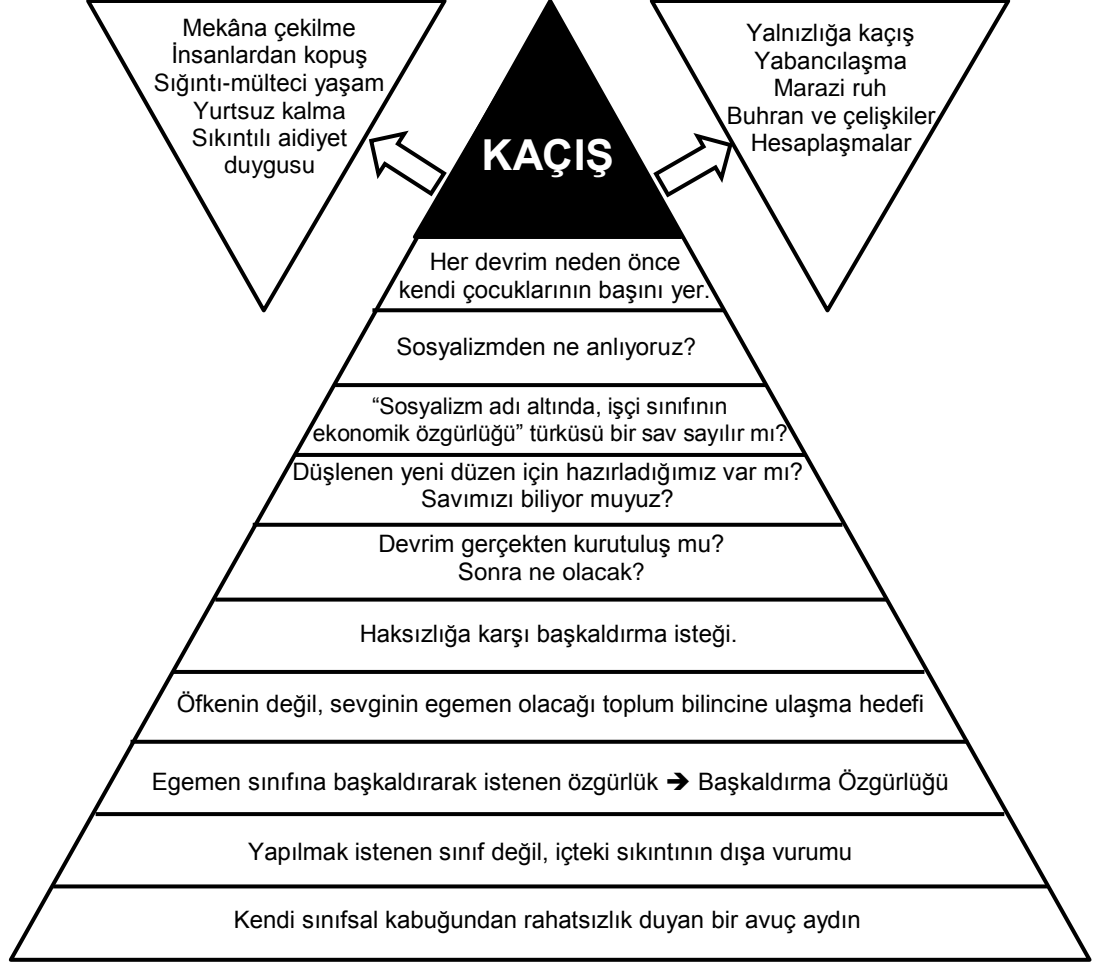
bilmezlikle suçlar. Aslında ortada suç ya da suçlu da yoktur. Bu duygu onu devrimci gençlere ve onların dünyasına sürükler. Üstün, tutuklanan, işkence gören ve ölen devrimcileri de acınası bir yan bulur. Zira onlar, gerçekte sevgiyi hiç tatmadan, yaşama tutunma fırsatı sunulmadan yitip gidenlerdir.

Yukarıdaki şekilde de ortaya koyduğumuz gibi onların istediği şey, diğerlerinin mutlu olarak nefes alacakları dünyadır. Davalarının bile temelini bilmeden, Marksizmi ve sosyalist tabanın öğretilerine hâkim olmadan, sokaklara dökülen, eylem isteyen ve tek çıkar yolun devrim olduğunu düşünen gençler, aslında amansız bir savaşımın orta yerindedir. Üstün, bunun da nedenini sorgular. Sadece Nazım şiiri okuyan, çoğaltan, Pir Sultan türkülerinde coşanlardır bu kalabalık ses. Bu tutkulu kalabalığın, içini bilmeden bir yola baş koyuşlarına tutku gözüyle bakar. Buna rağmen bu serüvenin hiç de basite alınmaması gerektiğini düşünür. Onları bir yanılısına da olsa, asla küçümsenecek bir hikâye değildir. Diğer yandan, kendi küçük mutlulukları peşinde sürüklenenlere de bakar Üstün ve bu sivri ucun kendilerini ötekileştiren duygularına hayrettedir. Üstün için, asıl mücadele onlar içindir. Tüm işkenceler, ölümler hatta yeniden doğumlar halk içindir. Hal böyleyken, umursanmıyor olmak içini öfkeyle doldurur.

Ayla Kutlu, *Kaçış*'ta kentsoylu aydınının kimlik bulma, ülküsüne bir yaslanma duvarı koyma çabasına ışık tutar. Bunu yaparken de bu işin içindeki tarihi yanılıgyı kötücül entelektüelin iç sesiyle ve onun kaçışı ile anlatır.

KENT SOYLU AYDIN POPÜLİZMİ

Mağaradakiler'den: "Artık sosyalizmden söz etmek bir ölünün arkasından nutuk okumak gibi bir şey. Çağdaş zihniyetin bu isyanı, asırlardır şahidi olduğumuz ayaklanmaların tıpkısı. Yeni bir sistem kurduklarını ileri sürenler kabiliyetsiz birer kopyacı. Heyhat! Abeste bile orjinal olunamıyor." (Meriç, 2007, 211)



Şekil 26. Kent Soylu Aydın Popülizmi: Kaçış Pramidi.

Kaçış romanı, aydını bu popülizmin göstereceği çıkışa sürükler. Burada kaçışın yönüne, tabandan tavana yükselen sesine kulak verilir. Yukarıdaki şekle göre, aydının devrime dair gösterdiği başkaldırısında, kendi kabuğunu kırma arzusu yatar. İçteki sıkıntıyı bu yolla dışa vuran aydın, başkaldırı özgürlüğü/keyfiyeti ile kendini kötücül kılan egemen sınıfı sarsmak ister. Burada ilk hedef, dengeleri bozmak gibi görünse de; aydının çabası kendi dengesine bir mizan arayışı olarak da değerlendirilebilir.

Harici baskılardan, sosyal göndermelerden bunalan aydın, kabuğunu kırmak, duvarını yıkmak isterken, aslında kendine kaçıştaki çıkış yolunu bulmayı ister. Bu

dışa vurumda aydının kapalı ruhundaki ışığı bulma özlemi de görülebilir. Onlara göre ışık, patlamanın geldiği yerde başlar ki bu da devrimdir. Düzene ve egemen sınıfa duyulan öfke, bu çeşit bir patlama ile başlar. Böylece aydın sadece kendini, duvarlarını yıkamaz. Etrafa dağılanlar, ondan etkilenen gençlere de böylece sirayet eder. Buna rağmen, devrim ile istenen “Yeni Dünya” için zihinlerde bir sav da yoktur.

Hazırlığı olmayan aydın, popülist bir yaklaşımla işçi sınıfının ekonomik özgürlüğüne gözünü diker. Oysa içsel biçimde söz konusu edilen bu sınıfın özgürlüğü değildir. Hatta aydına göre işçi sınıfının egemenliği için verilecek bir sınıf kavgası da söz konusu değildir. Aydın bu noktada sosyalizmden aldıklarını sorgular ki asıl kaçış da buradadır. Her devrim önce kendi çocuklarını tüketirken, onlar bu anlamda tükenen olmak istemezler. Bunun için de kaçışlarına bir yön bulmaları gerekir. Bu yönelimde ruhsal ve mekânsal bir gidiş göze çarpar. Aydın ruhsal bakımdan yine başladığı, dışavurumunun olduğu noktaya dönüşmüştür. Yalnızlık, yabancılık, hasta ruh, buhran ve çelişkiler... Diğer yandan kaçışa sunulan mekân da bellidir. Yerin altına inen Üstün, tıpkı kendine benzer kent soylu entelektüeller gibi, kaçışı bodrum katına, hapisane hücrelerine, yurtsuz ve aidiyetsiz mekan algısına döner.

Netice olarak, dışavurum/patlama tabandan tavana çıkarken; kaçış tavandan tabana bir istikamet alır. Böylece aydın, kendi sonunda ve yine kendi başlangıcında bulunur. Bu bir başka ifade ile entelektüelin kendi kendini yeniden üretme/yaratımlama biçimidir. Nihayetinde de varılan yer, gidilenden farksız değildir.

Ayla Kutlu, *Kaçış* romanıyla çıkışı işaret eder ve çıkışın sonunda yine kendine kaçacak aydın duruşu irdeler. Roman bu yönü ile *Entelektüel Kaçış Piramidi*'nin zincirini de ortaya koyar. Kaçan, çıkışa koşan Üstünler yolun sonunda yine kendine yakalanır. Bu oyunda ise suçlu, suçlanan, ölen, öldüren, yapan, yaptıran herkes aynı hizaya gelir. Bu nedenle kaçış, tutunamamanın/tutamak sorununun bir başka adı sayılır.

4.3.20. Memleketin Akşam Alacasında Bir Aydın Haritası

Selim İleri'nin *Bir Akşam Alacası* romanı, Bodrum dörtlemesi romanlarının sonuncusudur. *Her Gece Bodrum*, *Ölüm İlişkileri* ve *Cehennem Kraliçesi* romanlarındaki kurgusal bağ, *Bir Akşam Alacası* romanına bağlanarak ilerler. Selim

İleri'nin dört eserinde de bir grup aydın genç üzerinden siyasi, sosyal ve kültürel yapı merceği altına alınır. Dört eserde de genel itibarıyla; ölümlerin, cinayetlerin, kanlı ideolojik kavgaların, cinsel karmaşanın, sahte ilişkilerin ortasında nefes almaya çalışan, kaçmak isteyen entelektüel gençlerin yalnızlığına, yorgunluğuna ve bunaltısına ışık tutulur.

Bodrum dörtlemesi romanlarının ortak özelliği, kurgunun aynı çatı altında kurulmuş olmasıdır. Entelektüel gençlerin yalnızlığının ve yabancılaşmasının izlerinin takip edildiği romanlarda temel sorunsal, bireyin hem kendisi ile hem de toplumla yaşadığı iletişim problemidir.

Her Gece Bodrum romanında Cem'in iç sesi roman boyunca yalnızlığını dışa vurur. Cem, dörtlemenin ilk kötücül entelektüelidir. Onun, "(...)daha bir süre kaba güce, vahşete, çılgınlara başvuracağız. Yüzümüz kötülüğe tutsak, soluk soluğa, hırsla tutkuyla, kötülükle, bencillikle yaşıyoruz. Çözümlerimiz, değerlendirmelerimiz hep yanlış" (İleri, 2004, 238) sözleri genel itibarıyla Bodrum dörtlemesine konu alan entelektüelin bakış açısını özetler. *Ölüm İlişkileri* romanında, Emre'nin şu sözleri, *Bir Akşam Alacası* romanın da senfonisi gibidir. "Ah! Bütün insanlardan nefret ediyordu. Bütün insanları tanıyamıyordu tabii. Çok, ama çok azını tanıyordu. Hiç kimseyi tanıyamıyordu. Öyle yalnızdı ki ve öyle kendiyle doluydu ki, insanları tanımasına olanak kalmamıştı" (İleri, 1979, 241). Buna göre, kimsenin kimseyi tanıyamadığı, tanıyanların bile bir müddet sonra tanımlanamaz olduğu ülkede her şey bir felaket tablosu içindedir. Kendileri ise cehennemin içinde kalan, çırpınan zavallılardır.

Selim İleri, Emre karakterini dörtlemenin ikincisinde okura sunar. *Ölüm İlişkileri* romanının son bölümü Emre'nin duygu ve düşüncelerini konu alır. Emre burada da tıpkı *Bir Akşam Alacası* romanında olduğu gibi yazar kimliği ile ön plandadır. Devrinin siyasi ve sosyal yapısına atfedilen kötücüllük içinde yazar kimliğini sürdürmek isteyen Emre, *Ölüm İlişkileri* romanında da huzursuz, kararsız hatta hastalıklı bir tiptir. Çevresine karşı başlayan güvensizlik ve kaynağını sosyal çevreden kötücüllük *Bir Akşam Alacası* romanın temel hareket noktası olur.

Kötücül entelektüel bağlamında Bodrum dörtlemesi romanları içerisinde *Bir Akşam Alacası* romanı çalışmamıza dahil edilmiştir. Bunun en önemli nedeni, *Bir Akşam Alacası* romanının Bodrum dörtlemesinin ihtiva ettiği entelektüel tipolojiyi bir bütün olarak yansıtmasıdır. Selim İleri, *Bir Akşam Alacası* romanında entelektüel gençler üzerinde kötücüllüğün felsefesini yapar. Aşağıda aydın tipolojisi biçiminde anlattığımız şekilde, yazarın çevreye karşı geliştirdiği entelektüel bakış açısı açıkça kendini gösterir. Bir aydın olarak Selim İleri'nin kendinden yola çıkarak işaretlediği

bu entelektüel tutum, romanın tüm tiplerine özenle giydirilmiştir. Bireyci oluşu noktasında yapılan eleştirilere belki de en açık cevap onun entelektüel tipoloji haritasını bu kadar kapsamlı çizmiş olmasıdır.

Toplumunu, sosyal gerçekçi bir algıyla tanıyan ve eserine her fikirden genci sokup onları karşı karşıya getiren İleri, Bodrum dörtlümesinde sosyal bir tezi de doğrular. Buna göre, modernleşme kişileri önce toplumdan sonra da kendinde uzaklaştırmıştır. İletişim kanalları siyasetin de büyük katkısı ile kopma noktasındadır. Entelektüel birey iyiye değil, kaçınılmaz bir kötücüllüğe saplanmıştır. Denilebilir ki, Selim İleri'nin bu sosyal gözlemcilik noktasındaki dikkat-i nazarı modernleşen evrende, entelektüelin hâlini şöyle özetler: Okumuş aydın gençlik mutsuz, huzursuz, yalnız, kuruntulu, kuşkucu, güvensiz, hastalıklı ve savaştadır. Tüm bunlar da kötücüllüğün beslenme kaynakları biçiminde karşımıza çıkarır.

Bir Akşam Alacası romanının bir diğer özelliği de gece/akşam çağrışımları ile romanın kişiler üzerindeki sembolik zamanını ortaya koymasıdır. *Karanlığın Günü*, *Gece*, *Gece Dersleri*, *Bir Akşam Alacası* romanlarının isimleri aydınlar üzerine sinen zamanı imgeler. Karanlığın, gecenin, düş ve rüya halinin ölgünlüğündeki çırpınışlar, vazgeçişler ve kopuşlar entelektüel zekânın bakış açısı ile yorumlanır. Yorgun ve yılgın ruhların üstünü saran siyasi düzen, entelektüel kötücüller için ruhsal bir eriyişin, paradoksun, varoluşçu çırpınışların karşılığı olur.

Karanlığın Günü romanında Yıldız'ın evine toplanan orta yaş entelektüeller, *Bir Akşam Alacası* romanında gençler üzerinden, benzer çırpınışlar, korku ve kararsızlıklar ile çıkar karşımıza. *Gece* romanında söz konusu edilen "gecenin işçileri", *Bir Akşam Alacası* romanında fail-i meçhullere imza atıyor gibidir. *Gece Dersleri*'nin, Gülfidan/Sekreter Rüzgâr'ı tüm hesaplaşma ve vazgeçişlerini burada bir alaca zamana sığdırmışa benzer. Zamanın hep gecede, rengin biçimsel duvarında hep siyahında kalan entelektüel, kötücül bir karanlığın içindedir bu romanlarda.

Sesi değişken, ruhsal anlamda hastalıklı, genelde bir yolun sonunda ya da bir yol başında olan entelektüel, her iki açıdan da çıldırtıcı biçimde sonda veya çıldırtıcı biçimde başta bulur kendini. Yol ve mesafe, zamanın koyu gecesinde durmakta, bu da kötücül bakış açısında korkuları ile yüzleşecek bir zemin oluşturmaktadır.

Selim İleri, *Bir Akşam Alacası* romanında, kötücül aydın tipolojisi sunar okuruna. Belli düşüncülerden ve bakış açılarından *örnekleme*sine aldığı aydınları, Emre'nin çaresizliğinde bir araya getirir. Emre, romanın hem anlatıcısı, hem yazarı,

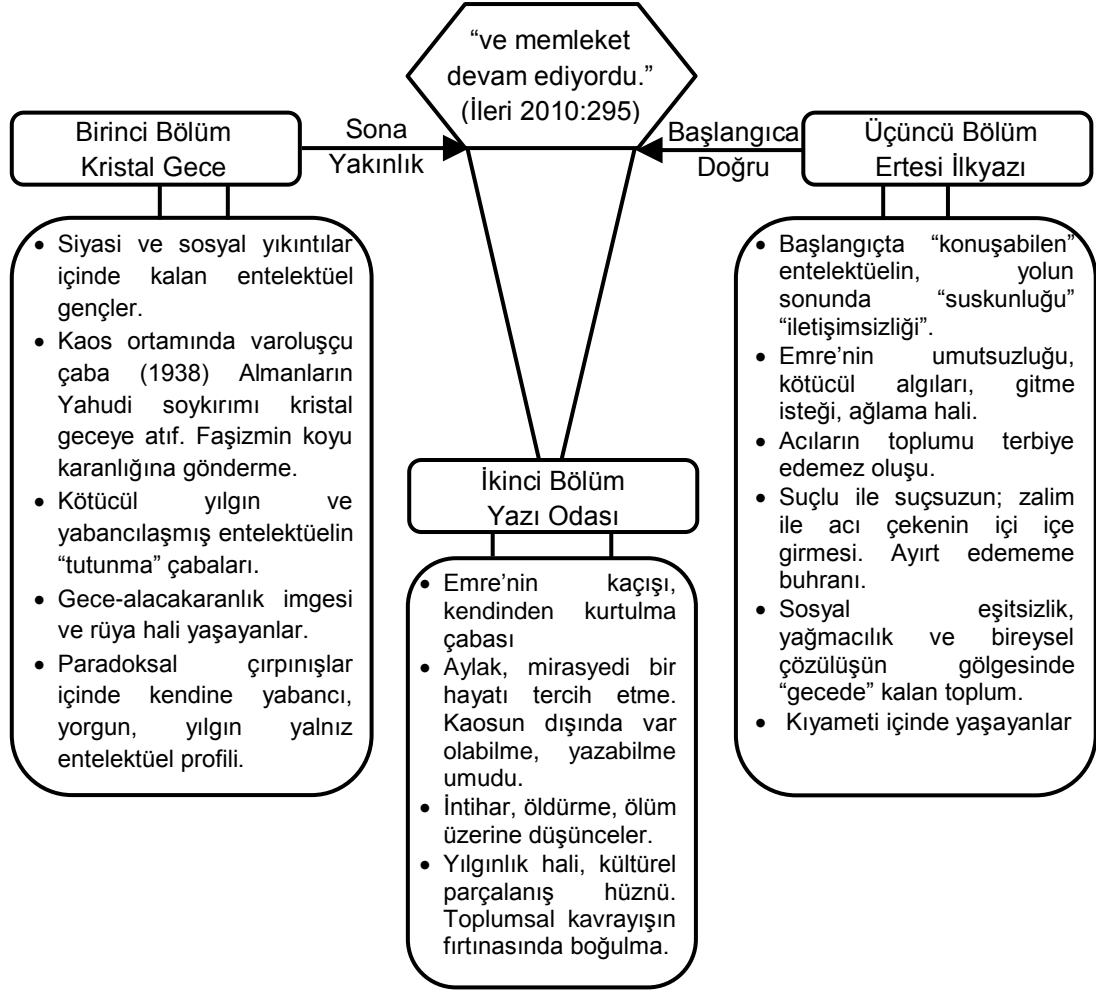
hem de susan adamıdır. Bir roman yazarıdır ve geçimini kalem ile sağlayanlardandır. Parasızlığından dolayı da, nerdeyse açlığın sınırında yaşarken, büyük dedesi Süreyya Bey'den bir mirasa konar. Bu vesileyle de kendini sadece yazı işlerine adamaya karar verir. Selim İleri, Emre'nin bu aylak adam sürecini, yazma çırpınışlarını, mirasyedi yapısını da aydın tipolojisinde bir yerde konumlandırır. Emre, hem yazmak isteyen hem de yazabilmek için kendisine katlanmak zorunda kalanlardandır. Emre'nin *Ölüm İlişkileri* romanında yazarlık noktasındaki çaresizliği ile *Bir Akşam Alacası* romanındaki yazma sıkıntıları neredeyse aynıdır. *Ölüm İlişkileri* romanında politik roman yazman isteyen Emre'nin ruh hali şöyle anlatılır:

“Yeniden roman sevdasına düştü Emre. Mutlaka yazacaktı. Politik bir roman olacaktı. Oysa içindeki aşkları, bir yazı, unutulmaz sancıları, yapayalnız gidilmiş plajları anlatmak istiyordu. Gelgelelim bunlar lüks kaçacaktı. Ne zaman öyküyle, romanla ilgili şeyler düşünse, asıl yazmak istediklerinin dışına düşerdi. Bu, çok garip bir talihti. Türkiyeli yazarın talihiydi” (İleri, 1979, 213).

Türk yazarların talihini kendi talihsiz yazgısında özetleyen Emre, *Ölüm İlişkileri* romanında da *Bir Akşam Alacası* romanında da yazma noktasında tutuk ve huzursuzdur.

Emre, siyasi düzenin baskısı ve ideolojik kanlı eylemlerin içinde kendine sadece “birey” olarak tutunacak bir yer arar roman boyunca. Buna rağmen kendine toplumsal yapının umutlu yolları üzerinde hiçbir şey bulamaz. Çöküşün edebi ortamla kaleminde ve zihninde oluşu ile sosyolojik yıkıntıların enkazından Emre, siyasetin keskin tarafında aç, çıplak ve susuz kaldıkça, ümitsizliğe kapılır. Çevresindeki entelektüel gruba katılmak, onlarla yürümek istedikçe, ortaya çıkan fikinsel ve duygusal ayrılıklar onu giderek çaresizliğe sürükler.

Aşağıdaki şekil, *Bir Akşam Alacası* romanın entelektüel üzerindeki gece izdüşümünü anlatmaktadır.



Şekil 27. Bir Akşam Alacasında Gece İzdüşümü.

Yukarıdaki şekle göre, romanın başkışisi Emre'nin yaşadığı kaos ortamı üç bölümden oluşur. Selim İleri, birinci bölüme “Kristal Gece” adını verir. 1938 yılında Almanların koyu bir faşizm ile Yahudiler üzerine yaptığı en önemli soykırımı “Kristal Gece” olarak anılır. Söz konusu gecede yüzlerce hatta binlerce kişiyi soykırımı uğrayacaklarının ilk haberi saklıdır. Almanların ırkçılık ile Yahudilerin ev ve işyerlerin, hatta ibadethanelerini yerle bir etmesi neticesinde ortaya çıkan görüntü tuzla buz olmuş bir ırkın üzerine gece karanlığı örtmüştür. Selim İleri'nin bu geceye atıfta bulunarak, Türkiye'deki 12 Eylül darbesi öncesini böylesi bir kaosla işaretlemesi söz konusudur.

Entelektüel bir zekânın dışı vurumu ile kristal bir gece yaşayan ülkenin, Emre'nin darmadağın zihnine karşılık gelmesi, kurgunun sonuna yönelik ipuçlarını ihtiva eder. Emre böylesi bir kırılmada,

Paramparça olmuş aydınların durumunu kendi çaresizliğinin sesinden yansıtır.

Osman, Ekrem, Göksel ve Emre'nin romanın başındaki konuşmaları her birinin tutunabilmek adına kendilerine yer arayışları konu edilir. Buna rağmen bir türlü gerçek anlamda aydınlanamayan fikirler, düşünle gerçek arasına sıkışır. Alacakaranlık halinde ne uykuda kalan ne de uyanık olan aydın, paradoksal bir çıkmaza saplanır. Saplandığı noktada ise iki dünya arasında açılmış alacakaranlık boşluklar vardır.

Emre, romanın ikinci ölümünde buradan çıkmayı dener. Kötücül oluşunu, reddedişe dayanan hayat algısını kabullenerek, her şeye rağmen yazmayı umar. İsteddiği tek şey, öncekilerden farklı şekilde okurun karşısına çıkmaktır. Ancak bunu bir türlü başaramaz. Aylak, mirasyedi hayatına rağmen, ölümlerden, intiharlardan ve bitip yok olma fikirlerinden kurtulamaz. Silahı çekenle, vurulanan arasındaki çizgiyi eriten siyasi yapı içinde yılgınlığı, kültürel parçalanmışlığı ve kötücüllüğü hisseder.

Toplumsal düzenin fırtınasında boğulan Emre, romanın üçüncü bölümü olan *Ertesi İlkyaz*'da bütünüyle karamsardır artık. Romanın başındaki dostları ile yeniden bir araya gelir, ancak bu defa konuşabilme yetisi bile tahammülsüzlüğe varmıştır. Bu iletişimsizlik halinde, gitmek/kaçmak isteyen Emre, romanın sonunda sadece gözyaşlarına sığınır. Acıların, toplumu terbiye edemeyişi, suçlu ile suçlunun; güzel ile çirkinin birbirine girmesi onu çaresizliğe sürükler. Kıyameti içinde yaşayan entelektüelin, bireysel çözümlüştür, toplumsal birliğe çıkamayacak oluşu da böylece özetlenir. Emre, böylece her zaman "gecede" kalacak toplumun içine, kapkara bir nokta gibi karışır.

Selim İleri, romanın sonunu "*ve memleket devam ediyordu.*" (İleri, 2010, 295) cümlesi ile bitirir. Bu ifade, romanın sonunu, başlangıcına; başlangıcı da sona yaklaştırır. Başka bir ifadeyle, Emre'nin kara noktasında biten hayat, her şeye rağmen devam etmektedir. Emre, bu devinimi, entelektüel çizgide çaresizce yorumlar. Romanın başındaki cümleler ile romanın bitişi arasındaki uyum kurgunun hiç bitmeyecek olan devamlılığın işaretleri biçiminde karşımıza çıkar.

Başından beri bilinen, "iletişim sorunsalı" içinde aydınca takınılan tutumun eleştirisi ile başlar roman. "*İnsanlar arasındaki iletişim sorunları zaten bunca karmaşık ve çözümsüzken bir de aydınca tutumlar takınarak, gündelik hayatı içinden çıkılmaz bir hale getirmek saçmaydı*" (İleri, 2010, 5). Emre, daha yolun başında aslında "çözümlememez" oluşun, bir saçmalığın içindedir. Buna rağmen, içgüdüsel olarak çırpınmaya devam eder. Bilimsel bir yaklaşımla kurmacayı irdeleyen bir yazarın, Joyce'tan, Kafka'ya, oradan Fuzuli ve Orhan Veli'ye uzanışında Türkiye'nin yerini arama ihtiyacı duyan Emre, korktuğunu ifade şu sözlerle ifade eder. "*Emre'nin*

zihninden garip bir bütünlük içinde siyasi cinayetler, saldırganlar, yıldırı ortamı, kristal kesim, yoksulluk, işsizlik, töre ve cinsellik sorunu, karanlık yeni zenginler, faşizm tehlikesi geçiyordu. Her şey korku vericiydi” (İleri, 2010, 7). Emre, zihninde Türkiye'nin panoramasına böylesi kötücül bir taraftan bakar. Bu kaos ortamında korkuyu hisseden entelektüelin hissesine ise yine yalnızlık düşer. Kendinden, sosyal çevreden, hatta aydınlar çevresinden uzaklaştıkça, kimsesizleşen Emre aslında lümpen bir dünyaya tutkun olduğunu da şöyle anlatır: “Bunu itiraf etmek zorundaydı. Çoğu zaman lümpen bir dünyaya tutkundu. Sonra yazdıkları hayali romantikti, gözyaşlarıyla örülüydü, melodrama kaçıyor” (İleri, 2010, 9).

Selim İleri, *Bir Akşam Alacası* romanında, dönemin aydın tipolojisini haritalar. Her biri kendine has bakış açıları ile öne çıkan entelektüellerin tek ortak noktaları kötücül oluşlarıdır. Bunun kaynağında ise yukarıda da söz konusu edilen siyasi ve sosyal kaos ortamı vardır. Emre'nin “iletişim çabası” olarak nitelediği ilişkiler zinciri aşağıdaki “aydın tipolojisinde” özetlenmiştir.

Çizelge 16. Bir Akşam Alacası Romanında Aydın Tipolojisi 1.

Bir Akşam Alacası Romanında Aydın Tipolojisi/1		
<i>Mağaradakilerden; “Tanzimattan bu yana Türk aydınının alinyazısı iki kelimedede düğümleliyordu: aldanmak ve aldatmak. Senaryoyu başkaları hazırlamıştı, biz sadece birer oyuncuyduk. Nesiller bu ütopyanın kurbanı olmuşlardı” (Meriç,2007, 323).</i>		
<u>Yıldırı cehennemi kentlerde “kanlı fırtınada” kalanlar</u> EMRE	<u>Kurtuluşu “gerçek hakikatte” milli değerlerde ve tasavvufta arayanlar.</u> EKREM	<u>Politikayı iğrenç ve her türlü incelik ve güzellikten yoksun bulanlar.</u> GÖKSEL
Sosyal ve siyasi dengelerin içinde herkese yabancılaşan aydın-yazar profilidir.	Ekrem’e göre hakikat, sevgi, alçak gönüllülük ve özveridir. Tasavvuf asla unutulmamalıdır.	Göksel’e göre politika ile uğraşanlar gözü dönmüş bilgisiz kişilerdir.
Edebiyatta evrensel çıtaya yükselmek için iletişim sorununu çözümsüzlüğüne kafa yorar.	Karamsarlığın ve umutsuzluğun yinelenmesinden karanlık doğacağına inanır.	Göksel, siyasi bozukluğun ve değişen sosyal yapının arasında “sanata, mimariye” tutunmanın doğru olduğunu düşünür.
Kaygılı, tedirgin ve muhaliftir.	Yunus Emre ve Mevlana’nın dilinde evrensel kurtuluşun sesini duyar. Ona göre bu dilde hakiki sevgiye açılan sonsuz bir ilham vardır. Anadolu yaşamının bu büyük şiiirden geçtiğine inanır.	Materyalisttir. Hayata ve duruma akademik çerçeveden bakar. Ona göre, Ekrem’in fikirleri yalnızca masaldır.
Yazardır. Eserleri beklediği ilgiyi görmez. Başka şeyler yazmak ister, ancak buna muktedir değildir.	Uçurumun başından, milli damara tutunarak çıkanlardandır.	Eski kentlerin mimari projesi için çabalar. Onları yeniden diriltmeye adar kendini.
Cinayetler içinde yaşayan siyasetin korku dolu takipçisidir. Buna rağmen tüm adlandırmalardan, yaftalanmalardan tiksindir.	Umutsuzluğa düşmez, çünkü bizim değerlerimizin tükenmez etkisine inanır.	
Sonunda “baş edemeyenlerden” olduğunu kabul eder. Kaçışı deneyenlerden, ağılayarak umutsuzca gidenlerdir.	Batı’nın milli değerlerimizi unuttuğunu savunur.	

Çizelge 17. Bir Akşam Alacası Romanında Aydın Tipolojisi 2.

<p style="text-align: center;">Bir Akşam Alacası Romanında Aydın Tipolojisi/2</p> <p style="text-align: center;"><i>Jurnal 1'den; "Cemiyetle beraber hakikatlar de gelişir. Tek tehlike bunu kavramamak, kızıl şal görmüş İspanyol boğası gibi, her düşünceye ve her düşene saldırmak; bu canım memleket, bu yüzden bir cüzzamlılar ülkesidir."</i> (Meriç, 2016a, 64)</p>		
<p>Sanatın sıradan algısında kırılma yaratanlar, şiirde varoluşçu entelektüeller</p> <p style="text-align: center;">ATILLA</p>	<p>Böylesi bir toplumda, kendi kendine buyurganlığı, patronluğu seçenler</p> <p style="text-align: center;">OSMAN</p>	<p>Yurtdışına eğitime gidip, Türkçeyi, milli değerleri reddedenler.</p> <p style="text-align: center;">TÜLİN</p>
<p>Şiirde yeni sözdizimi arayan, biçimciliğin kırılması gerektiğine inananlardandır.</p>	<p>Yıldırı cehennemi ortamdan kaçıp, kendi işini kuranlardandır. (Marmaris'te lüks bir balık lokantası işine başlar.)</p>	<p>"Türk" sözcüğüne bile tahammülü yoktur.</p>
<p>Atilla'ya göre, yazının yazma ediminin hayatla ve sosyal gerçeklikle iç içe girmesi doğru değildir.</p>	<p>Bireysel kurtuluşu ön plana çıkarır. Keyif ve huzur kendi evreninde döner.</p>	<p>Evrensellik için dilini ve değerlerini reddeder.</p>
<p>Genç yazarları kendi çevresinde toplayan aydın profili çizer</p>	<p>Hayata ve siyasete toplumcu bir gözle değil, kişisel duygularla bakar.</p>	<p>Emre'ye göre kendine özgü "yeni aydın" tipidir.</p>
<p>Edebiyatta değişimin savunucusudur.</p>		
		<p>Kişisel yalnızlığından yakınan, başıboş, aylak gençlik</p> <p style="text-align: center;">TAYFUN</p>
		<p>Kanlı fırtınadan habersiz melankolik gençliği temsil eder.</p>

Çizelge 18. Bir Akşam Alacası Romanında Aydın Tipolojisi 3.

Bir Akşam Alacası Romanında Aydın Tipolojisi/3		
<i>Kırk Ambar'dan; "Tefekkür vuzuhla başlar, kurtuluş şuurla."</i> (Kırk Ambar, 2016b, 288).		
"Kanlı fırtınanın" içinde aydın cinayetleri: Öldürülen aydınlar, siyasal cinayet kurbanları CEMAL FAZIL	Yerli kentsoylu "türedi" nesil İSİMSİZ BİR GRUP GENÇ	Kavganın ortasında yarı deli-yarı akıllı kaçıışı seçenler BELKIS
İki öğrencisi ile yolda öldürülen aydın. Siyasi cinayete kurban gider. (Selim İleri'nin "Cemil Fazıl" cinayetine göndermesidir.)	Yerli kentsoylu sayılmalarına rağmen, kökleri varoşlara, taşraya, kenar mahalle sosyolojine dayanan tipolojidir.	Ressamdır. Bodrum'a taşınmıştır. Yaşadıklarını unutmak için, hem kendinden hem de sanat anlayışından taviz verendir.
Ölümün, öldürme eyleminin, kurbanların tartışıldığı yerde söz konusu edilen aydındır.	Bilgisizdirler. Kişilik parçalanması yaşarlar.	Tükenmiş genç aydın kadınların temsilidir.
Öldürülenlere, cinayete kurban gidenlere, sağ ve sol taraftan bakıp sahip çıkanların eleştirisidir. Cehennemim ortasında birlik olamayışın kanıtıdır.	Doğru dürüst Türkçe konuşamazken, İngilizce konuşurlar. Böylece kolayca sınıf atlarlar.	Her şeyin bittiğini bilir, buna rağmen "yeniden başlasın" oyunu oynar. Hayatta tutunmak için rol alan Türk aydını kadınıdır.
	Sanatla hiçbir ilintileri yoktur.	
	Konuştukları tek şey; futbol ve modadır.	
	Belleklerinde hiçbir ressamın fırça izi ve hiçbir yazarın kalemi yoktur.	

Yukarıdaki şekillere göre, her biri başka bir kaosun içine saplanan entelektüeller, var olmak için çırpınırlar. Buna rağmen, bir bütün halinde seslerini, zihinlerini toplayamazlar. "Edebiyat bize, insanı, toplumsal ilişkiler içinde 'birey' olarak gösterebilmelidir" (İnci, 2007, 30) diyen İleri, entelektüel bireyin toplum içindeki yerini sorgular. Yazar, *Bir Akşam Alacası* romanında toplumdaki entelektüel gençlerden örneklem almış gibidir. Kimi zaman birbirleri ile son derece bağımsız hatta kurgunun dışına da sarkan seslere rağmen, roman bir aydın tipolojisi haritası çıkarması bakımından önem taşır. Yazar, birbiri ile kimi zaman el ele olan, kimi zaman da boğaz boğaza kavgaya tutulan bu gençleri Bodrum dörtlemesi içinde bir bütüne dönüştürür. Tüm bu sesler, kavgalar, savaş ve barış çığılıkları değişen, kökünden sarsılan sistemin bir parçası şeklinde de izlenebilir.

Selim İleri, Emre'nin sıkılğan ruhu üzerinden, diğer entelektüeller ile ilişki kurar. Emre, roman boyunca, her aydın tipolojisi ile karşı karşıya gelir. Hepsisiyle konuşur. Hepsini anlamaya çalışır, ancak zihninde hiçbir orta yol çizgisi belirmez. Kendini hiçbirinin yanında, yakınında hissetmez. Böyle oldukça da yabancılığı ve yalnızlığı derinleşir. Emre roman boyunca gelecek kanlı bir fırtınayı bekler. Selim İleri *İssız ve Yağmurlu* adlı anı kitabında böylesi bir kanlı fırtınanın içinde kaldığını şu sözlerle anlatır:

“Türkiye 12 Mart’a sürükleniyordu. Gençliğin şiddete yönelmesi konusunda akıl almaz bir kışkırtma söz konusuydu. Üniversiteyi tamamıyla boşlamıştım, bundan evdekilerin haberi yoktu. Siyasal olayların, gençlik olaylarının hem içinde hem dışındaydım. İçindeydim, kıyısından bucağından. Ünlü “Kanlı Pazar” yürüyüşüne katılmış, o arbedeyi yaşamıştım” (İleri, 2002a, 101).

Kanlı Pazar yürüyüşünün korkularını kanlı bir fırtınada hisseden İleri, Emre'nin hayata bakışına bu duyguyu katmıştır. Emre, arkadaşları ile de en çok bu noktada konuşur. Kentli bir aydının, tüm kötücüllüğünü içinde taşır. Gelecek ona cehennemi, kıyameti şu cümle ile hatırlatır: *“Yıldırı cehennemi, İstanbul’du büyük kentlerin siyasal ortamıydı”* (İleri, 2010, 11).

Servet-i Fünun Edebiyatı'nın İstanbul'a atfettiği “cehennemlik” yaftası, siyasi şartların aydın üzerindeki etkisine göre moda bir söylem olmaya devam eder. II. Abdülhamit döneminin cehennem addedilen İstanbul'u, İngilizler'in İstanbul'u işgali sırasında ateş ocağı sayılan *Sodom ve Gomora*'si, aradan geçen zamana rağmen, 27 Mayıs, 12 Mart, 12 Eylül gibi dönemlerde, entelektüelin belleğinde hala ateş topu görüntüsündedir. Doğrudan mekâna yöneltilen bu kötücül bakış, siyasetin içinde sıkışıp kalan entelektüelin yaşadığı yere karşı tavrını da ortaya koyar.

İstanbul'u bir yıldırı cehennemine benzeten Emre, buna neden olan herkesi suçlar. Bu suçlamalara kendisi de dâhildir. Direnemeyen, bilse de karşıt tutum sergilemeyen tabiatından bıkmıştır. Karşıtlığını ve yazım sürecini belli bir temele oturtamayan Emre, kendi durumunu “edilgen Türkiye” gibi algılar. *“Herkes yaşayabilmek uğruna birçok şeyi kanıksamayı yeğliyordu. Bu yüzden de kamuoyu yokluğuyla karşı karşıyaydı Türkiye. Herkes edilgendir”* (İleri, 2010, 21).

Yazmaktan ve düşünmekten yorulan Emre, edebiyatın dedikodu ortamından da yılındır. Küçümseyişler ve aşağılamalar ile ölçüsü tümüyle kaçırılan eleştirilerin içinde, kendini bir yırtıcı hayvan gibi hisseder. Çırpınışları, yığınlığı kötücül oluşunun da kaynağıdır. İletişim noktasında, toplumun her alanının kötücül bir düğümle bağlandığını itiraf eden Emre acı içinde olduğunu söyler. *“Sanki düğüm üstüne*

düğüm atılmıştı. Bireyler arası ilişkilerden toplumsal iletişime kadar her alanda düğümlenmişlerdi. Düğümleri çözmediklerinden acı çekiyorlardı” (İleri, 2010, 23).

Yukarıda “aydın tipolojileri” şeklinde ortaya konan haritada asıl altı çizilen nokta da burasıdır. İletişimin kilitlemesi, entelektüeli kendi sınırlarında yaşanan cehennemde çekmektedir. Herkesin aynı anda konuştuğu, “söylemenin” adını tartışma ve kavranın aldığı düzlemde bir varoluş kaygısı çeken gençler, düğümün çözülmez olduğunun da farkındadır. Acının ve ıstırabın kaynağında yatan iletişimsizlik, bir müddet sonra bireysel kavgaya dönüşür. Entelektüel, topluma karşı gerildikçe; zihnini de ruhuna karşı düğümler. Böylece, içindeki kaos, sosyolojik bir hal alır. Kendisiyle olan bağları, düğümlerin olduğu yerde incelen entelektüelin, kaçışı, sığınışı da sürecin bir parçası haline gelir. “(...)memleketin insanı birbirinin dilini kavrayamıyor, gitgide birbirinden uzaklaşıyordu. Bu çok yıllardan beri böyleydi” (İleri, 2010, 26). Vedat Türkalî'nin *Bir Gün Tek Başına*, Ayla Kutlu'nun *Kaçış* romanında da ifade edilen dil sorunsalı burada da karşımıza çıkar.

Aydın ve halk arasında dilin kopan bağlarını sorgulayan baba/Reşit Ataşlı'nın sosyal tezi, *Bir Akşam Alacası* romanında da karşılık bulur. *Bir Gün Tek Başına* romanının incelemesinde ifade edildiği gibi, aydın ve halk arasında, aydın ve aydın arasında kopan bağlar iletişimdeki problemleri kaosa dönüştürmektedir.

Selim İleri, entelektüel bunaltının kaynağını “iletişimsizlik cinneti” olarak değerlendirir. Bu noktada da, iletişimin birey üzerindeki üç boyutuna dikkat çeker. Birinci boyutta, “halk dili” ile “aydın dili” arasındaki mesafe vardır. İkincisinde, “aydınca söyleyiş” ve aydınların kendi dillerini türetmesi söz konusudur. Üçüncüsünde ise, “kendilikçi dil düzeyi” ortaya çıkar ve aydının kendi ile bile iletişimi zayıflar, cinnet hâline yaklaşır.

Söz konusu bu aşamalarda, kötücül entelektüel tipolojisini görmek mümkündür. Kötücül entelektüel, ilk başta halkın dili ile kendi dili arasında açılan mesafede, kendi diline yaklaşır. Ancak, bir müddet sonra entelektüelin “farklılığı türetme” konusundaki hüneri ile “aydınca söyleyiş” basamaklarını inşa eder. Böylece, aydınların kendi dilleri ve söyleyişleri de birbirinden ayrışır. Neticede, kendilikçi bir egonun, dil düzeyine yükselen aydın, burada iletişiminin ana kuralı olan “ötekini” kendi öz beninde yaratır.

Türetilen ikinci özbenlik, üstbenlik ile konuşur bu defa da. İşte asıl patlama ve paranoya da bu dil seviyesinde olur. Ortaya konan yaşam biçimi entelektüel düzeyde, halktan kopuk, sıra dışı ve kırılabilir bir hüviyet kazanır. Bu nokta da kaçış

temayülü, iki sesli kaotik dil düzeyi harekete geçer. Bu aşamayla baş edebilen aydınlar, bir başka ifadeyle tutunabilenler, kendilikçi dil düzeyinde yaşayanlardır. Diğerleri ise, geri dönmeyi, başlangıçtaki “ilk konuşma diline” çekilmeyi düşleyenlerdir. Bu düş ise, onları sonsuz bir boşluğa ve düşüşe sürükleyiverir. Hal böyle olduğunda da ölüm, intihar, yokluk hiçlik duyumsamaları yaşamlarının kaderi, bir başka ifade ile entelektüel şizofreninin adı olur.

Kötücül entelektüellerin pek çoğunda intihar ile sonlanan bu durumun kaynağı, iletişimdeki hasarların onarılamaz boyuta taşınmasındandır. Burada yalnız sosyal çevre ile kurulan iletişim kastedilmemektedir. Entelektüel ölümü seçtiği noktada kendisi ile de iletişimi kesmiş haldedir. Kısaca ileti birimi (sender) ile alıcı (receiver) arasındaki mesajın (encoding/decoding) anlamsızlığa/hıçlığa yaklaşması, kötücül entelektüelin intiharına, tükenişine en önemli nedendir.

Sorunların bir sarmal gibi dolandığı çelişkiler ağında, bir esrarkeş evrenine dolan Emre, burada huzursuzluğun rüyasını görür. Ona göre, “*Toplumsal, bireysel ve kişisel sorunlara dönüp baktığınızda, bir esrarkeşin rüyasında gezer gibiy(izdir)*” (İleri, 2010, 30). Bu derin uykuda ise sayıkladığı tek gerçeklik, “kanlı fırtınanın” üzerine geliyor olmasıdır. Yukarıda tipolojileri üzerinden yorumladığımız entelektüel çevre, temelde bu fırtınanın içine çoktan girmiştir. Yaşamak için, “hayatla baş edebilme” edimi kazananlar, sosyal ve siyasi dengelerin içinde ilkel bir usül ile hayata bağlıdır.

Romanın birinci bölümü olan *Kristal Gece* başlığı, Almanya’nın 1938 Kasım’ında Yahudilere uyguladığı soykırımın adıdır. Selim İleri, koyulaşan faşizm için, kendi ülkesi ve Almanya arasında böylesi bir bağlantı kurar.

“Faşizm tırmanıyor. Aşırı sağ, 1940’ların ırkçıları tarafından yönetiliyor. Bu kişilerin ırkçılıkları da, Alman nazizmiyle Musolini faşizminden kaynaklanmış. (...)Derebeylik kalıntılarla sağ-sol sorununu, ilkel kan davasına söktüler. Kimse kimseyi dinlemiyor, kimse kimseyi anlamıyor. (...)Sokakta ölenleri sağcı ve solcu diye ikiye ayırarak, hangi barikattansınız onları sahiplenmek bana göre akıllara durgunluk verici bir bilinçsizlik. Bence her ölüm başka ölümlere gebe kalıyor” (İleri, 2010, 45-46).

Yazar kendi ülkesindeki cehennemi ise şu sözlerle anlatır:

“Türk bayrağına sarılı genç ölümlerin-kimdiler, hangi inançlarla, hangi birikimlerle sağ ya da sol kesimde yer almışlardı-tabutları karışıyor; kotralar, şilepler, büyük gemiler ve çelimsiz Boğaz vapurları, hatta balıkçı sandalları yerine ay yıldızlı bayraklara sarınmış yığınla tabut, sayısız genç insan ölüsü bu akıntı, hırçın denizde yeryüzünün bir daha eşine rastlanılmayacak en korkunç görüntüsü gibi açık denizlere, enginlere yol alıyordu. Denizin üstü yüzen tabutlarla kaplıydı: bu, cehennemin ta kendisiydi” (İleri, 2010, 92).

Türkiye'nin siyaset güncesine "ilkel kan davası" yorumu getiren Emre, faşizmin temellerinde büyüyen yangında, sağ ve solu bir "ölüm gecesine" teşbih eder. Ölenler üzerinden yapılan siyaseti de bilinçsizlik olarak algılayan Emre, her cinayetin başka ölümler doğurduğunun farkındadır.

Selim İleri, toplum böylesi bir çözümlüştü iken, ölümlerin bile yaftalandığı sosyal hayatta, anadilinde anlaşılamayan aydın fotoğrafını karşımıza çıkarır. Birbirinin üstüne çullanarak, fikrinsel anlamda da gaddarlaştıran aydın, dil yetilerini bir silah gibi öldürücü kullanmakta, böylece entelektüelin intiharları baş göstermektedir. Emre'nin roman boyunca, adeta ateş nöbetleri içinde sayıkladığı "kanlı fırtına" da böylesi bir kaostan beslenmektedir. Ona göre, önüne kattığı her şeyi sadece alıp götürecektir olan bir fırtına değildir kapıyı çalan. Kan dolu, ölüm kokulu bir tabloya, Türk insanını çizen Emre, burada kendine bir yer bulamaz. Bu nedenle de, yazmayı planladığı hiçbir şey, bir bütünlük arz etmez. Ülkenin çözümlüştü olduğunu şu sözlerle anlatır: "*Şimdi sıra bir çözümlüştü romanındaydı; şiirsiz ve dış gözlemci. Çünkü ülke çözümlüyordu ve bu çözümlüştü, hiçbir şey tek parçaymışçasına bir bütünlük göstermiyordu. Bir toplum ancak doğarken, silkinirken tek parça olabiliirdi*" (İleri, 2010, 64).

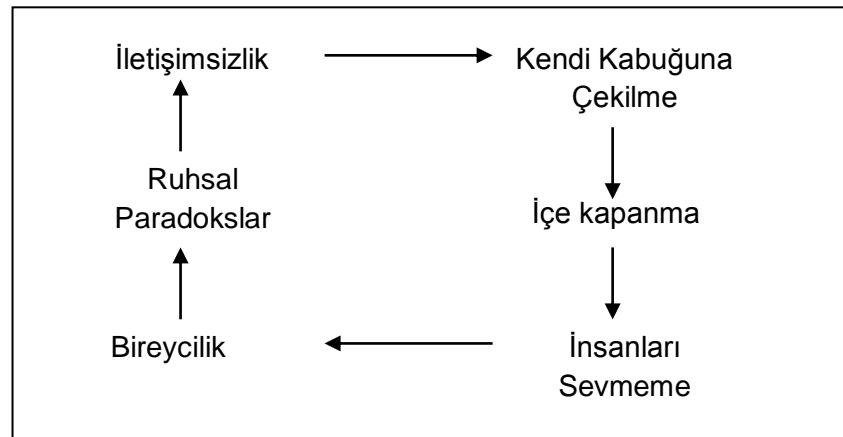
Türkiye'yi çözümlüştü içinde gören Emre, sosyal anlamda hiçbir şeyden umutlu değildir. Kötücül oluşu, siyasi ve sosyal şartlardandır. Emre'ye göre, fikir ayrılıkları kangren olmuş bir elde/ülkede bütünü içten içe eritmektedir. Bu nedenle de, entelektüel milli bir doğum ya da silkinme hamlesi gösteremez. Bu algı da onu, daha derin bir mutsuzluğa ve huzursuzluğa sürükler. Artık yaşam, tümüyle iğrençleşir gözünde. "*Bir zamanlar delicesine sevdiği insanları, onlarla geçen rüyaları anımsamaktan müthiş çekiniyor, geçmişin bütün güzelliklerini kan ve irin gibi hissediyordu*" (İleri, 2010, 71). Hayata bu denli kötücül bakan Emre, geçmişin hatıralarına bile tutunamayan, onlarda kan ve irin duyumsayan biridir artık. Büyük bir uçurumun eşiğinde, yanılsamalar içinde yaşama katlanır. Boğulma hissiyatı, tahammül sınırının noktası, onu kavrayış bütünlüğünden de uzaklaştırır.

Emre, bir rüyanın içine sığınmak ister roman boyunca. Burada hayalin imgesel kurtuluşuna sığınmayı umut olarak niteler. Buna rağmen bir türlü beklediği rüyasını göremez. Zihnindeki kötücül algı, rüyasını bir drama, makbul olmayan duaya dönüştürür.

Emre'nin bir zamanlar sevdiği Bihter, hem *Cehennem Kraliçesi* romanının hem de *Bir Akşam Alacası* romanının tükenmiş kadın entelektüelidir. Ona göre toplumumuz günahın içinde yüzmekte ve arınmamaktadır. "*Ona göre ardımızda*

basbayağı somut günahlar vardı, onlardan kurtulamıyorduk, çünkü biz günah çıkarmayı bilmeyen bir toplumun bireyleriydik...” (İleri, 2010, 118). Toplumsal ve bireysel günahların çokluğunda, “arınabilme” “yeniden başlama” fikrine karşı umutsuz olan Bihter, bunca alçaklık ve kötülükten sonra öz eleştirinin yararsız olduğunu düşünür. Emre’ye göre de bu durum bütünüyle bir Ortaçağ vebasıdır. *“Şimdi alaturka bir Shakespeare tragedyası oynanıyordu Türkiye’de; ama cinayetlerin ve azabın alaturkası, alafrangası olmazdı”* (İleri, 2010, 143). Azapların, cinnetlerin, cinayetlerin içinde alaturka ya da alafranga sayılmayacak gerçek cehennemın Türkiye’deki yansımalarını anlatır Emre. Cehennem ateşinden bir alev topu ile, düş kurmaya çalışan entelektüelin, varoluşçu kaynaklarına sirayet eden bu acı, ateş ve korku, onu kötücül kılmaya yeter. Emre’nin yorumu ile *“saldırgan bir melankoli”* (İleri, 2010, 164) yaşayan toplum, tüm duygularını bu yolla ifade ettikçe iletişim duvarları da kalınlaşır. Bir yandan öz beni ile baş etmeye çalışan aydın, diğer yandan saldırgan melankolinin ağına düşmüştür. Bu tümüyle bir “kabus” imgesi yaratır aydınının algısında. Böylesi bir kâbusta ise evrende hayat verici olanların bile işlevi değişmiştir. *“Sonunda güneşin cesedini görecektim sanki”* (İleri, 2010, 169) kötücüllüğünde olan aydın, ışığın kendisi bile cinayete kurban verir. Güneşin cesedi üzerinden sosyolojik bir açılımlama yapar. Buna göre, *güneşi bile öldüren* imgesel bakış açısı, baş edilemez bir kötü sona doğru yuvarlanır. Romanın sonlarında Emre Taran ile Ergin’in karşılaşmaları, zamanın merkezindeki “iletişim” sorunsalı ile yeniden özetlenir.

Selim İleri, *Bir Akşam Alacası* romanında, kötücül entelektüelin temel problemlerini yukarıda ortaya konulan tipolojiler üzerinden şu şekilde ortaya koyar:



Şekil 28. Bir Akşam Alacası Romanında Kötücüllüğün Kaynakları.

İletişimsizliğin kaynakları ile başlayan “kendi kabuğuna çekilme” temelde bir “dönüşüm” anlatımıdır. İçte kapanan, insanları ve çoğu zaman da kendini sevmeyen, sevemeyen entelektüel, bireyciliğin çıkmazına saplanır. Kendi ile kalma, ruhsal paradoksları, çelişki ve bunaltıyı da beraberinde getirir. Aydın bu noktada ise içte yaşadığı gerilim ve korkuyu, kendine ve hayata atfeder. Bu bakış açısına göre, evren kendini yansıtan dev bir ayna olur. Aynadan yansıyan her görüntü, kendi yokluğunu, hiçliğini, değerler parçalanışını izler. Kötücüllük de kaynağını bu perspektiften yansıyan karanlıkla doldurur. Mütemediyen taşan, öfke ve tedirginlikle patlayan aydın için akisler arasındaki yanılısamada tutunacak bir dal da kalmaz. Kendine dönmek, temelde gerçekçi bir “dönüşüm” anlamını da çağırıştırır. Hal böyle iken de, entelektüel kendi ışığına değen her varlıkta, sorgulamanın/hesaplaşmanın içine dalar. Burada yıkılmak istenen duvarlar, kalıpların kırılması, nefret ve özgürleşme hamlesi devreye girer. Selim İleri'nin, Bodrum dörtlemesinin ilk kitabı olan *Her Gece Bodrum* (1976) romanında Cem'in insanlardan kaçma isteği ile *Bir Akşam Alacası* romanında Emre'nin insanları sevmiyorum itirafı aynı yalnızlığın ve yabancılaşmanın dışı vurumudur.

“İnsan çevresinden kaçmak istiyordu kimi zaman. Bir yığın arkadaşlık, bir yığın kimsesizlik! Ayrıca insan kimsesizliğini besleyebilir, ondan yeni sözcük, yeni bir dil yaratabilir. Böylece herkesin birbiriyle olan ilişkisi biter, tek başına kalmak bu ortamda bir onura dönüşürdü” (İleri, 2004, 32).

İnsanlardan ve çevresinden kaçmak isteyen Cem, Emre'nin insanlardan kaçış hikâyesi ile aynı kurgunun içinde gibidir.

“İnsanları sevmiyorum. Peki, öyle olsun. Yanımızdaki insanlarda sevilecek hiçbir şey göremiyorum. Bence hepimiz suçluyuz. (...) aydınların köylüsü de, kentlisi de sahtekâr bence. Evet, insanları sevmiyorum. Bundan böyle, insanları sevmediğimi söylemekten de ürkmeyeceğim” (İleri, 2010, 232).

Emre, romanın sonunda insanları sevmediğini de böylece itiraf eder. Ona göre, bunu söylemekte çekinilecek hiçbir durum kalmamıştır. Aydınları derin bir sahtekârlığın içinde görüp, onları topyekûn bir suçlar. Yukarıda da işaret edildiği gibi bu durum, iletişimsizliğin kendi kabuğuna çekilişin, bireyciliğin doğal sonucudur. Selim İleri, *Bir Akşam Alacası* romanından bir yıl sonra kaleme aldığı *Yaşarken ve Ölürlen* (1981) romanının ressam Cemil'inde Emre'nin isyanından izler vardır. Cemil de tıpkı Emre gibi, herkes olmaktan yorgundur.

“Herkes gibi olmak zorunda değilim. Onlara benzemediğimden, benzemeye çalışmadığımdan, benzemeyeceğimden yaşanmışsa şu karmaşık, karanlık ilişkiler; dönüp bir kez daha kendi yaşantılarına eni konu bakmalarını salık veririm. Hiç kimse ‘herkes’ gibi değildir. Herkes diye bir şey yoktur bence” (İleri, 2002b, 472).

Selim İleri, entelektüel gençlerin ötekine isyanını diğer romanlarında da işler. Onun “bireye dönüş” üslubu çok eleştirilse de, yukarıda da ifade edildiği gibi Selim İleri toplumun içinde var olan bireyi edebî dile yansıtır.

Kaçak bir muhalifin, kötücül bir entelektüelin, korkak ve ürkek oluşunun şu itirafı ile biter roman. “*Ben belki de artık hiçbir şeye inanmıyorum, hiçbir şeyi savunmuyorum. (...)Ben yalnızca korkuyorum. Belki de bir korkağım. Cesaretsiz, kaçak bir muhalif hepsi bu*” (İleri, 2010, 283). Romanın son cümlesi olan ve “*memleket devam ediyordu*” (İleri, 2010, 295) ifadesi, her şeye rağmen hayatın zaman içindeki devinimini özetler.

Selim İleri, Emre’yi bir akşam alacasında, arkadaşlarını terk etmek için harekete geçtiği “o anda” gözü yaşlı bıraksa da, memleket her şeye rağmen devam etmektedir, diyerek hayatın akışını tekrarlar. Selim İleri, darbeler dönemi entelektüel neslinin tipolojisini haritalar okuruna. Burada Nesl-i Ahir’de Süleyman Nüzhet’in gözyaşları ve isyanı, Selim İleri’nin kaleminden yansır. Yazar, onların dışına çıkıp, onların objektifinden çeker fotoğrafını ve zaman bir akşam alacası vaktinde kalır. İletişim yoksunluğu, iktisadi çöküş, yeni nesil aydınlar, kıyamet alametleri, eski mektuplar... Hemen hepsini kurgunun içine alır yazar. Onları kendilerinden kaçışa; kaçışın huzursuz ve kötücül algısında düğümler. *Bir Akşam Alacası* romanı, devrin aydın haritası gibidir. Bu haritanın krokisini küçülten Selim İleri, zamanı ve mekânı, entelektüel tipolojiyi aynı çerçevenin içine sığdırmıştır.

4.3.21. Geç Kalmış Bir Ölünün, Issızlığın Ortasındaki Sesi: Ayhan

Mehmet Eroğlu’nun *Issızlığın Ortasında* ve *Geç Kalmış Ölü* romanları, Kıbrıs harekâtına katılmadan evvel tüm değerleri ile savaşa girmiş Ayhan İlyasoğlu’nun öyküsüdür. Her iki roman da 12 Mart’ın boğucu atmosferinden izler taşır. Buna rağmen, 12 Mart romanlardan farklı bir anlatı karşımıza çıkar. Bu Fethi Naci’ye göre, çok açılı bakış açısından kaynaklanmaktadır.

“Mehmet Eroğlu, 12 Mart dönemine, çok açılı bir bakışla ve 12 Mart dönemi romanlarında görmediğimiz yeni roman kişileriyle yaklaşıyor, bunun için, romanını, Mart 1976-Mayıs 1977 arasında, olayların (ya da acıların) daha dumanı tüterken yazdığı halde, olayları ve kişileri romanlarımızda pek rastlayamadığımız bir nesnellikle, eleştirel bir görüşle değerlendirebiliyor; ‘devrimci gençler’ yok, genç ‘insanlar’ var Issızlığın Ortasında’da insan olmanın bütün karmaşıklığıyla” (Naci, 2002, 190).

Gürsel Aytaç da *Geç Kalmış Ölü* romanı için aynı yorumu yapar: “*Geç Kalmış Ölü*, siyasal eylemlere dönüşen öğrenci hareketlerinin edebiyatımıza yansımada bir aşama oluşturuyor. Kitap, bazı benzerlerinin tersine, bir ruhsal hesaplaşmanın öyküsü(dür)” (Aytaç, 1985, 5). İssizliğin ortasındaki Ayhan’ın yarım kalan ölüm yürüyüşü, geç kalmış bir ölüm seremonisi ile noktalanır. Mehmet Eroğlu, Ayhan’ı Zafer’in ruhunda ve zihninde esir eder. *İssizliğin Ortasında* Ayhan’ın kutsallarının ve hesaplaşmasının öyküsüdür, *Geç Kalmış Ölü*’de ise Ayhan hem ruhundaki iblisten hem de zihnindeki Zafer’den intikamını alır.

Mehmet Eroğlu’nun ilk romanı olan *İssizliğin Ortasında*, yazarın diğer romanlarına da pay edilmiş Ayhanlardan oluşur. Yazarın *Yarım Kalan Yürüyüş*, *Adını Unutan Adam* romanlarında da Ayhanca bir tavır görmek mümkündür. *İssizliğin Ortasında* romanının belki de en önemli yanı da Ayhanlar toplamının kurguya yansıma biçiminden kaynaklanır.

Yarım Kalan Yürüyüş romanında Korkut Laçin’in acıdan zevk alışı, kendini kuyunun içinde saklayışı hatta roman boyunca intihar fikrine hep yakın duruşu, ondaki Ayhan’ın izdüşümü gibidir. Ayhan ile Korkut Laçin arasındaki en önemli fark, Korkut’un cesur görüntüsündeki korkuları; Ayhan’ında içkin korkularındaki cesaretidir. Mehmet Eroğlu, roman boyunca Korkut’un korkusuzluğunu öne çıkarsa da, Ayhan’ın Korkut’tan daha korkusuz olduğunu söylemek mümkündür. Zira, Ayhan’ın kaybettiğinde üzüleceği hiçbir şey yoktur. Hatta kendisi bile çoktan ölmüş biridir. Korkut da tıpkı Ayhan gibi kimsesizdir, ancak o her şeye rağmen içinde sevgi taşır. Korkut’un ilişkileri ve hayata bakışı, Ayhan kadar kötücül değildir. *Yarım Kalan Yürüyüş* romanında Aslı Bender, Korkut’u şu sözlerle özetler:

“Çoğumuz çektiğimiz acıya bağımlıyızdır. Ama Korkut’unki bağımlılık değildi, O acıya zincirlenmişti. (...) Seçimi, acının üstüne kurulu bir hayattı desem pek yanlış olmaz. Ama bilinçli bir seçimdi bu. (...) hayatta onun kadar acı çeken, acıyla başı dönen başka birini görmedim. Acı, O’nda vazgeçemeyeceği bir alışkanlık yapmıştı sanki. Belki bu yüzden kopamadı acıdan” (Eroğlu, 2005, 162).

Korkut’un acıdan zevk alışı biçimi, acı ve haz dengesinde oluşturduğu yaşama bakış açısı, Ayhan’ın tabiatı ile doğrudan ilişkilidir. Mehmet Eroğlu, Ayhan’a pikaro roman meşrebinden, Dostoyevski ve Kafkamsı bir havada, kabuksu, böceksi, yeraltı imgeleminden, bolca tutunamayan ve aylaksı yaşam biçiminden parçalar katar. Bu sebeple Ayhan’ın hamuru parçalara da ayrılrsa ayrı ayrı tiplere yetecek malzemeyi ve çeşniyi üzerinden ihtiva eder.

Ayhan, her şeyden evvel mutsuzdur ve bu mutsuzluk onun kendinden başlar, etrafına yayılır. Yaşadığı için pişmandır. Mütemadiyen huzursuzdur. Öldürdüğü için, ölüme sebep olduğu için, ölen dostları için ve bir türlü ölemediği için akli hep ölümden yanadır. Her iki romanda da silahı altına dayamış bir entelektüel tavır sergileyen Ayhan, bitmeyen bir tükenmişliğin ve sonsuz kötücüllüğün de temsilidir. Yukarıda da işaret edildiği gibi, Ayhanca inşa edilmiş kişiliğin içinde birbirine girmiş/çarpışmış tiplerin de ağırlığı vardır. Buna rağmen, Ayhan çok sesli zihni ve üzerine çok iyi oturan ruhsal paradoksu ile şansına münhasırdır.

Issızlığın ortasında kalan Ayhan'a kötücül menşei ile feyz olan aylak Bay C., içindeki şeytanla konuşan Ömer, sokaktaki Hasan ve tehlikeli oyunlar içindeki Hikmet, tutunamayan Selim roman boyunca okura göz kırpar. Babasından nefret eden, ama teyzesine tutkun C., babasından ve halasından nefret eden Ayhan'ın ses tonunda görünüp, kaybolur. Ömer'in içindeki şeytanı, Ayhan'ın beynine giren iblisle aynı perdeden konuşur. Hasan'ın sokaktaki kendini arama trajedisi, Ayhan'ın sokakları ile çakışır ve belki de en çok tutunamayanların tehlikeli oyunları Ayhan'ın intihar perdesine açılır.

Issızlığın Ortasında ve *Geç Kalmış Ölü'de* intihar eden Ayhanlarda, aynı kötücül zihni taşıyanlar geç de olsa ölür. Bu yoklaşma isteği, beynindeki kurşunla özdeşleşim, ölümü bir ayin makamına taşır. *Geç Kalmış Ölü'de* Ayhan'ın intiharı destansı bir tutunamayışın, Tanrı'ya başkaldırışın ve ötekenden aldığı intikamın adıdır.

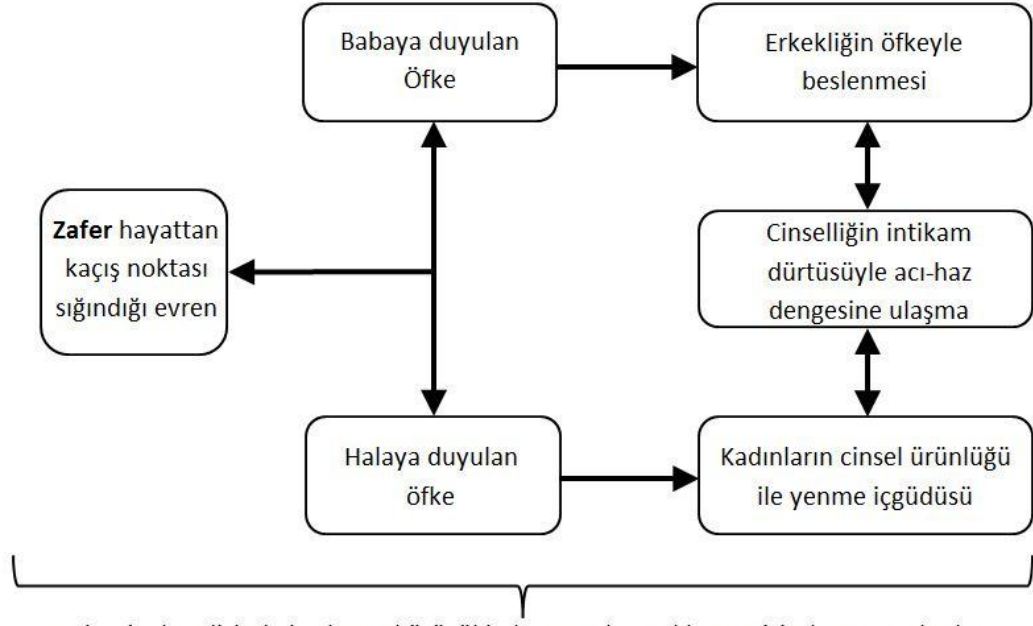
Ayhan İlyasoğlu, aynı kanı taşısa da kendini ait hissetmediği bir ailede, halanın boğucu gölgesinde büyür. Annesinin ölümünün ardından, başkası ile evlenen babasını sevmeyen Ayhan, roman boyunca babasının gölgesi ile kavga eder. Yatılı okulla birlikte hayatına yeni bir kapı açılan Ayhan'ın, tüm benliğine tesir edecek kişi Zafer'dir. Romanda geriye dönüşlerle anlatılan okul günleri Ayhan'ın içindeki Zafer'i ve Ali'yi anlatan bölümlerden oluşur. 12 Mart döneminin karmaşasında, sosyalizmin savunucuları olan Ayhan ve arkadaşları, bir müddet sonra inandıkları evrenin dışına sürülürler. Halit'in, Zafer'in, Ali'nin hapishane günleri ve burada yaşadıkları işkenceler onları birbirine daha çok bağlar, ancak aradan geçen zaman bu hesaplaşmaların ruhlarına açtığı işkenceyi gözler önüne serer. Zafer'in ölüm haberi, Ali'nin ölmeye yatması ve o dönemde patlak veren Kıbrıs Barış Harekâtı ard arda gelir.

Ayhan, asteğmen olarak Girne'ye gider ve burada da onu bambaşka bir macera bekler. Savaşın ortasında masumiyet kavgasına tutulur Ayhan. Elindeki

silahın dolaylı ya da doğrudan bir insana yönelmesi onu perişan eder. Konuştuğu ve çilesini duyumsadığı askerlerin, çavuşun, az sonra gözünün önünde hayattan silinmesi, ona hayatın anlamını sorgulatır. Buna göre, Ayhan ruhsal bakımdan yaralı, hatta ölü gibidir. Girne'de karşısına çıkan Papaz onun roman boyunca iç sesi oluverir. Papazın dindarlığında kendi dini yönelişini sorgulayan Ayhan, onunla arasında güçlü bağlar kurar. Ayhan'a göre, Papaz'ın ölümünden de kendisi sorumludur. Mağaraya sürdüğü çavuşun göz göre göre öldürülmesi ve etrafındaki ölüm, kan kokusu onu bunalıma sürükler. Hayatının önemli noktalarındaki saplantıları ile kendini boşlukların ve buhranın eşiğinde bulan Ayhan, romanın sonunda intihar eder. Romanın tüm geriye dönüşleri ve okurun geçmişi anlama süreci bu intihar ile başlar. Ayhan'ın doktor ile konuşmaları, zamanı yaşarken hep ıssızlığın ortasındaki yaşamı anlatılır.

Ayhan, İstanbul'a döndükten sonra hayatta kalma, insanlar arasında tutunmaya çalışır, ama geçmişinin tesirleri ile bunu bir türlü başaramaz. Onu her şeyden uzaklaştıracak gücün bir kadın olduğuna inandırır kendini. Hiç ulaşamayacağı bir kadın seçer kendine. Ferda, zengin ve güzel bir kadındır. Ayhan, beyninin içindeki baskılardan, Ferda ile çıkabileceğini umar. Ayhan'a göre içinde mütemadiyen konuşan iblis, ona Ferda'ya sahip olmasını işaret eder. Ayhan, içinde bastırıldığı erkeklik duygusunu, cinselliğinde ortaya çıkarır. Onun mazoşizme varan acı ve haz dengesinde karşısındakini yok etme ihtiyacı yatar.

Çalışmamızda *İssızlığın Ortasında* romanının merkeze alınarak incelenme nedeni de yukarıda da ifade edildiği gibi yazarın ilk eserinde zirveye taşıdığı Ayhanlardan kaynaklanır. Her yönü ile, hatta doğuştan kötücül Ayhan, aşağıdaki şekilde paradoksları ile özetlenmiştir.



Ayhan'ın kendisinde başlayan kötücül bakış açısı kaynakları – Kişisel savaş noktaları

"Benim kaderim bu. Bir insanoğlu, erkek ya da kadın, öfkesiyle, sevgisiyle bana ait olmayacak" (Eroğlu, 2007, 45).

Şekil 29. Issızlığın Ortasında Romanında Ayhan'ın Paradoksu.

Yukarıdaki şeklin en çarpıcı tarafı, Ayhan'ın ortaya koyduğu mitik yaşam algısıdır. Ayhan'ın hayattaki varlığı, geç kalmış bir ölü gibi görünse de, Mehmet Eroğlu *Geç Kalmış Ölü*'de Ayhan'ı Nemrut'ta, ölümsüz Tanrı heykellerinin arasında yan yana resmeder. Bu büyük resmin, iki roman içinde de en ilginç tarafı, Ayhan'ın öldükten sonra gülümseyen yüzüdür. *Geç Kalmış Ölü*'de Ayhan'ın mezarı beş gün sonra teşhis için açılır. Naci Topraköz, Ayhan'ın ölüsünü şu sözlerle anlatır: *"(...)sözünü ettiğim o gülümseme (...) gülen, kafasının arkası parçalanıp yok olmuş, çürümeye yüz tutmuş, mor bir ceset"* (Eroğlu, 2009, 296). Ayhan'ın "gülümsediği" tek anın o fotoğrafın içinde kurgulanması, onun sonsuzluğa giderken/Tanrısallaşırken ortaya koyduğu tavırdan kaynaklanır. Hayata dair tümüyle kötücül Ayhan, intiharında gülümseyen bir tablonun parçası oluverir.

Ayhan, babasında başlayan öfke ile erkeklğine karşı kinlidir. Bu da zamanla cinselliğin bir çeşit karşı taraftan alınabilecek bir intikam duygusuyla karşılık bulur. Ayhan, bu nedenle de karşı cinse, ilişkiye karşı yapıcı değil, itici, uzaklaştırıcı bir tavır sergiler. Bu tavır *Aylak Adam* romanında C.'nin; *Tutunamayanlar*'da Selim'in babadan gelen kötücüllüğü ile kesişir. Ayhan, kendisini seven kadını, onun cinselliğini önemsizleştirerek küçümser. İlişkisinde/ilişkilerinde her zaman bir savaşın izlerini süren Ayhan, birlikteliklerinde de "acı-haz" dengesini kurar.

Kadınları, cinsel üstünlüğü ile yenme içgüdüsünün temelinde de halası vardır. Ayhan, roman boyunca halasından öfkeyle bahseder. Babadan gelen tüm kontrolleri yıkmak isteyen Ayhan, halanın gücünü ve otoritesini de onu önemsizleştirerek sarsar.

Yatılı okula gittikten sonra, ona hayatın bambaşka bir kapısını açan Zafer ise, Ayhan'ın hayattan kaçtığı noktasıdır. Zafer bu anlamda, Ayhan'ın görünmez sığınma noktası haline gelir. Mehmet Eroğlu, roman boyunca Zafer'in Ayhan'ın üzerindeki bilinçaltını anlatsa da bu ilişkide Zafer'in yeri hep bir muamma olarak yerini korur. Ayhan, bir sırrın peşinde, Zafer'in ölümünün izindedir. *Geç Kalmış Ölü* romanında ise, Zafer'in hayatına kapı aralayan yazar, Ayhan'ı Zafer'in izinden sürükler. Bu sürüklenişte, Ayhan'ın Zafer'i de ötekileştirmesi, zihinsel anlamda onu aşması, hatta ruhsal anlamda da Zafer'i yok sayması anlatılır. *Geç Kalmış Ölü*'de Ayhan'ın "*Zafer'i beynimden, bilincimden atmalydım*" (Eroğlu, 2009, 233) sözleri onun Zafer ile olan mücadelesinin de özetidir. Romanın ilerleyen satırlarında Zafer'i aştığını ifade edilir. Zafer bu yanı ile Ayhan'ın üzerinde fırlatıp atmak istediği adamın ruhunda yarattığı baskıyı ortaya koyar. "*Ben Zafer'den daha cesurdum, ondan daha çok direnmişim. Hem de kumsaldaki, mağaradaki o cesetlere, üzerime sinen ölüm soğuşuna, beynimin sınırlarını ve bilincimi zorlayan sorulara rağmen*" (Eroğlu, 2009, 235). Ayhan, Zafer'in izlerinden arandıktan sonra ve kendini tekil biçimde hayata bıraktıktan sonra ölüme yürür.

Mehmet Eroğlu, Ayhan'ı ait olduğu tüm seslerden ayırarak zihnine kurşunu saplar. *Issızlığın Ortasında* romanında Ayhan'a iç ses olan papazın intiharı, *Geç Kalmış Ölü*'de Zafer'in Ayhan gözündeki değersizliği ile yok oluşu aynı anlamda yorumlanabilir. Papaz da Zafer de Ayhan'dan gittikten sonra sıra konuşan iblise gelir. Onu da Ayhan'ın kafasına sıktığı tabancası susturur. Ayhan'ın ölümü, hem Tanrı'dan hem de onun kendi varlığından aldığı intikam gibi okura sunulur. Bu durum Gürsel Aytaç'ın da ifadesi ile bir çeşit Tanrı'ya başkaldırmadır. "*Özel bir anlam yüklediği intihar düşüncesi Ayhan'ın yenik benliğinin bir çeşit savunma tepisi niteliğindedir: Hayata, Tanrı'ya başkaldırmakla cesaretini kanıtlayacağına inandırmıştır kendini*" (Aytaç, 1985, 5).

Issızlığın Ortasında romanı, Ayhan'ın sorularının boşluğunda, kayboluşların sınırında anlatılır. Ayhan da diğerleri gibi yenilmiş yalnız ve hayata karşı yabancıdır. Kendine bulmak istediği yer her zaman bir yurtsuzluğa kapı açar. Kapıdan her geçişinde, geçmişini, hayatın kötü tecrübeleri onu çaresiz kılar. Böylece

kendine/içine/sınırlarına büzülür kalır. Ayhan, tıpkı bir böcek gibi kabuğundan, yerin altına tutunamadığı ağlarına yalnızlığı, yabancılığı ile bakar.

Issızlığın Ortasında romanı, Kafka'nın *Dönüşüm*, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* eserleri ile Ayhan arasında ilişki kurar. Bu ağların merkezinde de yine aydın yalnızlığı, neticesinde yabancılaşıma ve kopuş duygusu yatar. Yazar bu duyguları besledikçe de "köksüzlüğün ve tutunamamanın" da altı çizilir. Ayhan, kendi kabuğunu ruhuyla çürüten, yerin altında da tutunamayan bir adamdır.

Rezzan'ın Ayhan'ı sevmesine rağmen, onun hayatına ve yaşayışına duyduğu öfke satırlara şöyle yansır. "*Belki de anlamak istemedim, askerliğin seni değiştireceğini ummuştum. Boşunaymış. Senin neyin eksik biliyor musun? (...) Kökün, senin kökün yok. Bütün hayatın boyunca da hiç kök salmayı düşünmedin. Savrulup gidiyorsun. Hep bir duman yığınının tutunmak istedin sanki*" (Eroğlu, 2011, 72). Hayatı boyunca yaşamına kök salamayan Ayhan, tıpkı Rezzan'ın ifadesinde olduğu gibi boşluğunda savrulur ve bir duman yığınınına tutunmak ister. Rezzan, avuçlarına almak istediği Ayhan'a aslında hiçbir zaman dokunamayacağını da farkındadır. Zira Ayhan, kendine, hayatına dair diğer insanlarda olduğu gibi normal bir rota çizemez. Konuşmanın ilerleyen bölümlerinde Rezzan'ın Ayhan üzerindeki itirafları da büyür. "*Sen bir şeylerden kaçırıyordun ve o eylemlere tutundun, sonra o dal kırıldı ve düştün. Hâlâ da bir yere tutunmayı düşünmeden düşünmeden düşüyorsun. Hayatta hep başkalarının rollerine heveslendin.*" (Eroğlu, 2011, 73). Rezzan'ı korkutacak kadar değiştiren Ayhan'ın askerliği, onun evvelinde de boşluklar olduğunu anlatır okura. Bir dönem sosyalizme tutunan Ayhan, değişen siyasi dengeler ile daha farklı bir hâl alır. Tutunduğu dalı kırılan Ayhan, düştüğü yerden kalkmak yerine sürünmeyi, yerin altına gömülmeyi seçer. "*Garipsin, kendini zehirleyen bir böcek gibi bitip tükeniyorsun, ama kurtulmayı denemiyorsun*" (Eroğlu, 2011, 73).

Yukarıdaki ifadelerle göre, "köksüzlük, savrulma, kaçış, düşme, roller, tutunma, böcek ve tükenme" kelimeleri bizi açık bir biçimde varoluşsal probleme ve kötücül algının ortasına götürür. Söz konusu sekiz sözcük, hem Ayhan'ın hem de kendisi gibi bunaltı yaşayan entelektüelin şifresi gibidir. Çalışmanın başında da ifade edildiği gibi *Issızlığın Ortasında* romanının Ayhanca bir söyleyiş ile öne çıkışında, yazar kurgusal anlamda besleyen bu sekiz kelimenin çeşnisi vardır. Tipik biçimde varoluşçu probleme has romanların kült kelimeleri olan köksüzlük, savrulma, kaçış, düşme, roller, tutunma, böcek, tükenme kelimelerinde Ayhanlar toplamının kötücüllüğü vardır.

Buna göre, kurgusal anlamda kişinin inşasında beslenen kaynakların çeşitliliği, söz konusu tipin içini dolduran ya da onun içini boşaltan değerlerin farklılığı romanın havasını da doğrudan etkiler. Mehmet Eroğlu, klasikleşen ifadesi ile “tutunamama” problemini ve bu problemin çağrışımlarını, gerilim ve isyanını, kötücüllüğünü ve yalnızlığını Ayhan’da aynı anda göstermeyi başarmıştır. Belki de Ayhan’ı okur üzerindeki en büyük etkisi, onun acılı çocukluğu ya da ölemeyişi değil, kendinde bu kadar kahramanı ve yazarı eritmiş olmasıdır. Bir başka ifade ile, *Issızlığın Ortasında* romanı kırık bir aynanın gösterdiklerinden farksızdır.

Kendini, zihnindeki çelişki ve kaçışlarla zehirleyen Ayhan, kurtulmayı da denemez. Kendi zırhının içinde, insanlardan kopuk olarak yaşamını sürdüren Ayhan’a romanın ilerleyen bölümlerinde aynı vurgu ile Rezzan’ın eleştirisi devam eder. “*Oraya gönderilmeseydin, bizimle kalsaydın, o günlerden böylesine kaçmayacaktın... Ankara’ya gelirken umutluydum, ama bir kabukla karşılaştım. Yıllar boyu kalınlaştırdığın, güçlendirdiğin bir zırh. Korkularını kendinle birlikte hapsettiğin bir zırh*” (Eroğlu, 2011, 142). Kafkamsı çağrışımlarla örülmüş bu satırlarda, kabuğun göstereni açık biçimde Ayhan’ın yabancılaşmış olmasını işaret eder. Askerlikten sonra, kabuğunu daha da kalınlaştıran Ayhan, kendinden kaçışını bu zırhın içinde saklar. Mehmet Eroğlu, Ayhan’ın kopuşuna haklı nedenler bulsa da çevrenin ona tuhaf bakışını da atlamaz. “*Haydi, gözlerini kapa ve kabuğuna geri dön. Bunu hiç unutmuyacağım*” (Eroğlu, 2011, 145). Ayhan, ruhundaki maraziyetin farkında olarak yolunda ilerler. Hasta olduğunu ve bir şifa umduğunu o da bilir. Bu yönü ile bir yandan yaşama tutunmaya da çalışır, ama zihnindeki yabancılaşmış damarı bir türlü kalabalıkların lehine kesemez.

Aykırlığı bir öykünmeden çok, tabiatının parçası biçiminde sunulur okura. Bu nedenle de, Ayhan’ın hasta tabiatı onu karanlığına iter. “*İşte umutları ve beni geçmişe yuvarlayacak tokat sonunda yüzüme şakladı. İğrenç bir titreme bedenime tırmanıyor. Yeniden o karanlığa döneceğim. Gecelerin bütün karanlığı üzerime çökecek*” (Eroğlu, 2011, 173) sözleri ile gecenin tüm karanlığını üstüne çeken Ayhan, aydınlanmayı bir türlü beceremez. Geçmişine dair her şeyi, karanlığındaki mağarasına götürür. Yeraltından notlarına sessizce tutunan Ayhan’ın belki de bir böcek olarak kabullendiği tek rahatlatma noktası mağarasıdır. Odasına gelenlerin ilk izlenimi de bu yöndedir. “*Tam size yakışan bir yer... Mağara sanki*” (Eroğlu, 2011, 195). Dostoyevski’nin çağrışımları, *Suç ve Ceza’nın* Roskolnikov’una benzeyen yaşamda sığınma içgüdüğü, hatta *Yeraltından Notlar* yazarının mağaraya teşbih edilen yaşam biçimi, Ayhan için de geçerli bir yaşam alanıdır. Ayhan, eskinin hesaplaşması içinde, zihnindeki konuşmaları bir türlü susturamaz. Kimi zaman

ölmeyi kimi zaman da mağarasından kaçmayı dener. “Gece erken geldi. Zafer, Ali kirpiklerimde. Belki Ferda’nın önerisini kabul edip birkaç günlüğüne bu kentten ayrılmayıyım. Kısa da olsa bu işkence mahzenine benzeyen odadan kurtulmalıyım” (Eroğlu, 2011, 292). Ayhan, romanın sonunda içindeki tüm sebeplerden ve yorgunluklardan arda kalanları bir “yenilmişlik” olarak anlatır. “Artık inanamıyorum... sözcükler boğazımı tıkıyor. O iki sözcüğün hayatımdan on yıl silip attığını düşünüyorum. Desteği yitirdim, yenildim...” (Eroğlu, 2011, 332) diyen Ayhan, çöküşün ve dibe vuruşun da farkındadır. “Evet, yaşamak için tutunabileceğim iki şeyi birden yitirdim üst üste. Oysa hayatımın çok uzun bir parçasını inanç denilen o düz ve şaşmaz yola çıkmıştım. Kayboldum...” (Eroğlu, 2011, 333). Tutunabileceklerinin yitimi ile kendinde kaybolan Ayhan, sonsuz korku gezegeninde tek başına olduğunun da farkındadır.

Ayhan, intiharıyla zamanın ve hayatın bir parçası olsa da ölmemeyi, ölmeyi bile beceremeyeceğini acıyla hisseder. Onun, doktor ile konuşmalarında belki de en çarpıcı noktaları ölümün beklentisi üzerine olanlardır. Ölümü, ölüm korkusu ile değil bir yalnızın çaresiz ölüm arzusu ile dile getiren Ayhan, bunalımının ve sayıklamalarının nakaratına çöken ölümü hiç unutmaz. Onun yalnızlığından bir kaçış olan intihar, yaşamında beklediği etkiyi de yapmaz. Askerde adam öldüren Ayhan, savaşın üzerinde açtığı yaraları bir türlü telafi edemez. Birilerinin ölümüne sebep olduğu fikri, intiharın da hareket noktası oluverir. Zira Ayhan, tutunamadığı hayattan, birilerini, hatta tutunabilenleri, kopartmanın bedelini zihnine dayadığı silahla ödetir. Kafasına sıktığı kurşun, zihninden aldığı, içindeki hastalıktan aldığı intikamın da adı sayılabilir. Ölümüne sebebiyet vermenin, insanlıkla ilgisini bulamayan Ayhan, zihnine açtığı savaşı da silahın sesiyle bitirmek ister. Çavuşun ölümüne sebep oluşu ile içindeki duvarları yıkan Ayhan, bu noktadan sonra insanlığı ile arasındaki bağı koptuğunu şöyle ifade eder:

“Onu mağaraya girmesini söyledim. Bakışları soldu, sonra ayağa kalkıp hepimizin rahatlamış, ödlele yürekleri arasından mağaraya doğru yürüdü. Sürünmeyi bile unutmuştu. İşte Doktor, o gün bütün hayatım boyunca karşımda duran aynayı kırıp öteki yana düştüm. Beni ölümden, korkudan, vahşetten, insanlardan ayıran o parlak zarı parçalayıp içine daldım. Artık o insanlardan biri sayılmazdım. Tanrı’ydım, zorla Tanrı yapmışlardı beni.” (Eroğlu, 201, 228).

İnsanlarla arasındaki çizgiyi daha evvel çeken Ayhan, bu olayın ardından diğer tarafa düştüğünü de açıkça ifade eder. Ayhan’a göre bu olay aslında sınırın ötesine düşmektir. “ben... Artık dayanamayacağım, diyor beynimdeki ses. Işık perdesine bağıriyorum: ‘Kendimi öldürmeye gitmiştim’” (Eroğlu, 2011, 238). Kafasına

kurşun sıkan Ayhan, gördüğü, yaşadığı, inandığı her şey için ölmeyi seçer. Sınırın dışına düşmesi, insanlardan ötede bir canlıya dönüşmesi böylece bitecektir. Lakin bunu başaramaz. Mehmet Eroğlu, Ayhan'ı zihnindeki kurşun iziyle insanların içine yeniden sokar. “*Ben kafama kurşun sıktım, ben öteki tarafa geçtim*” (Eroğlu, 2011, 256) diyen Ayhan, “öteki tarafı” insanların uzağında bir yaşam sayar. Beynine giren kurşun yirmi altı yaşını da ikiye böler. Ayhan için o gece atılan çığlık onu on üçüne uğurlar. Yarım olduğunu, eksik kaldığını hisseden Ayhan, romanın başından itibaren hayata dair içten ve samimi duygular ile bağlanmaz. Ona göre hayat gölgelerin, pisliğin kıyısındadır. Bu kötücül algıyı besleyen en önemli neden ise en başta kendisine duyduğu öfkedir. Ayhan'ın içinde iyimser ve insanlarla el ele verdiği tabanı değil, kötücül bir tavan yıkımı hâkimdir. Bu nedenle de hayat ona güzel yanıyla görünmez. Ayhan'a kalabalıklara bakışındaki kötücüllük şu satırlarda açıkça kendini gösterir: “*İşte akşam, soğuk, kirlili ve kalabalık, bitiyor*” (Eroğlu, 2011, 23). “*Benim kaderim bu. Bir insanoğlu, erkek ya da kadın, öfkesiyle, sevgisiyle bana ait olmayacak*” (Eroğlu, 2011, 45). “*Halim sizi aldatmasın diyorum. Elimde her zaman vurmaya hazır bir hançer var beni.*” (Eroğlu, 2011, 151). Pis ve soğuk akşamı öfkeyle duyumsayan Ayhan, elindeki hançeri roman boyunca dilinde ve yüreğinde taşır. Bu hançer kimi zaman kadınlara, ama en çok da içine saplanır. Kin ile açtığı yaralardan, kendine bir savaş alanı yaratır. Etrafındaki her şeyi delik deşik eden zihni, kurşunun açtığı boşluktan sızar. Kurumuş bir kan kokusu duyumsayan Ayhan, romanın sonunda yeniden intiharı düşünür. Hayatı başladığı yerde sonlandırmak ister. Bütün sorun ise kendine uygun bir ölüm yeri bulmaktır. “*Artık bütün sorun yerini ve biçimini kararlaştırmakta. Ama gövdemi bu pis kente bırakmayacağım. Uygun bir yer bulmalıyım kendime*” (Eroğlu, 2011, 314). Kendini sınırın ötesinde görse de “pis kent” algısından da kurtulamayan Ayhan, ölümünden sonra, bedenini hayatın pisliğine gömmek istemez.

Yazar *Geç Kalmış Ölü* romanında Ayhan'a intihar için seçilen yer ise Nemrut Dağı'dır. Ayhan, Tanrı heykellerinin arasında varlığını sonlandırırken, kendini uğurladığı yer son derece semboliktir. “*Ayın yirmisinde Dante'nin cehenneminde olacağım*” (Eroğlu, 2009, 292) diyen Ayhan 20 Nisan 1975'te geç kalmış ölümünü ayin gibi kutsayarak intihar eder. Ölümünden sonra cebinden çıkan notta, “*eğer beni bulursanız, Tanrı aşkına heykellerin yanına gömün*” (Eroğlu, 2009, 297) yazar. Ayhan'ın arkadaşı Naci, bu notu son derece dramatik bulur. Zira Ayhan Tanrı olmak isterken, Tanrı'dan yardım istemek zorunda kalmıştır. Ayhan'ın bedeni, ıssız bir dağ köyündeki mezarlığa defnedilir. Naci'ye göre Ayhan, “*bundan böyle sonsuzluğu orada arayacak(tır)*” (Eroğlu, 2009, 297).

Ölmeyi istemek, intihar etmek, kötücül aydınının motifi gibidir. Tutunamayanlar, başlangıcını yapamayanlar, insanlığını sorgulayanlar sonlarını da kendi iradeleri ile getirmek isterler. İssizliğin ortasında kalan Ayhan da bunu bir kez yapar, ama sonrasında beyninde taşıdığı iblis ile baş edemez. İnsan olmayı beceremeyen Ayhan bir böcek kabuğunda, mağarasında kendine bir son düşler. Bu tavır, bir türlü toplum nizamına ayak uyduramamış kötücüllerin çıkış noktası olarak da görülebilir. İntihar fikri, kaçış ve yokluk özlemi bu anlamda varlık göstermiyor oluşun izlerini de ortaya koyar. Buna rağmen, yine ortak bir kaçış/ölüm motifi olan “intihar planı” nerdeyse tutunamayan aydınların nakaratı biçiminde karşımıza çıkar.

Entelektüel algıya göre, pis dünyadan kaçmak isterken, kendilerinden sonra kalacak bedenlerini, o toprağın içine atmaya da razı olmazlar. Bu noktada her şeye rağmen, aslında kendine ve farklılığına tutkunların neden tutunamayıp düştükleri de aydınlanır. Bir yandan “onlara” benzememeyi üst benliklerindeki egoyla besleyen aydın, sıradan olmayı tümüyle reddeder. Beceremediğinde de onlardan biri gibi ölmek istemez. Yaşama başlarken kullanmadıkları iradeyi, sonunda gerçekleştirmek isterler. Beyninde, kendisiyle ve kötücüllüğü ile beslenen bir “diğeri” ile yaşayanlardan biridir Ayhan. Mehmet Eroğlu buna “iblis” der. Ayhan, onunla konuşan ve ona hareket duygusu kazandıran gücün iblis olduğuna kendini inandırır. Bu konuşma sessiz ve refleksif bir perdede karşımıza çıkar. Kimi zaman bu bir papaz olur, kimi zaman da bir iblis. Buna göre şeytanını içinde taşıyan ve onunla yaşayan Ayhan, bu birliktelik için şöyle der:

“Hayır, diye bağıracam, ama düşüncelerime ses verecek emir kımıldamıyor beynimde. İblis! Beynimde iblis var benim.” (Eroğlu, 2011, 67). “Olağan biriyim gibi düşünmenizi istemem onu. (...) ve o papaz beni yeniden, Tanrı’ya olmasa da, herhangi bir şeye inanmaya çağırdı. Her şey bu çağırıyla başladı. Beynimdeki iblisle yüreğimin kavgasına sıkışıp kaldım. Yorgun ve zayıftım ve Papaz güçsüz olduğumu sezmişti. Bıkmadan usanmadan beni inanmaya çağırdı. İblise karşı yüreğimden yanaydı” (Eroğlu, 2011, 328).

Beynindeki iblisle yüreğindeki arasında sıkışıp kalan Ayhan, bu kavganın sonunun olmayacağını da bilir. Bu savaşın gerçek bir tutukluluk hâli olduğunun da bilincindedir. Bir sorumluluk duygusu içinde, barışın gelmesini umduğu zamanları da olur, ancak zihnindeki şeytanın çağrılarına kulağı her zaman daha açıktır. Tüm bu göndermelere rağmen, Ayhan’ın şeytanı alet ederek kullandığı kötülüklerin tümü kendisine dönüktür. Ayhan roman boyunca “insan” olabilmenin ve bunu becerebilmenin savaşını verir. Kötücüllüğünden etkilenen de büyük oranda ruhudur. Zira Ayhan, kendini insanlığın ruhundan ve sınırından kovarken kendi cennetinden

de kovulmuş olur. Ona göre insan olabilmek büyük bir yük ve sorumluluktur. Bunu layığıyla yerine getiremediği için, zihnindeki şeytanın sesini dinlemek kolayına gelir.

“Bazı geceler şu pencereden gökyüzüne bakıyor ve yıldızların çokluğundan dehşete düşüyorum. İnsan olmak bütün evrenin sorumluluğunu içinde duymak demektir. Sorumluluğu duyan tek insan olsan da, tek başına kalsan da vazgeçmemelisin. Neden dünyayı değiştirmeye kalkıştın diye sormuştunuz. Belki bu sorumluluk. Biliyor musunuz, Zafer’i bu sorumluluk öldürdü” (Eroğlu, 2011, 131).

Mehmet Eroğlu, Ayhan’ın sırtına, kabuğunun içine insanlığın sorumluluğunu da katar. Bu duygu Ayhan’ın kimliğinde önemli bir yere sahiptir. Hatta tüm kötü davranışların altında, bu sorumluluğun altında ezilen oluşum tesiri vardır. Ayhan, hastalıklı zihnine ve yorgun yüreğine insanlığın varlık problemini ilave eder. Bu sebeple, bu büyük çerçeveye ve kendini ve de insanları /diğerlerini sığdırır.

Her açıdan yalnız ve ötekileştirilmiş hissettiği varlığı insanlık için bu yükün altında erir. *“Sorumluluk ya... (...) İnsanlığın, yeni bir dünya kurmanın sorumluluğu”* (Eroğlu, 2011, 333). Ayhan, bu sorumluluğu taşıyamadığı için göz göre göre intihara gider. Burada istediği, ama kendine göre beceremediği “insanlık şuuru” ona bir son çizer. Ayhan, idrakin üstünde, kabuğunun içinde sürünmeyi, görünmez olmayı arzular. Bu bir çeşit ortak yazgıdır. Bir aydınının, üstelik sorumluluğu taşıyamayanların düşüşüdür.

İssızlığın Ortasında romanı, Ayhan’ın belleğine yaptığı yolculuğun hikâyesidir. Geçmiş ile şimdinin arasında sıkışan aydınının, kendine bir gelecek kurmayı söz konusu edilen. Mehmet Eroğlu, Ayhan’ın huzursuzluğu, yabancılığı ve çelişkileri ile sosyal çevrenin içine bırakır, ancak Ayhan ıssızlığın ortasındadır artık. Kendine bir yurt bulamaz ve benzerleri gibi kötücül bakış açısı altında ezilir. Kendini meçhule sürükler ve anlaşılmaz bulunduğu hayatın üzerinde yürür gider.

Mehmet Eroğlu, yazgısı romanın başından itibaren ıssızlığın ortasında başlayan geç kalmış ölü bir Ayhan’ı toplumun içine sokar. Ayhan, ölmeye yatmışların, gecenin içinde tek başına kalmışların, zamanın hep akşam alacasına tanık olmuşların, yaşamın öbür ucuna uğurlanmışların ve kendine ölümü kaçış olarak gören entelektüel algının önemli bir halkasıdır. Ayhan’ı zihnindeki ikinci sestten hatta üçüncü sestten ayrılarak tekil biçimde Tanrı’ya kafa tutan, okura romanın başından itibaren “bir katildir o” imajı sunulan ilk entelektüeldir. Mehmet Eroğlu, sanki kendi zihnindeki sesleri/roman kahramanlarını Ayhan’ın beynine tikiştirmiş sonra da onları tek tek öldürmüş gibidir. Bir diğer dikkat çekici nokta da iki intihar şeklinin de Ayhan’ın ruhsal ve zihinsel anlamda yaşadıkları ile doğrudan

ilişkili olmasıdır. İlkinde silahın başına doğrultulması, ikincisinde de ağzının içinden beynine kurşunun sıkılması olayın dramatik yapısı olsa da, yazar burada başka bir noktaya daha işaret ediyor gibidir.

Issızlığın Ortası romanında Ayhan, zihnindekilerle savaşıyor. Çok fazla konuşmaz. Kurgunun teknik yapısı da daha çok geriye dönüşler ile örülmüştür. *Geç Kalmış Ölü*'de ise biz gerçek Ayhan'ı tanırız. İlk romandaki hayalet, ikinci romanda dirilmiş gibidir adeta. Belki de bu sebeple ilk kurşun beynindeki kötücüllükten intikamını alır. Buna rağmen yazar Ayhan'ı öldürmez. Sadece onu parçalar. *Geç Kalmış Ölü*'de ise Ayhan zaten "ölü"dür. Hayalet/ceset/ölü ikinci romanda bol bol konuşur. Konuştukça incitir. Kadınları ve kendini yaralar ve ikinci silah ağzının içinde patlayıp beynini sonsuza kadar dağıtır. Ayhan, kendini tüm romanlardan arıtıp, sesleri susturup Tanrısal bir eda ile hükmü verecek aşamaya geldiğinde ise heykellerin yanına uğurlanır.

Yukarıda da ifade edildiği gibi Ayhanlar aslında ölü doğmuş tutunamayanlar anlamında önemli bir halkayı oluşturur. Mehmet Eroğlu, Türk ve Dünya edebiyatı yelpazesi ile Ayhanca bir tipi inşa etmiştir. Kurgusal anlamda Ayhan'ın içinde pek çok ölümü ve pek çok tutunamama yazgısını görmenin mümkün olduğu çalışmamızın başında da ifade edilmişti. Belki de Mehmet Eroğlu, yaklaşık yüz yıllık kötücül Ayhanlar toplamının tek bir kurşun ile ölemeyeceğini için onu ölü bir adam olarak diriltir. *Geç Kalmış Ölü*, çoktan ölmüş bir adamın Tanrı'ya meydan okuma çırpınışı gibidir.

Ayhan'dan evvel de sonunu kendi yazan pek çok kötücül entelektüelin intihar ettiğini çalışmamız boyunca ele aldık ve genel anlamda hepsinde intiharın ya da kayboluşun tekrarı olmadı. Aynı zamanda tutunamayan kötücül tipoloji tüm çatışmalara rağmen ölü bir adam olarak değil; yaşamda ölen adam olarak kurguya yansıdı. Mehmet Eroğlu ise Ayhan'ı ölü bir adam gibi, kendinden evvelki kötücül entelektüellerin ruhunda yaşatır. Bu sebeple Ayhan'ın tutunduğu bir kökü yoktur. Dumanın içinde, hayal meyal bir sise tutunur Ayhan ve bir ölü olarak da Tanrı heykellerinin yanına serilir. Belki de yazar, kurgudaki bu tavrı ile sadece Ayhan'ı değil, diğerlerini/Ayhanları da layık oldukları Tanrısal makamda resmeder.

4.3.22. Svevo, Pavese ve Kafka'nın Bunaltısına Yolculuk

Yaşamın Ucuna Yolculuk romanı, Tezer Özlü'nün yaşamında iz bırakan yazarların hayatlarına yaptığı yolculuğu anlatılır. 9 Eylül'de kendisi ile aynı tarihte doğan Cesare Pavese'nin yaşadığı yerlere doğru yolculuğa çıkan Tezer Özlü, ona giderken diğer yazarların hayatlarına da kulak verir. Önce Kafka'ya uğrayan Özlü, daha sonra Italo Svevo'nun ve son olarak da Cesare Pavese'nin yaşamına yolculuk eder. Ferit Edgü yakın arkadaşı Tezer Özlü'nün, *Kalanlar* kitabına yazdığı önsözünde şöyle der:

“Yaşamın Ucuna Yolculuk, üç aşk öyküsü gibidir. Üç posthume aşköyküsü: Kafka, Svevo, Pavese. Gönül verdiği ya da gönlünü gerçekten kaptırdığı yazarlardı bunlar. Onların çektiği acıya, yalnızlığa başkaldırıyordu. Kendi çektiği acılara, katlandığı yalnızlıklara, baskılara karşı başkaldırdığı gibi” (Özlü, 2014, 10).

Kafka, Svevo ve Pavese'nin yaşamlarına, kendi hayatının gölgesini yansıtan Özlü, anlatı boyunca yaşamın ucuna, bilinmeze doğru sürüklenir. Yaşamında iz bırakan yazarların ayak izlerine basan yazar, onların kaderinde kendini ve geç kalmışlığını, korkularını hesaba çeker. Kafka, Svevo, Pavese onun evreninde bir düş üçlemesi ve yazarın melankolisi gibi karşımıza çıkar. Edgar Allan Poe, *Yazının Felsefesi*'nde şöyle der: *“Tüm melankolik temalarda, âdemoğlunun evrensel anlayışına göre en melankolik olan nedir? Açık cevap ‘ölüm’dür. Ve dedim ki; ne zaman?”* (Poe, 2015, 28). Tezer Özlü, kendindeki/onlardaki tükenmişliğe ölüm melankolisi katar ve kendini meçhul bir zamanın yitik kahramanı sayar.

Yaşamın Ucuna Yolculuk romanı, “gidebilmenin” her zaman “yolda kalmanın” ama asla “varamamanın” altını çizer. Tezer Özlü'nün anlatı-roman biçiminde kaleme aldığı eserinde içsel bir yönelim vardır. Bunlar, yalnızlık, kaybolmuşluk hissi ve ölüme yatkınlıktır. Yazar, yalnızlığından aldığı ilham ile kendini şehirlerin, kentlerin üzerine bırakır. Kaybolmayı, yok olmayı arzuladıkça, ölüm fikrine yaklaşır. *“Sen tüm kentten daha yalnızdın. Okyanus gibi yalnızlık”* (Özlü, 2015, 8) diyen Özlü, ruhundaki yalnızlığı sonsuzlukla bütünleştirir.

Kentlerin sessizliğini tek başına gezen yazar, yalnızlık duygusundan beslendikçe, kendini her şeye karşı daha yabancı olarak görmeye başlar. Onun, *“ve bana geceler yetmiyor. Günler yetmiyor. İnsan olmak yetmiyor. Sözcükler, diller yetmiyor”* (Özlü, 2015, 9) cümlelerinde geceleri, günleri, sözcükleri, dilleri, hata insan olmayı bile aşmak isteğinin isyanı vardır. Özlü, bu noktada bambaşka bir açıdan kendine mutluluk çıkarmanın peşine düşer. *“...artık bundan böyle acıları mutluluk olarak nitelendirmeye karar verdim. Yaşamımın en mutlu anlarında da aynı güçte*

acıyı duymadım mı ve acıların ötesinde bir beklenti vardı. Kendi dünyamın beklentisi” (Özlü, 2015, 9). Tezer Özlü, kendi dünyasının beklentisinde, bırakılmışlığın, tek başınalığın kötücül sesini duyar. İnsanların arasında kendini kimi zaman güçlü hissetse de, yine yalnızlığın egemen hissiyle bu duygusu sona erer. *“Özellikle ben’in, ben’i bıraktığı anlarda. Ya da ikisi bütünleştiğinde”* (Özlü, 2015, 10) hissettiği “bırakılmışlığın tadı” onun hayatının da önemli bir parçasıdır. Tam da bu noktada, yazarın kötücül bakışına değerlendirmek mümkündür. Yalnızlığın derininde kaybolan Özlü, hiçbir şeyin, hatta insanlığının bile kendisine yetemediği evrende kötücüdür. Bu algının, Özlü açısından itici gücü ise, yokluğu ölüm ile doğrudan ilişkilendirerek sonsuz bir hiçliğe gömülme duygusudur. Yazar, *Eski Bahçe/Eski Sevgi* öykülerinde de ölümün sonsuzluğuna rastlanır. Onun, *Gabuzzi* öyküsündeki şu cümleler, yazarın yaşamın ucundaki sonsuzluğa bakışı gibidir:

“(…) ben kimi öldürdüm beni ya da bir başkasını mı, bunu bilmiyordum gibi yazmak istemiyorum. Hiç kimseyi öldürmedim ben. (...)hiç ölmeyeceğim işte. Ölüme ölmekle karşı çıkıyorum. Ölmek de bir çeşit ölüm mü?” (Özlü, 2011, 26).

Tezer Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk’ta* ölüme, ölen yazarları ile meydan okur. Onların yaşamını kendinde diriltir ve tıpkı ölmeye yatan Aysel gibi, ölemiyor oluşun, ölüme yakın yüzündeki ağrılarının felsefesini yapar. Özlü, anlatı boyunca ölümü hep yakınında hisseder. Zaten Belfa kentinde sona eren yolculuğunda asıl amaç. C. Pavese’in ölümü ile kendi yaşayışı hakkında ilişki kurmaktır.

En sevdiği yazarın intiharı ile kendi yaşayan ölümü üzerinden anlatılan hikâyede, Özlü için yaşamın bir ucuna varılmak istenmektedir. Yazar, aslında bir yere varamayacağını bilse de yukarıda da işaret edildiği gibi burada amaç sona varmak değil yolda kalmaktır.

Sona geldiğini düşünme, her şeyin felâketle biten ölçüsünü kurgulama onu gerçek anlamda yaşanan mutluluklardan da uzaklaştırır. *“Her sevginin başlangıcı ve süreci, o sevginin bitişinin getireceği boşluk ve yalnızlık ile dolu”* (Özlü, 2015, 11) diyen yazar, her varoluşun arkasında ölümü bulur. Yaşamın her anında yalnızlık duygusunun kendisi ile beraber olduğunu düşünür. Tezer Özlü, “kendi başınalığını” kendi derinliğinde sorguladıkça da paylaşmaya değer bulduğu her şeyin yaşamından çekildiğini hisseder. Yolculuğuna Berlin’de başlayan ve Berlin Duvarı insanların üzerine yıkılırken, altında onların fikirlerini ezen siyasi dönüşüm Tezer Özlü’nün zihninde önemli bir çöküş ve yıkılış olgusudur.

“Hiçbir kent Berlin kadar ölümü, hiçbir kent insana Berlin kadar yaşamı düşündürmüyor. Her duvar dar. Her duvar kapalı. Her duvar insanın üzerinde

bir baskı. Bu kentin her yerine daha önceki duvarlarımla birlikte gidiyorum. Ana babamın evinin dar duvarlarıyla” (Özlu, 2015, 15-16).

Kendisi gibi pek çok aydını etkileyen, inandığı değerleri siyasi baskının altından kurtaramayanlar, “duvar” a bambaşka bir algı ile bakmaktadır. Bu noktada duvar, engelin, sınırın, kısıtlanmışlığın ve ötekileşmenin adıdır. *Yaşamın Ucuna Yolculuk*’ta da böylesi bir zihinsel yorumlama söz konusudur. Tıpkı Oya Baydar’ın *Hiçbir Yere Dönüş*’ünde ve Ayla Kutlu’nun *Kaçış*’ında olduğu gibi, burada da fikirlerin, ülkelerin artık değersizleştirilmesine karşı üzüntü ve öfke vardır. İtibardan düşen siyasi düşüncelerin, “şimdilerin gözünde” masallaşması ve moda rüzgârının içinde sadece bir “vitrin dekoru” oluşturması Tezer Özlu için de duyarsızlaşmanın adıdır. Kalben bağlanılan fikirlerin, yeni nesil içinde bir şarkıya dönüşmesi, tıpkı Adalet Ağaoğlu’nda, Oy Baydar’da, Ayla Kutlu’da olduğu gibi kötücül algının insana ve evrene yansımaya neden oluverir. Buna göre, duvarlarının gerisine çekilenler için, yani kendisi gibi tutunamayanlar için, Tezer Özlu’nun yorumu şöyledir: *“İşte böylesi bir yaşam önümüzden gelip gidiyor. Sen kendi duvarlarının gerisine çekiliyorsun. O, kendi duvarlarının gerisine çekiliyor”* (Özlu, 2015, 12). Yaşamı boyunca devrimci mücadelenin içinde olan Tezer Özlu, *Çocukluğum Soğuk Geceleri* romanında bu mücadelenin kendindeki yansımalarını şu sözlerle anlatır:

“Ölüyorum, devrimci mücadeleyi bensiz sürdürün diyorum. Ne 12 Mart döneminde, ne öncesi ne de sonrası devrimci mücadele içinde kendime bir yer vermiş değilim. Düşünce ve davranışlarımın küçük burjuva özgürlüklerinin sıkıcı sınırlarını yıkmaktan öte bir anlam taşımaz. (...) Ölümle burun buruna gelince, kendiliğinden dışa yansımış bir dilek. Düşüncelerin özü” (Özlu, 2012, 52-53).

Ölmeye yattığında, son dileğinin devrimci mücadele için olması ve bunun yazara göre bir “öz” anlamı taşıması da önemlidir. Tezer Özlu, devrimci ve anarşist ruhunu yalnız siyasi düzlemde yaşamaz. Onun, insanların dayatmaları ile şekil alan her şeye karşı ruhu devrimcidir. Herkes gibi olmaya, kendisi olamamaya karşı koydukça da, ötekilerin evrenine kötücülleşir.

Herkesin kendi duvarlarının gerisine çekildiği, insanların arasına kentlerin ve ülkelerin girdiği bir dönemde, “kaybolanlar” için tüm uzlaşım damarlar çekilmiştir. Aynı dili konuşan iki insanın bile bulunmadığına inandığı dünyada, Tezer Özlu için algılayış tümüyle bencilliğe gömülmüştür. Artık kimsenin bir ikinci kişiyle yan yana gelip “biz” olmayışı, ona göre bireyselliğin de zamane insanına yaptığı son darbedir.

Tezer Özlu’nun yaşama ve ilişkilere karşı geliştirdiği bu kötücül tavrın arkasında ise değersizleştirildiğine inandığı fikirsiz algı söz konusudur. Kendine sığınan ve yalnızlığı, kaybolduğu dünyada “en doğal sonuç” biçiminde yorumlayan

Özlü, zamansızlığı da tümüyle kabul eder. *“Yaşam, zamansız. Yaşamın hiçbir zamanı yok. (...) Tanımlamalar uzuyor, geçmiş zamanın, anın gelecek zamanın zamansızlığında yitiyor”* (Özlü, 2015, 12-13). Zamanın kontrol altına alınmazlığı karşısında, zamansızlığı kabul eden yazar, yaşamak için de; ölmek için de zamana ve mekâna ait değerlere ihtiyaç duyar. Bu değerler bütünü ise ötekilerin evreninde bulmayan yazar, belki de bu sebeple ölümlerin zamanına ve onların yaşadıkları mekâna yolculuk yapar.

Tezer Özlü’de “ölüm” kelimesi bir felsefenin adıdır. Ölüm onun eserlerinde hastalığın, şizofreninin, hastane kokusunun, yetersiz beslenmiş çocukluk günlerinin üzerinden yansır. Buna rağmen Özlü’nün kaleminde “ölüm” kelimesinin nakaratı/tekrarı bir sonun/bitişin altını çizmek için değil, sonsuzluğu/zamansızlığı özlem gibidir. Özlü, ölümün tezatından yaşamın ötekilerden ayrılan birliğine kavuşur. Ölümü şarkılaştıran Özlü’nün, genç yaşta vefat etmesi, belki de hissettiği sonu ötelemek içindir. Tıpkı Cahit Sıtkı’da olduğu gibi, Tezer Özlü’de yaşamın her mihnetini çekmeye razıdır. *Çocukluğumun Soğuk Geceleri*’nde, *“Acaba kendini balkondan atar mı?”* (Özlü, 2012, 35) sorusuna verdiği cevap, onun yaşama bakışını özetler: *“Hayır, balkondan filan atlamam. Aksine yaşamı çok seviyorum. Yüzlerce yıl yaşamak istiyorum”* (Özlü, 2012, 35).

Tezer Özlü’nün yüzlerce yıl yaşama isteğine rağmen, kayıp yalnızlığı, kadınsal kötücüllüğü ile yan yana geldiğinde tutunulamaz olunanların da kaynağı ortaya çıkar. Özlü, anlatısında kadın kimliğinden bir pencere açarak konuşur. Büyük kentler içinde kalan entelektüel kadın kimliğinin aşağıdaki isyanında, bir dönem aydınının ortak sesini duyuyoruz.

“Dünyayı o kentte algıladık. Tramvaylara bindik. İlk insan kalabalığı arasında yittik. Sonra insanların birbirinden ne denli farklı olduğunu sezindik. Genç olduk. Kahvelere, meyhanelere gittik. (...) o kentte, ilk kez erkek bedenlerini sevmeyi öğrendik ya da denedik. Evlendik ya da boşandık. Her şeyle alay edebildiğimiz geceler oldu. Kimimizin sınırları bozuldu. Kimimiz kanserden öldü.” (Özlü, 2015, 23).

Hiçbir Yere Dönüş ve Kaçış romanında olduğu gibi, kentlere sığamayan ve neticede “hiçbir yere” kavuşan aydın psikolojisi burada da söz konusudur.

“Sen değil. Viyana’da değilsin. Hiçbir yerdesin. Aradığın hiçbir yön yok. Bırakıyorsun ayakların gitsin bir yere (...) Yönsüzlüğün, ülkesizliğin, amaçsızlığın, duygusuzluğun ve ansızlığın içinde sona varmıyor çağrışımlar.” (Özlü, 2015, 30).

Tezer Özlü, hiçbir yere giden serüveninde, yoluna çıkanlara karşı kötücül olsa da sadece kendisine karşı nefret dolu değildir. Sevmekten, bağlanmaktan

korkan Özlü, sadece kendisinden nefret etmediğini şöyle anlatır: “*Tek bir kişide yoğunlaşan duygulardan her zaman kaçındım. Sonsuz sevmek isteğimi her zaman tüm insana dağıtma çabası gösterdim. Zaman zaman da herkesten nefret ettim. Kendim dışında*” (Özlü, 2015, 43).

Anlatının ilerleyen bölümlerinde de yazar, yabancı olduğu evrende tek mutluluğu kendi varoluş kaynağından besler: “*Yabancı olmadığı bir tek olgu var. O’da kendi varoluşum. Belki tek mutluluğum bu. Tek bağlantım. Kendimi kavrayamazdım tüm varoluşum yitmiş demektir*” (Özlü, 2015, 60). Özlü’nün Cesare Pavese’nin alıntıları ile ördüğü anlatısında, aydın buhranın dönüşü olmayan bir yola çıkar. Cesare Pavese’in hazin hikâyesine kendini de eklemelendirir. Yazar, Pavese’nin yalnızlık dramını, kendi kimsesizliği ile ilişkilendirir. Onun ayak izlerindeki boşluklarda hayatı ve intiharı birbirine yaklaştırır. Pavese’nin kendini öldürdüğü yatağa uzanarak, onun üzerine gömülmüştür. Bir tabuta sığarcasına, Pavese’ye ve onun düşen dünyasına tutunur. “*Biz kendimizi kendi köyümüz dışındaki her yerde rahat sayan huzursuz insanlarız*” (Özlü, 2015, 55) diyen Cesare Pavese, aydın kötücüllüğüne de yalnızlığın ve huzursuzluğun nasıl eşlik ettiğini anlatmış olur.

Tezer Özlü, ayrışmışlığın, huzursuzluğun içinden başkaldırı ile seslenir. Ona göre, “Onlara” benzeyen hiçbir yanı yoktur. “Onların” içinden ayrışmıştır. Bu nedenle de “onların” kuralları, inanç ve değerleri kendi dünyasında anlamlı değildir.

(...)ama insanın gerçek yeteneğini, tüm yaşamını, kanını, aklını, varoluşunu verdiği iç dünyasının olgularının sizler için hiçbir değeri yok ki (...) sizin düzeninizle, akıl anlayışınızla, namus anlayışınızla, başarı anlayışınızla hiç bağdaşan yönüm yok. Aranızda dolaşmak için giyiniyorum. (...) iyi giyinene iyi yer verdiğiniz için. Aranızda dolaşmak için çalışıyorum. İstediyimi çalışmama izin vermediğiniz için. İçgüdülerimi hiçbir işte uygulamama izin vermediğiniz için. Hiçbir çaba harcamadan bunları yapabiliyorum, bir şey yapıldı sanıyorsunuz. Yaşamım boyunca içimi kemirdiniz. Evlerinizle. Okullarınızla. İş yerlerinizle. Özel ya da resmi kuruluşlarınızla içimi kemirttiniz. Ölmek istedim, dirilttiniz. Yazı yazmak istedim, aç kalırsınız dediniz. Aç kalmayı denedim serum verdiniz. Delirdim kafama elektrik verdiniz” (Özlü, 2015, 57-58).

Tezer Özlü’nün bu isyanı, tıpkı Adalet Ağaoğlu’nda olduğu gibi aslında bir “hayır” başkaldırısıdır. *Dar Zamanlar* üçleşmesinin son romanı olan *Hayır*’da da Adalet Ağaoğlu aynışmaya, kimliksizleşmeye hayır der. “*Her durumda özgür kimliğimizi koruyabilmek, ancak edimle söylenebilecek şu iki sözcüğe bağlı: Yinelenmeye Hayır*” (Ağaoğlu, 2014, 51). Tezer Özlü; “*(...) ama hayır hiç değilse susarak hepsini yüzünüze haykırmak istiyorum*” (Özlü, 2015, 57) derken yukarıda Adalet Ağaoğlu’ndan yaptığımız alıntının “Hayır” nakaratının altını bir kez daha çizer.

Tezer Özlü, isyanı ile Adalet Ağaoğlu'na yaklaşıırken, hayatın içindeki rollere bağlar. Tıpkı Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* romanında olduğu gibi, tüm yaşamın baştan sona bir oyun olduğunu düşünür. “*Tüm yaşam, diye düşünüyorum böylesi sabahlarda, tüm yaşam güneş altında bir oyun*” (Özlü, 2015, 64). Oyunlar içinde yaşadığı evrende, yaşama cesaretini “ölülerden” alan Özlü, kötücül algılarını ölüm fikrinde sabitler.

“Bütün yaşama cesaretimi ölümlerden alıyorum. Anlatılarımda yaşadığım ölümlerden. Bu kahrolası dünyayı, yaşanır bir dünyaya dönüştürmeyi başarmış ölümlerden. Dünya'nın ihtiyacı olan, her olguyu vermiş, söylemiş, yazmış ölümlerden.” (Özlü, 2015, 80).

Kahrolası olarak nitelediği dünyaya ölümlerin hatırına katlanan Özlü, dünyanın ihtiyacı olan her olguyu söylemiş ölümlerin hayatına doğru yürür. Bu yürüyüş, temelde hayatın, ama özde hiçbir yer algısındaki ölümün serüvenidir. Tezer Özlü, yazım kaynağının köklerini de mutsuzluğuna, karamsarlığa bağlar. Bu kökte, kötücül gelişen algısını öfke, nefret gibi duygularla çoğaltır.

“Beni de bilinçlendiğim yıllardan beri izleyen karamsarlık mutlulukların tümü, geliştirdiğim karamsarlık. Yürüyebilmek için, ileri gidebilmek için, nefret edebilmek, öfke duyabilmek, ağaçlara bakabilme, gökyüzünü sevebilmek için. Bizi yaşam ve ölüm, sevgi ve yitklik, çocukluk ve yaşlılık arasında hareket ettiren karamsarlık. Yitmeyen, eksilmeyen, giderek güçlenen, bizi aşan karamsarlık.”(Özlü, 2015, 85).

Neredeyse duyuşsal tüm hamlelerin merkezine yerleştirdiği karamsarlığı, sevginin de mutluluğun da pekiştireci olması manidardır. Özlü, iyi hal olgusunda bile kötümser yanından kuvvet almakta, kendini bir devinim ile yineleyen, şan karamsarlığı karşı şükran duymaktadır.

Sonuç olarak, kendi hikâyesinin “hiçbir yerinde” Cesare Pavese'ye çıktığı yolculukta Özlü yine kendi karalık, sert duvarlarına çarpar. Gittiği yerde bulmak istediği bir şey de yoktur aslında. Özlü, kapkara bir bulutu anlatı boyunca üzerinde başarıyla taşır. Lirik dili, onun huzursuz ve yalnızlaşmış ruhsal yanını anlatmak içindir. Özlü, bir yandan yolculuğa çıkarken, her zaman yolda kalan kadın imajını tazeler. On göre, yaşamın tüm gayesi bir ölünün yanına ulaşmaktır. *Yaşamın Ucuna Yolculuk* romanı, bir gidişin anlatısıdır. Hiçbir yere giden ve dönüşü olmayan yolun lirizme dayanan anlatımı, duyumsamadır. Romanda kötücül algının merkezinde de yaşam karşı duyulan bu karamsarlık yanılması yer alır. Kendi dışında her şeye sırt çeviren yazar, ölümleri dışında peşinden koşacağı tüm amaçları da yitirmiş sayılabilir.

4.3.23. Siyahın Paramparça Romanı: Karanlığın Gününde Kalanlar

Varoluşçuluğun etkisi ile kaleme alınan romanlar, bireyi ve bilinçaltını önplana çıkararak, alışılmışın dışında bir dil ve tipoloji ortaya koyar. Buna göre, geleneksel anlamda kullanılan dil, roman dilindeki kurgu bütünlüğü, olay akışı ve kurguda zamanın konumlanması tümüyle başkalaşır. Varoluşçuluğun izlerini açık bir şekilde takip ettiğimiz Leyla Erbil'in *Karanlığın Günü* romanı, hem dili kullanma biçimi hem de buhran ve bunaltıları ile kimikleştirdiği entelektüellerin romanıdır. Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark* çalışmasında, Leyla Erbil'in yazarlığının temel problemini şu sözlerle anlatır:

"Leyla Erbil, 'kendi olma' çabasını yazarlığının temel problemi olarak tanımladı hep; 'kendi olmak'tan, 'kendini seçmek'ten 'kendine sadık olmak'tan söz etti. (...) Leyla Erbil'de kişi, dış dünyayı olumsuzlayarak kendilik bilincine ulaşmalı; toplumsal kabulleri, kurulu düzeni, verili kültürü aşarak kendini bulmalı; Allah'a, devlete ve her türden otoriteye yaranmaktan vazgeçerek kendi olmalıdır" (Gürbilek, 2014, 215).

Romanın okura açtığı kapıdan girmeden evvel, varoluşçuluğun edebiyatı etkileme alanına ve bunun kaynaklarına kısaca bakabiliriz. Bildiğimiz gibi,

"İkinci Dünya Savaşı sonrasında, insan ve kişilik kuramı başka bir damardan daha beslendi. Avrupa'da, bloklar arası ilişkilerin ve 'barış içinde bir arada yaşama' diplomasisinin etkisiyle ve biraz da 'totalitarizm' eleştirilerine yanıt oluşturması istenciyle Marksist felsefede de 'insan faktörü' ön plana çıkmıştı" (Timur, 2007, 11).

Makineleşen, teknolojik anlamda hızla gelişen evrende "insanın" kimlik inşasındaki sancılar bu dönemden sonra başka bir forma dönüştü. İnsanın yerini alan makinaların içinde, teknoloji dişlilerinin arasında kalan entelektüelin arada kalmışlığı da giderek büyüdü. Bir yandan kendi kendisini var etme edimini üstlenen insan, diğer yandan "diğerlerine/ötekine" karşı yabancıydı artık. Freud ise,

"(...)bu yüzyılın sonlarında sahneye çıktı, 'dünyayı derin uykusundan' uyandırdı. Aklın en değerli ve köklü insani yeti olduğunu ama tutkuların, içgüdüsel arzuların çarpıcı etkisine sürekli maruz kaldığını ve bu nedenle bilinçli akli özgürleştirmek gerektiğini ileri sürerek psikanaliz kuramını geliştirdi" (Güleç, Batmankaya, 2009, 160).

Freud insana bilinçaltını hediye ederek, edebî anlamda pek çok yazarı etkiledi. Artık rüyalarımızın, gerçekleşmemiş duygu ve dürtülerimizin anlamları hem çoğalıyor, diğer yandan da insanın şifreleri giderek ifşa oluyordu. Varoluşçuluk ise, insanın kendi kendini gerçekleştirmesine, özgürleştirmesine kapı aralıyordu.

Kesin bir tanımı olmayan varoluşçuluk ise iki farklı yoldan gelişir. İlk grup, "Tanrı'yı öldürmeyenlerdir." Burada Kierkegaard, Bergson, Barth, Jaspers, Scheler,

Landsberg gibi isimlerden bahsedebilir. İkinci grupta ise, “Tanrı’ı öldü.” diyerek, insana evrenin tüm sorumluluklarını yükleyen, varlık özden öncedir diyenler vardır. Burada da, ilk önce Nietzsche, ardından Sartre, Heidegger ve Camus gibi isimleri sayabiliriz.

Karanlığın Günü romanında özellikle ikinci gruba giren varoluşçuların felsefesini görebiliriz. Yalnızlaştıkları evrende, giderek kabuğuna çekilen, böcekleşmek motifinin çağrışımlarından hareketle odalara/birinci kata tıklan, bu dünyaya atıldığını/fırlatıldığını düşünen entelektüelin varoluşsal dramı hem romanın başkişisi Neslihan üzerinden, hem de onun arkadaşları üzerinden genellenebilir. *Karanlığın Günü* romanının çalışmamıza kötücül entelektüel anlamda dâhil oluşu da söz konusu varoluşsal sancıların entelektüel üzerindeki etkilerinden kaynaklanır.

Roman, oyun içinde oyunlar yaşayan, tutunamamış bir avuç aydının gecesini anlatır. Tıpkı Oğuz Atay’ın *Tehlikeli Oyunlar* romanında olduğu gibi, *Karanlığın Günü* romanında da oyuna gelmiş ya da oyunda zaten hiç olmamışların bunaltıları söz konusudur. Bilindiği gibi kaynağını varoluşçuluktan alan “absürd tiyatro” 1950’den sonra romanın içinde de önemli bir yer oynar. Leyla Erbil’in özellikle hikâyeleciliğini etkileyen Samuel Beckett’in varoluşçu bir bakışla kaleme aldığı oyunu *Godot’u Beklerken* absürd tiyatro anlamında bir başyapıt hüviyeti taşır. Bu durum, Leyla Erbil’in absürd/tuhaf/uyumsuz olandan açık bir biçimde etkilendiğinin de göstergesi sayılır.

Özellikle Sartre’in felsefesinde, hayatın saçma/tanımlanamaz oluşu, dolaylı biçimde de absürd kavramını edebiyata eklemeler. Buna göre, entelektüel zaten saçma ve tuhaf bulunduğu bir dünyada kendi kendini var etmek için, mutlak özgürlüğünden ve bilincindeki edimlerden beslenerek yol alır. Ancak “atıldığı” bu evrende her şeyin uyumsuz olması, kendiliğini keşfetmeyi, va rolmayı zorlaştırır. Bunun tabii sonucu da entelektüelin huzursuzluğu, bunaltı ve kötücüllüğüdür. Tanrı’nın ölümü fikrinden hareketle, zaten yaratıcı tarafından yaratılmamış olmak ve iman noktasındaki bu eksiklik bir müddet sonra entelektüel maraziyeti besler. Kierkegaard bu durumu bir paradoks görerek şöyle anlatır:

“O zaman iman; tekil bireyin evrenselden yüce olması, tekil bireyin (bugünlerde modası geçmiş olan bir teolojik ayrımı hatırlatırsak) evrenselle ilişkilerini mutlakla ilişkisi yoluyla belirlemesi, mutlakla ilişkisini evrenselle ilişkisi yoluyla belirlememesi paradoksudur. Bu paradoks ayrıca başka bir biçimde de ifade edilebilir: Tanrı’ya karşı bir mutlak görev vardır; bu yükümlülük bağıyla birey kendisini, tekil birey olarak, Mutlak’la mutlak olarak ilişkilendirir” (Kierkegaard, 2005, 117).

Kierkegaard'ın ifade ettiği noktada, mutlak olanla mutlak girilemeyen ilişki, önce insanın insana, ardından insanın kendine karşı güvensizleşmesine, yabancılaşmasına ve her şey absürd bir oyuna dönüştürmesine neden olur.

Karanlığın Günü romanı da böylesine absürd bir oyun gibidir. Kötücül entelektüel bakışında tanımsızca gecede kalan kurgu, Bilge Karasu'nun gecesi ile aynı notalarla aynı hüznü bestesini yapar. Karanlık ve siyah her iki romanda da entelektüel kötücüllüğün rengidir. *Karanlığın Günü* romanında gece, aydınlığını bitimi olarak anlatılır. Entelektüel için gün bitmiştir çoktan. Kendi paylarına düşense sadece karanlıktır. Leyla Erbil, "Karanlığın Günü" tamlamasında da bunu açıkça ifade eder. Burada söz konusu edilen "günün karanlığı" değildir. Zaten karanlık olan dünyada bir günü anlatır yazar.

Bir grup aydınının, bir gecesini anlatan Leyla Erbil, romanın başkişisi Neslihan'ın gözünden olaylara bakar. Neslihan yazardır, fakat romanları çok da rağbet görmez. Leyla Erbil, bu noktada yazar ile yayınevi sahipleri arasındaki ilişkiye dikkatimizi çeker. Memlekette bir yazarın çok kitap satmasını çarpık ilişkiler yumağı ile anlatan Erbil, bu sorunsalı Neslihan ve Asiye ile ortaya koyar. Roman zamanı olarak Yıldız'ın evlerinde geçen bir geceyi kapsayan kurgu, geriye dönüşlerle Neslihan'ın geçmişini de anlatır. Neslihan, Yıldız'ın evinde toplanan aydın topluluğunu şu sözlerle anlatır:

"Biz gazetelerde dergilerde yazmamıza, allahın günü sergiler açıp oturumlar düzenlememize, sosyal yaşantımızda önemli roller aldığımızı sanmamıza karşın (...) bu görevi bize kimin verdiğini bilmeden, adının tarihi sorumluluk olduğunu sandığımız bu görevi-ynamaya böylece başlardık: sonunda elimizden alınacaktı bütün emeğimiz, arta kalanın bir ANI, bir GECE olacağını bilirdik; gene de oyunlar içinde geçecek ama yarına kararlar aldırabilecek bir gece..." (Erbil, 2014, 41).

Adının tarihi bir sorumluluk olduğunu sandıkları görevi, oynamaya başlayan aydınlar, sonunda "gece" olacağını bile bile bu işe soyunurlar. Leyla Erbil burada varoluşsal anlamdaki düşüncelerini romanın içine de yerleştirir. Burada kötücül aydınının hareket noktası, "oyun içinde" olduğunu düşünmesidir. Yapılanları "oyun" olarak gören ve oyunu kurallarını bozmak, yıkmak isteyen aydının çaresizliği ve isyanı da içi içe girer. Tıpkı *Tehlikeli Oyunlar* romanında olduğu gibi, yaşam sahnesi içinde "aydın rolü" yapanların ihtilalleri de yine ruhlarında ve zihinlerinde olur. Başkalaştırmadıkları evrende, başkası gibi yaşayan aydın, *Karanlığın Günü* romanında kendi içindeki çelişkileri, bozuklukları, menfaatleri de anlatır.

Romanın aydınlar topluluğu; Neslihan, (eşi) Sadrettin, Asiye, Vedat, Yıldız, Celil, Faruk, Atif, İkbâl, Hilmi Bey'dir. Leyla Erbil, bu aydınların üzerinden anlatır karanlığını. Varoluşçu felsefenin kaynaklarından beslenen yazarın, kötücüllüğünü harekete geçiren ise "karanlık" algısında geçen günlerdir. Neslihan, çevresine baktıkça, kendisi de dâhil, mutluluğu yakalayamamış olduklarını fark eder. Gecede kalmış fikirlerin artık itibar göremeyişi karşısında da kötücül olan Nesli, gelecek konusunda da ümitvar değildir.

Darbenin altında ezilen fikirleri, çıkarları doğrultusunda saf değiştiren arkadaşları, her demir yumruğun sonrasında "birilerinin" zenginliği ve nihayet bir zaman taparcasına savunulan fikirler... Neslihan ve arkadaşları böylesi bir neslin içinde gençliklerini yaşamışlardır. Verilen mücadelenin sonunda, hiçe sayılan fikirlerin, tıpkı *Kaçış* romanında olduğu gibi, aydın dünyasında açtığı boşluklardan sızar kötücüllük. Tıpkı burada olduğu gibi bir neslin, korkulu, güvensiz ve çatışmacı ruhunun tesiridir kötüye yakın durmak. Buradaki kötülük, "kötü iş" anlamında da değildir. Karanlığın içinde yaşanan her gün, kötücül bakışı beslemektir.

Romanın "her şeyden nefret eden aydını" olan Faruk, arkadaşları ile roman boyunca çatışır. Ona göre, tamah etmek, satın almak, biriktirmek, tüketim düzenine katkı sağlamaktır. Neslihan, bu noktada Faruk'un bakışından konuşarak "*Bu dünyanın, rejimlerin, sağcılara da solculara da kurduğu tuzağa düşmüş insanlardık biz Faruk'un gözünde*" (Erbil, 2014, 55) der. Sağcı ve solcu ayırt etmeden tüm aydınların bu tuzağa düştüğünü savunan Faruk'a göre, kendine söz geçiremeyen zihinlerin, yazması, çizmesi de başlı başına bir çelişkidir.

Karanlığın Günü romanı, varoluşsal izleri sadece kurguda sunmaz okuruna. Eserin, biçimsel olarak da farklılığı söz konusudur. Kaufmann'a göre, geleneksel olana böylesi bir itiraz da varoluşçuluğun çıkış noktasıdır.

"Herhangi bir düşünce okulundan olmamak, herhangi bir inançlar kümesini özellikle sistemleri yetersiz görmek, sığılığını, bilgiçliğini, yasadan yoksunluğunu ileri sürerek gelenekçi felsefeyi açıkça küçümsemek. İşte varoluşçuluğun çıkış noktası." (Kaufmann, 1965, 6).

Varoluşçu şairlerin şiirlerinde karşımıza çıkan biçimsel farklılığı, Leyla Erbil romanına yansıtır. Kelimelerin yazımından, noktalama işaretlerine kadar, geleneksel yazım anlayışının dışına çıkan Erbil, romanın başındaki bölümde bir açıklama yapar. Noktalama işaretlerinde kırılan kalıpların nedenini anlatan yazar, "Ön Düşünme" kısmında ise ruhsal bakımdan nerede olduğunu şöyle sorgular:

*“yüzlerce arkadaştan
toplantıdan ve sarhoşluktan
sevgiliden, hırlaşmadan
filmlerden, kitaplardan
resim ve alkolden*

arta kalarak burada bu evrende yeni insanlara karşı savunmasız,, sadece düşünceyle varolarak...” (Erbil, 2014, 12).

Karanlığın Günü romanı, varoluşçu felsefenin şiir üzerindeki etkilerini üzerinde barındırır. Leyla Erbil, sadece hayata dair kötücül aydının bir gecesini anlatmaz romanında. Kötücüllüğün kaynağına da işaret eder. Yıkılan, yenilen, savunmasız kalan ve tükenen aydınların, kendi içlerindeki çelişki ve çatışmalar da kötücül bakış açısını destekler.

Neslihan, roman boyunca kitapları çok satan Asiyeye sorgular. Asiyeye niteliksiz yazılarının çok okunmasında, yayınevi patronu ile yaşanan ilişkinin payı vardır. Asiyeye göre, Neslihan'ın eserlerinin tutmama nedeni, halkın hazır bulunuşluk seviyesi ile ilişkilendirir. Edebi anlamda Neslihan'dan etkilenen İkbale göre, Neslihan'ın tutulmama sebebi halk tarafından anlaşılammaktır. Bunu şu sözlerle anlatır: *“Sizler, yani varoluşçuluk olarak ortaya çıktığınızda ortam hazır değildi, bu yüzden örtülü kaldı işiniz, anlaşılmadı”* (Erbil, 2014, 60). Anlaşılammadığını düşünen, ortaya koyduğu sanatsal faaliyetlerin yeteri kadar rağbet görmediğinin bilincinde olan Neslihan, kötücüllüğüne varoluşsal felsefeyi bir dayanak olarak görür. Gelenekleri ve kuralları yıkmak isterken, bireysel özgürlüğün sınırlarını zorlarken ortaya çıkan ürünlerin halk tarafından anlaşılmması da aydın için bir başka yıkıcı durumdur. Bir yandan “yaratım ve üretim” sürecinden kendini alıkoyamayan, yazmayı bir çıkış olarak gören aydın, diğer yandan sesinin boşlukta yankılandığının farkındadır. Bu noktada karanlığın herhangi bir gününü Neslihan ile paylaşanlardan bir olan Turhan'a göre, emperyalizmin en ağır insanlık suçudur.

“Şu emperyalizmin işlediği en ağır insanlık suçu nedir biliyor musunuz dedi, dünyanın, insanların hala bağımsızlık, demokrasi, özgürlük gibi kavramlar yüzünden mücadeleye girebileceklerini ve kazanabileceklerini sandırmasıdır! O istemeden, sanki yüce idealler uğruna, vatanseverlik adına çarpışabileceği ve dünyanın değiştirebileceği umudunu besletmesidir. Umudu körüklemesi kışkırtmasıdır. Özgürlük, eşitlik, bu sözler artık kimseye bir şey söylemiyor, bizim gibi fakara bir kaç ülkede geçerli bu sözcükler!” (Erbil, 2014, 79).

Yüce ideallerin kaynağında bile emperyalizmi gören Turhan, insanlık ülkülerinin bir silaha dönüştürülmesini en ağır suç olarak niteler. Önce idealleri

belirleyen, sonra da kavganın amacını, yerini ve yöntemini ortaya koyan emperyalizm, bu politikasını ancak fakara ÷lkelerde uygulatmaktadır. *“Haksızlık mı edildi, yalan mı söylendi, çeker öldürürüz diyecek safdiller nerelerde kaldıysa oralarda işini yürütüyor emperyalizm”* (Erbil, 2014, 79) diyen Turhan, siyasi yönelimlerin sosyal hayat üzerindeki çelişkili yapısını ortaya koyar. Böylesi bir toplum düzeni içinde, aydının sürüklendiği yön ise rüzgârın tersine olmaktadır. Sosyal yaşam siyasi etkilerle biçimlenirken, aydının “itirazları” da belirsizdir. Yazdıklarının, şahit olduklarının, gördüklerinin ve en önemlisi de hissettiklerinin hayat üzerinde silikleşmesi, kendi belirsizliğine böylece de kötücüllüğüne neden olur.

Leyla Erbil, kendi içinde görünmez olan aydının profilini çizer okuruna. Umutsuzluk büyüdükçe, yalnızlık çoğaldıkça daralan sınırlarında, “iç sesin” gümbürtüsüne takılan entelektüel, kendi çağrışımlarını, hayal ve beklentilerini de karanlığın içine çeker. Kendi perdesinde kendi oyununu oynayan aydın yola izleyicisiz devam edeceğinin de farkındadır. Bunun için de artık ortada bir devrim mücadelesi şuuru da göremez. İçi kof düşüncelerle gerçek dışına tutunmanın hayata dair yanlış bir edim olacağını düşünen Necdet’e göre, artık devir laf ebeliği zamanı değildir. *“İçi kof düşüncelere, gerçek dışına tutunmak, laf ebeliği söz orospuluğu dedik ya...”*(Erbil, 2014, 80).

Leyla Erbil, aydın ve halk arasındaki ilişkiler biçimini de sorgular. Mücadelenin halk için veriliyor olmasına rağmen, halktan kopukluğunu, entelektüel anlamda açıklamalarla anlatanlar, aslında halk üzerinde yalnız algı yönetimi yaptıklarının da farkındadırlar. Kurallarını kendilerinin belirlediği, gülmeleri ve ağlamaları için yerlerin tanımlandığı, kısaca “halkın yerine düşünen aydın” profilinin ellerinde patladığı sonucu karşısında çaresizdirler. Halkın içinden gelip, halktan beslenip, onlara “yeni dünya” için kendi zihinlerinde ölçülüp biçilen elbiseleri yakıştıran aydın bu noktada hayal kırıklığı yaşamaktadır. Onların yani yoksul halkın oyunlarını bayağı ve zevksiz bulanların, onlara çağdaş zevkler götürme gayreti de hüsrarla neticelenir. Bu noktada entelektüel, halkın mutlu olması için aslında kendisine ihtiyaç olmadığı gerçeği ile yüzleşir.

“Aslında benim, ölümsüzleşmek gibi bir ön tasarım falan yoktu, zaten ne onu, ne de devrimci sayılan başka yazarı, ezilenler yoksullar bulmuş çıkarmış da değillerdi. (...) ilkeler koyan, kararlar alan biz aydınlardık ve bana öyle geliyor ki halktan çok kendimiz için bulurduk o sanatçıları biz, bizim hoşumuza gidenleri önerirdik ortaya, ‘Bu en iyisidir, bunu okuyun!’ demek hakkını- halktan çok daha kültürlü olduğumuzdan ve kültürümüzün halkın aklının

almadığı ve anlayamadığı bir şey olduğundan- kendimize göre küçük burjuva buyurganlarıydık” (Erbil, 2014, 155).

Leyla Erbil, *Karanlığın Günü* romanında aydınlığa değil; karanlığa tutunan “*belleğimi dibinden kazısam*” (Erbil, 2014, 130) diyen aydının bir gecesini anlatır romanında. Bir zamanlar kutsal değer ve mefkûrelere tutunanların, gerçekler karşısındaki “aydın travmasını” ortaya koyar. Bir vakitler kendini halkı için unutanlar, sosyal gerçeklik karşısında bedbindir. Zira ne çabaları ne kendileri ne de mücadeleleri halk tarafından yeteri kadar algılanmamaktadır. Kendini unutma pahasına çıkılan yolda, elinde halka dair bir umut ışığı ile eve dönemeyen aydının dramıdır bu. Henüz on sekizinde/yirmisinde, heyecanla çıkılan devrim yolunda, halklar için verilen mücadelenin sonunda, hala sağ kalanlar için tek çare “eve dönüş”tür. Aradan geçen zaman içinde, halklar için ölüp, dirilen aydın, kendi hissesine göre halkın içinde bir yer de bulamaz. Ayrışma beraberinde, aykırılışmayı da getirir. Bu halde eve dönemeyen, hiçbir yere dönüş sürgünü yaşayan aydın, kendi kendine de tutunamaz hale dönüştüğünün de farkındadır. Zira kendisi de bir çarkın içinde kalmıştır çoktan.

II. Dünya Savaşı sonrası hızla makineleşen evrende, teknolojinin dişleri arasında kalan entelektüel, varoluşçu felsefeyle kendine hayatta bir yer açmaya çalışır. Açtığı yerde ise onu daha büyük sorunlar beklemektedir. Teknoloji baş döndürücü bir hızla ilerlemekte, değişim karşısında pasifize olan entelektüel, tepkisini yok sayarak, anarşist söylemlere başvurarak, reddetmeyle, başkaldırı ile ve kötücüllükle sağlar. İyimser olarak görülecek tek hamle kalmıştır geriye o da, her şeyi çaresizce kabullenme hâlidir.

“-Halkı kurtarmak yok muydu o senin işte?

-Yoktu! Ne halkı? Ben aydınım, ben kendim için yaparım her şeyi, kendi adım için!” (Erbil, 2014, 81).

Leyla Erbil’in *Mektup Aşkları* romanında da yaşadığı hayata başkaldıran Sacide’nin hayata tutunamama dramını anlatır. Onun, “*Ben hep yanlışlıkla, geri kalmış, vahşi insanların arasına düşmüş bir modern insandım, onun için dillerini öğrenince aradaki tek ayırım, nüfus kâğıdındaki Türk ve İslam kaydı olacak*” (Erbil, 2010, 152). Yanlışlıkla geri ve vahşi insanların arasına düşmüş olma düşüncesi, her iki romanın da varoluşçu söyleminin özeti gibidir. Gerçeği herkesten evvel idrak edip, kabullenen aydın artık halkın yakasından da düştüğünün farkındadır. Sosyal realizmin perspektifinde ruhsal çözümlerini yalnız kendi onuru için taşıyanlar, yolun sonunda, evlerini kapısını çaldıklarında, içeriden ses duyamazlar. Sessizliğin çıldırıcı durumunda, artık evine de tutunmayan aydın, ölümü, intiharı, kısaca

sonunu kendisinin yazacağı bir kader düşler. Yazarın Cüce romanının sonunda kendi sonunu kendisi kurgulayan Zenîme, kötücüllük anlamında her iki romanın da devamı gibidir.

Yazar Cüce romanında da, Zenîme üzerinden aynı döngüyü tekrarlar. Burada da boğulan, bunalan Zenîme'nin ruhu isyanla okur ve kendisi arasındaki çözümlenez ilişkiyi şöyle sorgular:

“Çetrefil sorularla boğulmaktasın; gün günden yıl yıldan yenemediğin bu kaçıştan ya da bu derin sevdadan söz etmek zorunda duyumsuyorsun kendini okura? Hani yoktu onlar? Onlar için yazmazdın sen hani? Yazmıyorsun!; ama hâlâ kolladığın birkaç kişi var. “Hiç Oluş”a doğru yol alış arzu ve istençle aramana tanık olsunlar istiyorsun onlar; “Unutuluş”a göğüs germeye hazır olduğunu, ancak o son anda tuhaf bir değişikliğe –bir kazaya uğradığını anlasınlar istiyorsun” (Erbil, 2008, 22)

Karanlığın Günü, *Mektup Aşkları* ve *Cüce* romanları gece/karanlık ve hiçbir yer algısı ile zorunlu bir göçü anımsatır. Bu noktada entelektüel kötücüllüğün varoluşsal dramı ve hiçbir yere kendisi olarak dönemeyişi biçiminde tekrar edilir. *Karanlığın Günü* romanı, Neslihan'ın parçalanmış duygusu ile sona erer.

“Anneme gitmedim hiç... Özledim onu: ayağımla dürttüm balkon kapısını orada, camda annem tekmeden el sallıyor,, binlerce yıllık belleğinde aynanın bana bakıyor,, bekliyor beni...”

Kondor

ayna

dimdik

simsiyah

mermer

yarısı kendimin

parlıyor orda

simsiyah

kazımalı...” (Erbil, 2014, 338).

“Anne, özlem, deniz, ayna, bellek, simsiyah ve kazımalı” kelimeleri *Karanlığın Günü* romanın yedi temel anahtarı gibi karşımıza çıkar. Yazar atıldığı, sürgün edildiği evrende hep özlemle yol alır. Psikanalitik anlamda anneye/hücreye/başlangıca dönüşü imgeleyen bu kelime; deniz ve aynanın yansıtıcı yüzünde kendine bakışı/kendiliği okura telmih eder.

Entelektüel kendi yüzünü, kendi ruhunun içinde “büyük yansiyıcı/sonsuz” su içinde anlamlandırmak ister, lakin başaramaz. Su, anne karnına dönüşü işaret ederek, aynanın gösterdiklerine karşı entelektüel kötücül duruşu yansıtır. Zihnini olumlayamayan entelektüel artık simsiyahtır. Karanlığın günü bitmeden, kendi kendini kazımak şart olsa da, entelektüel kötücül bunu asla başaramaz. Aksine, kazıyamadığı, silemediği bellek/hafıza onu kendi hücrelerinde bulandırmaya devam eder.

Leyla Erbil, yorgun/korkulu/kuşkucu bireyleri sanki kendinden parçalara ayırarak bir araya getirmiş gibidir. Belki de bu sebeple onun *Karanlığın Günü* romanında kazımayı başaramadığı “simsiyah”ı, diğer romanlarında devam edecek felsefe gibidir. Yukarıda işaret edilen yedi sözcük, onun kurgularına sinen anahtardır. Okur bu anahtarların felsefi, sosyal ve siyasi izlerini takip etmeden, Leyla Erbil’in dilinin derinlerinde uğuldayan sesi duyamaz.

4.3.24. Dört Parçaya Bölünen Aynanın Gösterdikleri: Gecenin Dili

“Bunları yazmakla çıldırmaktan kurtulunur mu?” (Karasu, 2014, 231).

Bilge Karasu’nun *Gece* romanı, yazın evreninde gelenekleri kıran, anlatı biçimi ölçütleri sarsan bir yapıdadır. Yazar burada yalnızca gündüzün karşıtlığı olan geceyi anlatmaz, aynı zamanda karanlıkta kalan aydının yaşadığı çıkmazlar da romana dahil eder.

Bilge Karasu, dili ve anlatıyı kararttığı için roman gecededir. Yazar, *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* kitabında bilmekle yetinmeyip, dili her zaman kurmak zorunda olduğumuzu şu sözlerle özetler: *“Dili durmadan kurmak zorundayız. Yaşamla, düşünceyle sürekli bir etkileşim içinde olan, var ettiğimiz, bizi var eden bu aracı, dur durak bilmeden kurmak zorundayız”* (Karasu, 2010, 32). *Gece* romanı dili yeniden kurar ve okur roman boyunca ipuçları ile değil, sezgileri ile ilerler sona.

Kimi zaman başlangıçta, kimi zaman da kendi etrafında dönen karanlık, düşsel karşıtlığı “gece” imgesi ile besler. Bu nedenle de geleneksel bir okuma anlayışı ile romanda yol alamaz okur.

“Öte yandan metin, yazarı sürekli ‘içeri’ alıp yazılanların ‘kurmaca’ olduğunu okura hatırlatmasını sağlayarak, okurun olayların akışına kapılmasını engeller. Çünkü Gece’de zemini yaratma çabasındaki okur, akışa

kapılmaktan çok, akışı dil ile 'boğuşarak' yaratmaya çalışmaktadır.” (Özata, 2003, 7).

Gece romanı yazarın kendi sesini geri çektiği, okuru işin atölyesine soktuğu eserdir. Zira Bilge Karasu, okuru roman boyunca hafızası ve hayal dünyası ile sınırlar. Gece’de farklı bir anlatı biçimi vardır. Romanda dil de karartılmıştır ve eser bu yapıyla bir beynin içinden yükselen dört farklı sesin senfonisi gibidir. Uyumsuzluk, dil kaymaları, sözsel boşluklar roman boyunca hiç bitmez.

Dilin eğilip bükülen yapısından hareketle, okur bir düzlükten koşamaz içeriye. Okur, kendini kaptıramaz kurguya. Bu nedenle roman okur nazarında da “gece” dir. Nurdan Gürbilek, Bilge Karasu’nun bu dilini şöyle anlatır:

“Sert bir malzemedен, uzun süre kazınarak, yontularak, yoğrularak yapılmıştı sanki bu metinler. Bunun, dille kurulmuş belli bir ilişki biçiminden, bir işçilikten kaynaklandığını düşündüm önce: Çünkü bu metinlerde dil, arkasına dönüp bakmadan akıp giden, su gibi, soluk gibi doğal, saydam bir şey olmaktan çok, onu kurup biçimlendiren işçiliği gösterircesine koyulaşmış, katılaştı. Karasu’nun genel olarak yazıyla ilişkisinde, malzemeyi ele alış tarzında da görülebiliyordu bu. İnce işçilik gerektiren, taslak üzerinde uzun süre çalışmayı gerektiren metinlerdi bunlar; hassas bir denge gözetilerek, kılı kırk yaran bir dikkatle kurulmuş, hesaplanmış, sımsıkı dokunmuşlardı. Kusursuz, belki de bu yüzden tedirgindiler: Bir iplik atıverse, dokunan kumaş da sökülüp gidiverecek sanki. Bir taşın yeri değişse, nice güçlüklerden sonra, büyük zahmetle kurulan duvar da yıkılıp gidecek. Metnin farklı bölgeleri arasında güçlkle kurulmuş denge birden bozuluvvercek” (Gürbilek, 1997, 182).

Bu yanı ile yazar, dilin anlam düzeyine de bir renk katar. Bilge Karasu bunun için, siyahı/karayı yani geceyi seçer. Örtülsün, tam anlamıyla açılmasın diye de kurguyu bir noktaya, bir geleneğe bağlamaz. Yazar, romanın ilk sayfasında dil konusunda şöyle der:

“Gece yavaş yavaş geliyor. (...) Dil bu karanlığın içinde yaşayabilirmiş gibi görünen tek şey olacak. Hiçbir ağırlığın, hiçbir gerçekliğin kalmadığı bu yerde karanlığın gerçekliğe benzer tek yanı, konuşulabilmesi olacak. İki kişi arasında. İki duvar arasında” (Karasu, 2014, 15).

Gece romanı hakkında yapılan çalışma ve incelemelerin en önemli ortak noktası Bilge Karasu’nun dili kullanma biçimindeki farklılıktır. Bilge Karasu üzerine yapılan tezler, makale ve denemeler yazarın dili kullanış biçimindeki kırılmalılığı konusunda hem fikirdirler. Kötücül entelektüelin izlerini takip ettiğimiz Gece romanı, geleneksel anlamda kurgusal bir metin bütünlüğünden uzaktadır. Bu sebeple kötücül entelektüel anlamında inceleyeceğimiz somut bir tip olmadığı gibi, romanda tek bir tipoloji de yoktur. Neredeyse tüm tipler birbiri içinde geçerek, birbirini yok ederek sıçrama yapar. Yazarın bu parçalanmışlık algısında varoluşsal anlamda bir

bütünlüğe kavuşmak istiyor gibidir. Bilge Karasu'nun *"okur kitap arar, ama kitabın da okuru bulduğunu ben çok gördüm"* (Karasu, 2010, 11) cümlesine kulak verirse, yazarın okur ve kitap arasındaki beklentisini de anlaşılır.

Bilge Karasu, kitabın kendini var ettiğini, kitabın da okura olan arzusunun altını çizerek, kitabı kişiselleştirir. Buna göre, nesne varlığı ile kendini gerçekleştirmiş yanı ile kendine uygun bir okuru da bulması tabii görünmektedir. Söz konusu bakış açısı bizi varoluşçu felsefeye götürür. Bunu izah etmeden evvel, *Gece* romanı bazı soruların yanıtını arar. Roman hangi okuru bulmayı hedeflemektedir? Roman okuru dil konusunda böylesine sınıyarak varoluşsal anlamda bize neyi işaretlemektedir?

Sartre'in varoluşçu felsefesi tıpkı diğer varoluşçular gibi varlığın özden önce geldiğini ortaya koyar. Sartre bu bakış açısı ile de Kierkegaard'ın Tanrı ile varoluşu anlamlandırılan bakış açısından ayrılır. Tanrı tanımaz, nihilist, olma noktasında varlığı saçma/fazladan gören Sartre'in felsefesi bireyi özgür ve tanımlanamaz olarak görür. Bunun tabii sonucu da kişinin kendini anlamsız görmesi, tarifsiz olduğuna inanması ve kendini ancak kendisi ile sentezleyecek oluşudur. Sartre'ye göre, *"insan özgür olmaya mahkumdur, zorunludur, çünkü yaratılmamıştır"* (Sartre, 1999, 37) varlığı özünden önce geldiği için de özgür olmak, *"(...)kendi kendinin nedeni olmak, kendi kendinin başlangıcı olabilmektir"* (Sartre, 1996, 56). Kendisinden sonra pek çok kişiyi etkileyen Nietzsche, Sartre'in varoluşçuluğunun da çekirdeği sayılır. Nietzsche'nin;

"Tanrı öldü" ifadesi insanın kendi kendisinin efendisi, 'Üstinsan' ya da Übermensch olmasına imkân tanır. Bu insanların ahlakı "sürü" ahlakının reddidir. Nietzsche için en can alıcı değer hayatın olumlanmasıdır. Üstinsan ise insanoğlunun potansiyelinin farkına varan ve bir sonraki hayat inancıyla avunmayandır. Üstinsan kendisinin efendisidir ve kendi değerlerini yaratır." (Jackson, 2012, XII).

Nietzsche'nin üstinsanın kendi kendisinin efendisi olması, Sartre'in kendi kendinin nedeni olmasına dair geliştirdiği bakış açısı ile aynı çizgidedir. Buna göre, insanın kendi kendini var kılma edimi, insana bir yandan açıklanamaz kesin bir özgürlük verirken, diğer yandan insana sorumluluk duygusunu yükler. Zira burada kader ya da Tanrı fikri olmadığı için Sartre yaptığı her özgür hamleyi kendi içinde bir edimle anlamlandırır. Buna göre, insan yaratılmamış, evrene bırakılmıştır. Bu sebeple de sahipsizdir. İnsanın mutlak olan bu sorumluluğu varoluşçuluğun çekirdeğine böylece yerleşir. Sonuç ise, kişinin kaçınılamaz bunaltısı ve kendini kendisi ile var etme noktasındaki cinnetidir.

Sartre'a göre, "*insan bunaltıdır*" (Sartre, 1999, 36). Sartre, *Bunaltı* kitabında, bunaltıdan keyif alan bir noktada bulur kendini. Zira insanla özdeş olan bunaltı, artık insanın kendisidir. Sartre bunu şu sözlerle ifade eder: "(...)ama bir dert gözüyle bakmıyorum ona artık. Benim için bir hastalık, bir hırçınlık nöbeti olmaktan çıktı: *Bunaltı benim çünkü...*" (Sartre, 2005, 172).

Sartre'ın varoluşçu felsefesinin izlerini, *Gece* romanında hem dil hem de anlatıcı bağlamında hissetmek mümkündür. Yukarıda sorduğumuz, romanın okuru sinaması noktasına varoluşsal bir dil sancısı olarak da bakılabilir. Zira *Gece* romanının dili, Sartre'ın varoluşçu felsefesinde "kendinde varlık" noktasıdır. Yazar burada dili hem okurla hem de kendisi ile sentezlemeyi hedefleyerek, kitabı okurla buluşturur.

Gece romanı, okur anlamında kendi varoluşunu tamamlayabilirse sonsuz bir sentez basamağına, anlamlar arasında sıçrayabilir. Bilge Karasu, *Gece*'sinde hem dile hem de okura hem de kendisine mutlak bir özgürlük tanır. Bu noktada sınır koymadan, çerçeveye almadan parçalanan, hem insan hem kurgu hem de lisandır.

Gece romanının çalışmamızdaki önemi de bu için anlatımlı, uğultulu sesler toplamından kaynaklanır. Burada kötücül olan bunalan/bulantı hâli taşıyan yalnız entelektüel/yazar değildir. Belki de Türk romanında ilk defa hem yazarın, hem okurun hem de dilin kötücüllüğü *Gece* romanında bir araya gelmiştir.

Kötücül entelektüel evrende savrulmuşluğu ile kendi bunaltısını yaşarken, dil de kendi sesindeki bunaltıyı okura yansıtır. Okurun okuma sürecindeki bulantısı ise, yazarın yukarıda işaret ettiği noktaya bizi ulaştırır. *Gece* romanı bu aşamadan sonra, net bir şekilde okurunu bulmuştur.

Romanın anlatı düzlemine yeniden bakarsak, gecenin gelişi ile başlayan roman, bu karanlık kurgunun içinde yaşayacak tek gerçekliğin "dil" olduğunu ortaya koyar. "*Karanlığın konuşulabilir*" yanına tutunan yazar, romanını dilin konuşma seviyesinde biçimlendirir. Ancak buradaki konuşma, daha çok içsel bir dilin imgelenmiş şeklidir. Bilinç hem gerçekliğin hem de hayalin içinden konuşur. Bu nedenle de "dil" bir yöne savrulurken, okur onu muhayyilede tutmaz. Bir başka ifadeyle, *Gece* romanı, dili kullanım biçimini okura yansıtan yapısı ile karanlıkta kalan okurun, dile tutunamama serüvenidir.

Romanın bu çok sesli yapısında, "Düzeltilen" olarak karşımıza çıkan, "yazar", kimi noktalarda da okur ile kurduğu empatinin uzantısıdır. Dört anlatıcının da ortak yanı ise, "dili" karanlıkta gidilecek tek yol biçiminde algılamalarıdır.

“Bir olanaksızlığa inanmak isteyebilir kişi, ama onu kabul etmek gerekince de içi parçalanmadan yaşamını sürdürebilir. Oysa Düzeltmenin yalnızlığı, yeryüzünde sönen her yüzeyle acılaşıyor, daha, daha daha acılaşıyorsa, çok düşünüp çözümünü bulamadığı bir sorun karşısında eli kolu bağlı kalmasından ” (Karasu, 2014, 22).

Burada tekerrür eden bir “aydın yalnızlığından” söz edilebilir. Bilge Karasu “düzeltmenin yalnızlığını” işaret eder okura. Üstelik bu yalnızlığın acı dolu oluşunun altını çizer ve romanın başında olduğu gibi, karanlığın içinde, şimdilik yaşayan tek gerçeğin “dil” olduğunu anlatır.

Gece/karanlık, dilin üzerinde dolaşsa da sözün hışırtısı ile kendine çıkış arayan anlatıcı, mırıltılı seslerin içinde bile kendi sesini aramayı sürdürür. Bilge Karasu, bir bedene sıkıştırdığı dört zihnin tüm çırpınışlarında, bir arayış bunaltısı saklar.

Yazar, okur, düzeltmen, anlatıcı hep bir ağızdan kendi dillerini ararlar. Beğenmediği, yazmaya ve konuşmaya layık bulmadığı, kimi zaman tiksindiği, kimi zaman kolayca anlatıverdiği her yazım ediminde, kendi diline ulaşma hassasiyeti vardır. Buradaki “kendilik” ise, bilincin her biçime girebilecek kadar bunaltılı olmasındandır. Asıl kötücüllük de yapısını “dil” gönderenleri, yorumlamaları, alıcısı ile ortaya koyar. *“Diller yaşamaya başlıyor. Her şeyden önce, çözülmeye...”* (Karasu, 2014, 23) diyen *anlatıcı*, dilin yaşamaya başlamadan evvel çözümlüğüne işaret ederek, hızla çözülen dilin, uzun zamandır söyletemediklerini, artık hiçbir ölçü ve değer gözetmeden söylediklerini vurgular.

Yazar burada, dilin söyleyiş yapısında da katmanlar olduğunu söyler. Yukarıda da ifade edildiği gibi Bilge Karasu “dört ağızdan” dört farklı dil söylemi geliştirir. Yazara göre; “artık/nihayet” hızla çözülen dil, hiçbir ölçü ve değer kabul etmez. Burada “söylemek” ifadesi de dikkat çekicidir. Gece romanı sahiden de “söylencesine” yazılmış dört dilin ürünüdür. “Anlatmak” yerine söylemeyi, üstelik düşünce hızında söylemeyi, ön plana çıkarır yazar.

Romanda “gecenin işçileri” anlatılır. Bu işçilerin kimlikleri, nasıl birileri oldukları hakkında fazla bilgi yoktur. Buna rağmen, onların kimlerden, hangi şartlarda meydana gelmiş olacakları hakkında bilgi verilir.

“Bir insanın bir insanı vurması, öldürmesi, genellikle, öfke, korku ya da baskıyla açıklanan, açıklanmak istenen bir iştir. Öfke, korku, baskı, kolaylıkla birbirine dönüşür, birbirinin kılığına girer; dışarıdan geleni içten, içten geleni dışarıdan gelirmiş gibi gözükür. Benin, benliğin altta kaldığı duygusunun, birer görünümüdür üçü de” (Karasu, 2014, 59).

Romanın kötücülleri sayılan gecenin işçileri içinse tek mutluluk kaynağı gecedir. Bir düşün içinde bile olsa, karanlığa tutkun gece işçilerinin inandıkları tek gerçeklik de “gece” olarak anlatılır. Bilge Karasu, gecenin işçilerini de kendi içinde gruplandırır. Bu kişiler arasında da bir hiyerarşi olduğunu anlatır. Bunların içinde “(...)zincir, sopa, kamçı, ip taşımayan bir küme vardır” (Karasu, 2014, 40). Yazara göre, onlar kendilerini “kendilerine karşı” savunur. “Gecenin işçilerinin bu bölümü duvarlara, kapılara, direklere, yollara, taşta tahtaya yazı yazmakla görevlidir” (Karasu, 2014, 40). Herkesin uyuduğu saatte şehrin her yanına “Gece Gelecek” (Karasu, 2014, 41) diye yazan işçiler, gecenin birileri için “gelecek” oluşunu anlatırlar.

Romanda bu kimselerin entelektüel kimlikleri hakkında hiçbir iz yoktur. Hatta “gecenin işçileri” imgesel olarak neyi gösterdiği de açık değildir. Buna rağmen, okur muhayyilesine kötücül bir algıyı çağırıştırır. Bu kimselerin, altta kalmış, bastırdıkları duygularının tesiri olmuş, hatta ezilmiş tipler olma ihtimalleri kuvvetlidir. Kimliğini bilemediğimiz gecenin işlerinin ortak yanı ise işçilerin, kendi bunaltılarını bastıramıyor oluşları, istediklerine hiç kavuşamıyor oluşlarıdır. Zira gece ortaya çıkan, karanlığın içinde, bir anlamda kaosla, beslenen gece işçileri, aydınlığı yani huzuru da reddederler. Kendi savaşlarını, geceye taşırlar. Bu sebeple de insanlara korku verişleri, kendi korku ve isyanlarının toplamı gibi görünür. Bilge Karasu, bu işçilerin tam anlamıyla neye itiraz ettiğini söylemese de, ortak payda da yer alan “yok olma teslimiyeti” onları bir araya getiren en önemli unsurdur.

“Her yazının, her yaşamın ölü dönemleri, ölü anları, ölü yerleri vardır. N. ise, sürekli bir hiçolum içinde göründü bana. Düşüncelerinden, yazılarından, davranışlarından kimseye zarar gelmedi; ama hepsinin altında yatan, bu hiçolum dediğim şey, belki de suskunluğu, çekingenliği, gizliliğiyle her şeyden daha tehlikeliydi. Her şey karşısında, yaşam karşısında yabancıydı; bir yabancının ürkekliği, kopmuşluğu, boynu büküklüğü içinde...” (Karasu, 2014, 93-94).

Romanın kahramanlarından olan N.’nin bu sözlerinde entelektüel bir algının izini sürmek mümkündür. Burada Nihilist bir tavırla, temelde hiç olmaya çalışan entelektüel, hayata dair suskunluğunu, çekingenliğini ve gizliliğini dışa vurur. Fehmi Baykan, Nietzsche’nin yabancılaşmasını ahlakî baskı ile anlatır. Buna göre ahlak,

“Şahıslarda hayatiyeti baskı altına almaktadır. Bu yüzden Nietzsche ahlakı hayata karşı (tabiata karşı) olmakla, organizmayı hasta, yorgun ve bitkin kılmakla suçlar. Başka bir deyişle, ahlaki baskı yüzünden organizma esnekliğini yitirerek hayati uyarılara cevap veremez hale gelir; katılaşır. Bunun sonucu ise kişinin kendi içgüdülerine yabancılaşmasıdır” (Baykan, 2000, 19).

Yazar burada sessizliğin tehlikeli tavrında, yabancılaşmış entelektüelin kopukluğunu ve ürkekliğini, hatta boynu büküklüğünü de aynı çerçeveye içine alır. Bu tavrın en dikkat çekici yanı da, yine entelektüel anlamda kopuş ve yabancılaşmadır.

Yaşamın ölü zamanlarını yaşayan aydın, kendini böylesi bir yokluk, hiçlik içinde bulur. Hayattan kopuk entelektüelin, bu ürkek tavrında, devrinden kendine bulaşmış bir yabancılaşma edimi söz konusudur. İnsanları ve kendini anlatırken, “*Böcekler beşken yüz, bin, on bin oldu. Önce dolapların arkasında, üstünde, raflara serilmiş kâğıtların altında, çekmece köşelerinde, boru yataklarında yuvarlanırken, gazetelerin, eski kâğıtların, kitapların arasına girdiler*” (Karasu, 2014, 107) diyen N’nin insanların üzerindeki tasavvurları, temelde yine aynı *yeraltı* imgesinin aydın duyarlılığında harekete geçmesidir.

1953 yılında yayımlanan *Sokaktaki Adam* romanında da insanlara/ötekilere atfedilmiş bir böceklik algısı vardır. Atilla İlhan, Hasan’ın dilinden bu noktada şöyle der: “*Siz hamamböcekleri gibisiniz. Karanlıkta deliklerinizden çıkıyor, ahmakça kaprisleriniz için, en paha biçilmez şeyleri kirletiyorsunuz. Ben hamamböceği olmak istemiyorum*” (İlhan, 2012, 188). Her iki romanda da *böcek* olarak algılanan, kişinin kendisinden öte tüm insanlara atfedilen bir hâldir. N. İnsanların bir bölümü için tümünden bir böcekleşmenin altını çizer. Burada insanlara karşı bir öfkeden çok tuhaf bir tiksinti duygusu hâkimdir.

Kabuk değiştirmiş bir entelektüelin kendi farklılığını, diğerlerinden ayırma yolu burada hâkim duygu değildir. Hatta tam tersine, bu klişe benzetmenin, aydının aynasından halka doğru yansıması gibidir. Yalnız N. burada tüm halkı içine almaz. Böcek olarak görünen kimseler, halktan da ayrılmış, kendi çıkarlarının peşinden gidenlerdir. Yazar, ilerleyen bölümlerde, böcekleşenler üzerinden, bir temizlik yapma teklifinde bulunur. Buna göre, ahlak sınırları aşılmamalıdır. “*İnsanlar elden geldiğince daraltılmış bir ahlâklık alanının sınırlarını aşmamalı, gönüllerinin istediğini yapamamanın erdemine inanmalı. Ancak böyle sıkışmakla düşmanlarını, içlerindeki kurtları görüp tanırırlar, onlara karşı gerçekten savaşırlar*” (Karasu, 2014, 117). Hareketin ilk amacı olan temizliğin, kötülerini, bozukları, düşmanları tümüyle ortadan kaldırmayacağını fakındadır. Bunun için de “onlara” karşı tek tavır, hep pusuda beklemektir. Huzursuzluğunda kaynağı olan bu ifadeler; güvensizliğin, tedirginliğin ve kötücüllüğün de beslendiği kaynaktır.

“Artık aynalar içinde geziyor gibiyim. Kim ne hale geldi, kapı (çıkış kapısı) nerede, ben de bilmez oldum. Dipnotlarımın anlamı eridi gitti. Bir başka el

katıldı yazıya. Kitabın, artık 'kitabım' dediğim bir yazının her yanı delik deşik sanki. Herkes her yerinden içine sızabiliyor” (Karasu, 2014, 159).

Romanın diğer seslerinden/yazarlarından biri olan “dipnotların” sahibi, aslında romanın konuşabilen, muhabbete yakın yüzüdür. Dipnotlarda, okur diğer bölümlerin amacını da yoklamaya çalışır. Yazar sahiden de, kitabın yüzünde, aynalardan yansır. Okur gerçeklik ile yansımayı bu nedenle birbirinden ayırt edemez hale gelir. Dilin tek bir bedende konuşması, aynalardaki aksin söylemleri ile çeşitlilik kazanır. Bir başka elin yazıya katıldığını; eridiğini, hatta sayfanın delik deşik yüzünü tasvir eden yazar, adeta aynada kendi suretini anlamlandırıyor gibidir. Yansımaların içinden geçerek “asıl” olandan uzaklaşan zihin, kendi bütünlüğünü de kaybeder böylece. Herkes her yerinden içine sızarken ve “o” görünenlerde herkesten bir parça okurken, bilinmezlik, paradoks da derinleşir. *“Gece nerede, hangi anda başlar? Buna hangimiz karar verebildi? Gecenin geleceği, geldiği, indiği, sardığı, gömdüğü, hep birer benzetim olarak, söylenebilir; gecenin üzerimize kapanmakta olduğunu, bizi ezeceğini hepimiz gördük” (Karasu, 2010, 160).* Bu satırlarda gecenin devinimsel sürecine de ruhsal bakımdan itiraz, hatta bir kontrol hissi vardır. Yazar, gecenin başlangıcı için, hiçbir tasarrufta bulanamayacağını hissettiğinde ise, hem yazdıklarını hem de düşündüklerinin pişmanlığını yaşar. Gecenin eziciliği altında kalan entelektüelin, karanlığın içindeki bu çırpınışları onu her şeye karşı derin bir yılgınlığa da sürükler. *“Şu birkaç defterimi şimdi yırtıp yakmak, külünü yemek mi, bitirip her şeyi ona da okuttuktan sonra yok etmek mi, yoksa, ona bırakmak mı gerekir?” (Karasu, 2014, 161).* Anlatıcı, yırtıp atmadığı defterin sayfalarında konuşurken kendini bir müddet sonra kötücül entelektüelin, oyun, yalan ve ölüm paydasında buluverir. Yazar burada zihnindeki dörtlü sesi, bir ölüm yatağına yatırır.

“Dördümüzü birden bir yatakta düşünmeye çalışacağım. Dördümüzü birden bir yatakta, birbirimizi hırpalamadan, parçalamağa kalkışmaksızın, içimizde birikmiş bütün hınçları, öfkeleri, güdük bencillikleri sevgiye dönüştürerek sevişir durumda, gözümün önüne getirmeğe çalışacağım. Gülünçlüğümüzün büsbütün ortaya çıkması için.” (Karasu, 2014, 161).

Ayandaki akislerin dört sesi, oyunun ve yalanın içindedir. Yaşamak için oynar, oynarken ise yalancıdır. Bir müddet sonra da kendine doğru hiçbir şey bulamayan entelektüel, ölümün kaçınılmaz sonunu düşünür. Zira ölüm, oyunun yalanla kurulan dünyasında, tek sahici eylemdir. Yazar burada işin sonunda ya ölümü ya da yalnızlığı hatırlatır okuruna. Bir başka ifadeyle ölüm ve yalnızlık aynı noktada çıkar karşımıza. Oyun ve yalan ise sahteciliğin, kendisizliğin huzursuzluğudur.

“Ölüm kurmaksızın yaşamı kurmanın olanaksızlığını duymak, özellikle duymak, hastalık belirtisi sayılsın varsın; nasıl olsa, ne yaparsak yapalım ölüme hazırlandığımızı göre, bir yaşam dengesi tasarlayabilmek pek çilginca bir şey olmasa gerek” (Karasu, 2014, 167).

Yazar, ölümü ve yaşamı aynı oyunun içinde bulur yeniden. Yaşamın dengesinde, bir ölüm hazırlığı duyan entelektüel, kendi hikâyesini de bu bütünün içinde kurgular. Yazara göre, bu öykünün zamanı da dili de gecedir. Oyun da, okura değil kendisine, yansıyanlara karşıdır.

“Bir uzmandım ben, o her şeyi yapar görünen kişinin ardındaki yaptırıcı; kararları verdiren, düşünceleri düzene sokan, işlenecek düşünceleri, kullanılacak sözleri bulup çıkaran kişi... Pek az kimse bilir bunun ne demek olduğunu. Perdenin önünü tek dünya sanır çoğu insan. Oysa perdenin ardında, ipleri ellerinde tutanların dünyasını bilenler, yalnız, ipleri ellerinde tutanlardır” (Karasu, 2014, 211).

Bu ifadeler, oyunun sonundaki kendine, bir itiraf tradi da sayılabilir. İnsanlara gösterilen, anlatılmaya, dayatılmaya çalışılanların “ardındaki” olabilmenin uzmanlığını, oyun yazarlığını ifade eder. İpleri tutanlar, ipleri ellerinde tutanların dünyasını bilenlerdir. Bu da aydının sancılar içindeki sesidir aslında. Gören, gözlemleyen, gördükçe ve şahit oldukça gözsüz olanlara karşı kötücülleşen aydının sesi bu noktadan sonra şöyledir:

“Kimse kimseye bakmıyordu artık. Karşıdan gelen biriyle göz göze gelmek unutulmuş bir şeydi sanki. Kimse gözünü karşıdakinden kaçırıyor da değildi gerçekte. Kimse kimseyi görmüyor gibiydi, o kadar. Bakışlar bomboştu; gözler karşılarına çıkan insan saydammışçasına, bir öte'ye dikiliyordu. Gerçekten bir yere mi gidiyordu bu boş gözlü, boş bakışlı insanlar? (Boş gözlü diyorum ya; birbirlerine baksalar, göz yuvalarının içinde göz olmadığını mı görürlerdi, böyle bir tanım gereğince kör denmesi gereken bu insanlar? Gözümün önüne gelmiyor da değil: Birbirine bakan, birbirinin gözsüz olduğunu gören yaratıklar...)” (Karasu, 2014, 197).

Boş gözlü, boş bakışlı, birbirine baktığında gözsüz gören yaratıklar dünyasında, kendini sadece “gören” “gözlemci” olarak gören yazarın, gittikçe incelen kent duvarlarında, kasıldığının da farkındadır. Zihinlere tutulan bu eleştiri, kendini ve onları, hatta ona göre “yaratıkları” artık anlamanın da imkânı kalmamıştır. Bu noktada kötücüllüğün kaynağı görünemiyor/beliremiyor oluşundandır. Onların oyununda sahne olmayışı “yaratıkların” âleminde kendini başkalaştırışı, aydını tümüyle kendine kapatır. Hayata bu denli umutsuz bakan yazar, kendine karşı da sınırlarını zorlar. Ona göre, içinden biri/birileri ölmelidir. *“Bir şey bitiyor. Ağaçların yapraklarına bakıyorum pencereden. Biri ötekine benzemiyor. Hepsi ayrı ayrı. İnsanların gözleri, elleri, ağızları, gövdeleri ayrı ayrı. Birilerini öldürmek gerek. Ama kimi? Ya da, hangi aynadakini?”* (Karasu, 2014, 227).

Tıpkı bir ağacın gövdesi gibi, yaprakların benzersizliğini kendi sesinin farklılığında bütünleştiren yazar, hayatın devamı için “birilerinin” ölümünü tek çare olarak görür. Aynada vurulması gereken biri vardır, lakin yazar için artık mesele yansıyanlar da değildir. “Hangi aynadakini?” sorusu ile aynaları da çoğaltan yazar, kendi parçalanmışlığını da ortaya koyarak şöyle der: *“Onun yerinde olsaydım, uydurduğum ya da gerçeklikten yola çıkarak ‘yarattığım’ kişileri öldürmektense yazar kişiyi öldürmenin daha ustaca bir şey olacağını düşünürdüm”* (Karasu, 2014, 227).

Yarattığı kişileri öldürmektense, yazarı öldürmenin teklifi, tüm yansımaları da ortadan kaldıracığı için daha akıllıca görünür yazara. Burada, parçalanmışlık, kırılan ayna ve aydın üçgeninde yine kendisini özleyen, kaybolan entelektüeli buluruz. *“Her yanımda yapış yapış bir acı çok eski, koyu bir koku. Işık yavaş yavaş kararırken ben, benim artık, kırılmış her parçanın içerisinde. Aynada tanıyamadığım ben. Binlerce parça. Artık ben de olmayan yüzbinlerce parça”* (Karasu, 2014, 230).

Gece romanı dil kırılması ile dört sesin bir noktada toplanması ve anlatanın sadece yansımalar biçimine bürünmesidir. Yazarın dili, zihinsel kayıtlarından ve ruhsal kayıplarından oluşturur. Yazar, “ayna içinde ayna” oyunu oynar okura. Gerçek sahip/yazan/anlatıcı ise romanın sonunda kurgusal yaratıcıyı da kaybeder. Kendi yokluğunu, tüm sahte, yalan oyun içinde anlamlı bulur. Boş gözlü yaratıklar âleminin “gözlemcisi” kendini kırık parçalarda tamamlamaya çalışır. Buna rağmen bir müddet sonra sesin sahibi de kaybolur. Binlerce parça, asıl gösterenden ayrı, “kendisinde olmayana” dönüşür.

Gece romanı, okurun “dil” sınavıdır. Gece, karanlık imgesi anlatının üzerindedir. Romanda, aydınlıkta hiçbir şey yoktur. Bu nedenle de gerçeklik yerine oyun oynanır. Üstelik okur ile oynanan oyunun kurucusu, hikâyenin sonunda dilini, kendini de kaybeder.

Kafasında, yerde, gözünde biriken aynalara acı dolu bir serzenişçesine, gecede kalmaya direnmişçesine öylece sona erer roman. Romanda hiçbir başlangıç ya da düğüm yoktur, lakin sonuç, bir kader yalnızlığının aydınca yaşanan tekerrürüdür. Bu defa gerçekleşen ölümü trajik kılansa, ölememiş/öldürememiş aydındır. Zihnini parçalamış, hala nefes alan aydının kaleminden, dört ağızla anlatılan gece, aynanın bölünüşü ile son bulur.

4.3.25. Gülfidan'ın Gecede Kaybolan "Sekreter Rüzgâr"Düşleri

Latife Tekin'in *Gece Dersleri* romanı sosyalizme gençliğini vermiş Gülfidan'ın kendisiyle ve çevresiyle hesaplaşma hikâyesidir. Belirgin bir olay örgüsü olmayan romanda, Gülfidan'ın iç monologlarından hareketle, içsel bir isyanın sesi karşımıza çıkar. Bu isyanın temelinde ise, Gülfidan'ın hayat karşısında oynamak zorunda kaldığı rollerden kaynaklanır. Nurdan Gürbilek'e göre *Gece Dersleri*, "(...) evden kaçış, ışıktaki kırılıp parçalanma hikâyesi"(Gürbilek, 2005, 47) dir.

Latife Tekin, Gülfidan'ı "gül" ve "fidan" arasına girenlerle hesaplaştırır. Sol hareketin içinde "Sekreter Rüzgâr" olarak anılanı kendini adıyla bile ayırıştırır, sosyal hareketlerin içinde kadınlığını, devrimciliğini, fakirliğini ve ailesini sorgulayan Gülfidan, bu yanı ile bölünmüşlüğü sesidir. Jale Parla'ya göre ise "(...) kısacık bir romanın uzun bir şiiri olarak sunduğu *Gece Dersleri*, anlatılan öyküye bakılırsa kısadır ama bu öykünün çeşitli düzlemlerde ve oldukça şiddet içeren parçalanmasından oluşan şiir uzundur" (Parla, 2005: 345). Bu parçalanmışlıkta zaman 12 Eylül askeri darbesinin öncesi ve sonrasıdır. Romanın doğrudan politik yansıması Sekreter Rüzgâr kimliğinde takip edilir. "On sekiz yılın taze fidanı" (Tekin, 2012, 13) olan Gülfidan, roman boyunca kendi olamayışının acılarını sayıklar. Bu açıdan *Gece Dersleri* romantik kadın entelektüelin kendi dramına ile yüzleşmesidir:

"Ay ruhlar! Kara deryaların feneri hayatımın kırık parçalarını bile toparlayamadım. (...) Sekreter Rüzgâr kod adıyla koskocaman bir sitenin zemin katında genç yaşta mahzun kaldım. Yuvarlanıp giden hayatımın hayali, halkımızın bendeki hatırasına yüz çevirdi. (...) yıllar ve yıllar sonra doğduğu evde kendini arayan bir ıstıraplıdan farksızım. Adımı ve kim olduğumu aklıma getirmekte güçlük çekmekteyim ve deliksiz bir uykuya zorlanmaktayım" (Tekin, 2012, 19).

Gülfidan, ömrünün parçalanmış yüzünde arar kendini. Bir araya getirilmesi imkânsız kırıkların yansıttıklarında, kendini, kadınlığını onarmaya çalışır. Baktığı en küçük parçadan yüzüne yansıyan "Sekreter Rüzgâr" onun ateşli devrimci görüntüsüdür. Gülfidan en çok da bu görüntünün içinden sızan hayallerde çırpırır. Gerçek ile rüyayı ince bir çizgide yorumlar. Bu nedenle de bir sitenin bodrum katında kendi ruhuna mahsur kalmışlardandır. Gençliğin taze rüyalarının gerçeklerle çarpışması ile kim olduğunu unutan Gülfidan, kendi adından başlayarak zihnine ve kalbine yolculuk yapar.

Gece Dersleri, Gülfidan ve Sekreter Rüzgâr arasında kalan çoğul kişiliğin (dissosiyatif) yansıması değildir. Kişiliğin bu parçalanmış yapısında, iki kimliği de var etme edimi yoktur. Bunun tam aksine sosyal kişiliğini onarmaya çalışan, bilinç

altındaki bölünme/kırılma noktalarını onarmaya çalışan entelektüel duruş söz konusudur. Bunun en açık örneği Gülfidan'ın Sekreter Rüzgâr olmama/onu yok etme çabasıdır. Yazar, geçmişi ile hesaplaşan romantik bir kadını, devrimci/sosyal gerçekçi bir sahada uzlaştırmaya çalışır. Zamanın gecede kalmasında, karanlığın bu denli ruha yansımadaki tüm nedenler, içindeki ötekine son verme çabasından kaynaklanır. Kötücüllük de kaynağını bu çatışmadan alır.

Roman hakkında tartışılması gereken bir diğer nokta da pek çok çalışmada bahsedilen kolektif kimlik parçalanması algısıdır. Gülfidan ile Sekreter Rüzgâr'ın hem bireysel hem de kolektif kimlikte parçalanmışlığı işaret etmesine, söz konusu kişilik algısına, başka bir açıdan da bakılabilir. Yukarıda da ifade edildiği gibi, Gülfidan içindeki sesle konuşurken bundan memnun değildir, hatta ötekini yıkmak/tahrip etmek ister.

Sekreter Rüzgâr, Gülfidan'ın mazisidir. Gülfidan, Sekreter Rüzgâr'ı silmek isterken içindeki kişiliği değil ya da dissosiyatif bir kişilik bozukluğundan hareketle değil, yalnızca ötekini yaşatmak istemez. Yazar mazisini şimdide yaşayan bir kadını, kendi bilinçaltı ile yüzleştirir. Gülfidan da Sekreter Rüzgâr da aynı ayna karşısında konuşur, fakat her iki yansıma da aynı kişiyi değil ayrı hayal kırıklıklarını gösterir.

Gece Dersleri devrimci tarafı eleştirdiği gerekçesi ile hırpalanmış bir romandır. Pek çok eleştirmen, Latife Tekin'i ağır ithamlarla suçlamıştır. Yazarın, Alev Alatlı'nın *Aydın Despotizm*'i kitabında romana sahip çıkması da tartışma yaratmıştır. *Gece Dersleri* romanın farklılığının "bir zamanlar devrimci olan bir kadının bu kanada yaptığı eleştiri ya da suçlamalarda" aranması ya da Gülfidan ve Sekreter Rüzgâr'ın kolektif kimlik parçalanmasında anlamlandırılması bir yana, esere dili ve kurguyu yönetme farklılığı açısından da bakmak mümkündür. Yazar, geleneksel roman dilini ve kurgu akışını yıkmıştır *Gece Dersleri*'nde. Tıpkı Bilge Karasu'nun *Gece* romanında olduğu gibi *Gece Dersleri* de isimsiz bir sesin dilidir.

Kimin kim olduğu, hangisinin hangisi içinden geçtiğindeki muğlaklık yazarın dili kullanma biçiminden kaynaklanır. Dili böylesine kıran, kişiler arasından geçerken dili ve anlamı eğip büken Latife Tekin, *Gece Dersleri*'nde kendisinin de ifade ettiği gibi yalnız kendisi ile çarpışır. Gülfidan, sadece devrimcilerin tanrısına kafa tutmak için oluşturulmuş sığ bir tip değildir. Onun çatıştığı nokta Sekreter Rüzgâr'ın hatalarıdır. Kurgu doğrudan doğruya solculara ya da devrimcilere yapılan bir saldırı değildir. Bunun tam aksine burada yazarın kendine ve hatalarına delice karşı koyması da söz konusudur. Latife Tekin *Gece Dersleri*'nde başkanlara/tanrılara/ideolojilere doğrudan savaş açmaz, buradaki hesaplaşma

kendindekilerledir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının Latife Tekin üzerindeki sevgisi göz önüne alınırsa, *Gece Dersleri*'ndeki zaman algısı daha da netlik kazanır. Yazar burada zamanı parçalayamadığı için, maziye "bellekte" şimdije taşır. Belki de bu sebeple *Gece Dersleri* romanı kişisel zamanın bölünmüşlüğünden, bütüne ulaşma çabasıdır.

Gülfidan, Sekreter Rüzgâr ve Latife Tekin birbiri içinden geçerek kendi hikâyesinin başlangıcına dönmek ister. Tüm bu arayışlar, annenin yitirilen hayallerine takılır. Annesinin kadınlığında kendi varlığını bulma çabası, annesinden kalanların izinde kara basana dönüşür. Gecenin dersleri, karanlığın ve kötücüllüğün içinde böylece başlar. "*Umutsuz! Umutsuz! diye iki çığlık alıp attım ve gözlerimin kapaklarını küt diye kapattım*" (Tekin, 2012, 21). Umutsuz rüyalara dalan Gülfidan, karanlığında, gecenin içinde kovalar gerçekleri. "*Allah aşkına anlat bana geçmişte özleyeceğimiz ne var? Kırpık kırpık zaman parçasının, bir sürü cinnet resminin ortasında ne gezinip duruyorum ben*" (Tekin, 2012, 25) diyerek, geçmişte özlenecek nedenler bulamayan ve kırık dökük mazinin ortasında kendine sadece nefes alacağı bir delik açan Gülfidan, kötücül oluşunun nedenini şu sözlerle özetler: "*Ey bedenimi saran yoksulluk, senden tiksiniyorum*" (Tekin, 2012, 27). Kötücüllüğün en derininde yatan yoksulluk bir müddet sonra yerini tiksintiye bırakır. "*Varlığımın gizlilik duygusuyla sarmalandığını, kendimi yabancıladığımı, baş döndürücü bir bunaltıyla sarsıldığımı hatırlıyorum*" (Tekin, 2012, 30). Sekreter Rüzgâr'ın, Gülfidan ruhu, yabancılaştırmanın ve bunaltının kaynaklarını sahiplenir. İki kimlik de birbirini doğurur. Biri kadınlığının dişi ve romantik çözülüşüdür. Diğeri ise devrimci ve sosyalist bir ruhtur. Buna rağmen bir bedende iki kişi, aynı annenin baskın mazisine tutunur. Latife Tekin *Gece Dersleri* için "*(...) bir eve dönüş, anneye dönüş hikâyesi*" (Özer, 2005: 106) olduğunu söyler.

Roman tüm çatışmasını iç sesin geriliminden alır. Gülfidan, Sekreter Rüzgâr kimliğinde devrimci ruhunu boğar; Sekreter Rüzgâr ise kadınlığını Gülfidan'ın içine hapseder. Bu sıkışmışlık hali de kötücüllüğün ve öfkenin önce kendinden başlamasına neden olur. "*Ben on sekiz yaşındayken artık ölü bir canavardı hayat bilgim. (...) soluğum sığacak yer bulamazdı. Küskün bükülmelerle uçup gittiğini görürdüm. Açık kalan ağızımdan içeri nefret dolardı. 'Ah hayat hiç benim olamadın'*" (Tekin, 2012, 55). Gülfidan'ın on sekiz yaşında içinden doğan Sekreter Rüzgâr, onun için, içindeki ötekidir. Bu nedenle de Sekreter Rüzgâr olarak yaşadığı günleri, Gülfidan olarak sahiplenemez. Ona göre hayatı gerçekten ona ait olamamıştır. Yolun sonunda, kendisine ait olmayan hayatını hesaba çeker Gülfidan. Burada en çok Sekreter Rüzgâr ile gidenlere öfkeli.

“Artık nefret ettiğim her şeyi sevmeye zorlandığım on yıl boyunca niye mutsuz olduğumu çok iyi biliyorum. Bilim denen şey onurumu beş paralık etti, anlayacağın. O dik boynuzlarımı kendi çekicimle kırmak zorunda kaldım. Bu yüzden ağladım, on yılın her gecesinde, el ayak çekildikten sonra. Vicdan azabıyla zehirledim ciğerlerimi. Yüce sınıftan nefret eden kötü bir evlat olduğum için... Ne acıklı bir çocukluk, iç kanaması dindirilemeyen sesin küçük kızıninki...” (Tekin, 2012, 57).

Gülfidan, Sekreter Rüzgar ile geçen zamanların, devrimci hesaplaşmaların, kısaca kayıplarının acısını yaşadıkça suçluluk duygusu artar. Dilsiz bir işçi ile kurduğu dostluk gibidir bildikleri. Anlayan, ama konuşamayan bir gölge olur, hatta “birilerine göre” de kötü bir aynadır yaşamı. *“Kendileri için kötü bir ayna olacağım”*(Tekin, 2012, 66) derken tıpkı Gece romanında olduğu gibi ayna/yanılsama/parçalanmışlık duygusunun da altını çizer. Gülfidan kendi aynasında hem Sekreter Rüzgâr’ı hem de kadınlığının acılarını seyreder.

*“O daha bir çocuk lay lay la
Dünyayı aynadan seyrediyorlar
Ne bilirsin sahici insanlar olduğumuzu
Hepimizi gölge zannediyorlar lay lay la.”* (Tekin, 2012, 33).

İçindeki çocuğun gözlerinden aynadaki gerçekliğin peşine düşen yazar, gölgeler âleminin hayali karşısında sahiciliğin, gerçeklerin acı yanının şarkısını söyler. Giden, kaybolan, görünmez olan kendini inançsız, yıkıcı ve kötücül duygularını sarar.

Başladığı noktaya dönemeyecek kadar uzak olduğunu düşündükçe, bilginin zehirli yüzüne isyan eden Gülfidan, *“İçimin yollarından geri dönüp geçerek ulaşmak istiyorum ilk halime”* (Tekin, 2012, 71) sözleri ile iç hesaplaşmanın içine dalar. Bu hesaplaşmada kitabı kendisine ithaf ettiği kuzeni Mukaddes, romandaki adıyla Mukoşa ile konuşur. Mukoşa, Gülfidan’ın zihnindeki diğer “öteki” de sayılabilir. İç ses ona hesap verircesine ve sadece ona güvenircesine konuşur. Bu noktadan sonra roman aynı bedende üç kişiyi ağırlar. Gülfidan, Sekreter Rüzgâr ve Mukoşa aynı geçmişi sahiplenmiştir artık. *“Mukoşa: Kim bıraktı denizlerin sitemli durgunluğunda ayaklarımızın yüzünü. Neden canım, geçmişimizden başka geleceğimiz yok. İkimizin de olmadı”* (Tekin, 2012, 73). Geçmiş yaşanılacak tek zaman sayan ve geleceğini geçmişinde arayan yazar, şimdinin içinde cehennemde hisseder kendini. Ölüm, yokluk ve intihar, baş edilemez zamanın, geçmişe akışından zihnine dolar. *“Elveda ey, bulutlara yazılı gündeminizden toprağa atlayıp intihar etmektir maksadım”* (Tekin, 2012, 80).

Gülfidan, Sekreter Rüzgar'ın içine hapsettiği kadınlığının yıllar sonra dışı vurumunu yaşar. Devrim sloganlarıyla yaşadığı sevişmenin, kulağına cinsel bir tınıyla çalınışı karşısında da çaresizdir. *“Tanrım, bu sevişme fısıltıları nereden geliyor. Kulaklarımı yakan bu çılgın aşık da kim? (...) Nasıl geçirdi o on yıl, bedenimi sloganlarla cinsel aşk yaşamaya zorlamasaydım”* (Tekin, 2012, 93). Gülfidan içindeki iki başlı zihni, Mukoşa'nın omzuna yaslar. Hayat karşısında zavallı bir seyirci oluşu, edilgenliğin itirafı onu daha da kötücül kılar. *“Hiçkırık bülbülleri gibi... Mukoşa, burnuna kadar günaha batmayı kim ister... Ah ama kader... Beni yöneten ruhun bilinmezliğinde yatıyor kötülük. Bedenim emirlere karşı geliyor... Zavallı bir seyirciyim ben...”* (Tekin, 2012, 95). Onu yöneten ruhunun bilinmezliğinde ve kötülüğün karşısında edilgen olan Gülfidan, emirlere karşı gelen bedenini zavallı olmakla suçlar. Oyunun içinde, sadece “seyirci” oluşu, kendi hayatına bile yön veremeyişi, devrim aşkının ateşten yükleri altında yanmasına neden olur.

Gülfidan'ın üzerine henüz çocukken yıkılan duvarlar, bilginin sonsuz enkazında bırakır ruhunu. Bu anlarda tutunacağı tek ses Mukoşa'nındır. *“Mukoşa, öyle seziyorum ki uzunca bir soluk, beni senin sesinden başka hiçbir ses avutmaz artık”* (Tekin, 2012, 107). Mukoşa'nın geçmişten gelecek dost sesini özleyen Gülfidan, bu özlemlerine rağmen zihninde ürettiği “seslerden” korktuğunu şu sözlerle anlatır: *“Sesiyle kendini ürkütmekten korkan zavallı bir böceğin gölgesine benziyorum”* (Tekin, 2012, 135).

Böceklik itirafı ve yaşanan ruhsal paradoks burada farklı bir şekilde yorumlanmıştır. *Sokaktaki Adam* ve *Gece* romanlarında böceklik ötekine/insanlara atfedilen bir duygu iken *Karanlığın Günü* ve *Gece Dersleri* romanında söz konusu edilen böceklik bireyin kendine yöneliktir. Bu sebeple *Karanlığın Günü*'ndeki ve *Gece Dersleri*'ndeki entelektüel kötücül çerçevede, Kafka'nın Gregor çizgisine yakınlık vardır.

Gülfidan böcek bile olamayan kendisini gölgeye teşbih eder. *“Benzeyecek binlerce şey dururken, bir ev içi ölüm müzesi...”* (Tekin, 2012, 135) olan bedeni, hayatın içinde boşluğa yuvarlanır. Sekreter Rüzgâr'ın Gülfidanca gözyaşları dolar bu boşluğa. Karşısında ise sıkışıp kalan ruhu şunları söyler: *“Ruhumdaki sıkışmayı nasıl anlatacağım bilemiyorum”* (Tekin, 2012, 158). Sevecen bir sınıfa mensup olmak dışında, kendinde başka bir kazanım arayan Sekreter Rüzgâr, geçen günlerin Gülfidanca kaçan hayatın üzüntüsünü hisseder.

Gece Dersleri romanında kötücüllüğün izleri de bu noktada takip edilir. Gülfidan, Sekreter Rüzgâr'a sunulan sınıfın içinde aslında hiç olmamıştır. İçindeki

rüzgâr onu kendinden öteye atmış, avuçlarında hissettiği lanetli duygular ise onu suçluluk psikolojisine sokar. Bu anlarda kendisi ile yüzleşen Gülfidan, kendini kendinde unutarak girdiği “yüce sınıf” ve “dava” içinde kadınlığını aşağıladığını düşünerek şöyle der: “*İkimiz aynı ışık altında nasıl yükler taşıdık hiç dönüp baktın mı? Ruhunun ruhumun üstündeki ağırlığını tartabileceğim bir terazi icat edilsin istedim*” (Tekin, 2012, 159). Gülfidan, Sekreter Rüzgâr’ı; Sekreter Rüzgâr ise kuşatıldığı zihnini hesaba çeker. Aynı ışık altında taşınan taşınan yükler, ikisine de emanet kalmış gibidir. Sekreter Rüzgâr’ın hesaplaşması devrimci fikirlerin içine sıkışan kendiyedir. Soluk alamayacak kadar tıkanıdığı zamanlarda “devrimcilerin başkanını” sorguya çeker. “*Derme çatma maketim, beğenmiyorum işte... Ne senin savaşını ne de kendi acıklı kısıtılmamı...*” (Tekin, 2012,160). Gülfidanca isyanın Sekreter Rüzgâr kimliğindeki çarpınışıdır bu satılar. Devrim Tanrılarına, devrim başkanlarına karşı öfke patlar içinde. El ele köhne bir tapınağın içinde aşağılandığını düşündüğü duygular arasında kıvranan Sekreter Rüzgâr, kendisini kendisinden çalan her şeye kötücüdür. İnançları ve davası ile bir oyunun içinde kalmışlardır.

Baş döndürücü bir hızla kendini kendinden uzaklaştıran zihni, ruhunun derinlerinde Gülfidan olan kendini sayıklar. Gülfidan ise Mukoşa’sına sığınır. Bu üç kişilik yolculukta en çok kendi vicdan azabını idare etmeye mecbur kalır. Zira girdiği savaşta tüm taraflar kendidir. Ölen de öldüren de kendi zihni ve ruhudur. Sorgulayan da yargılanan da kendisidir. Bu nedenle acıtan ve acınan her şey aynı kalpte inler. Bu parçalanmışlık içinde bir bütün olmasının imkânsızlığını hisseden Gülfidan, sık sık geçmişi ile yüzleşir.

Latife Tekin romanın sonunda kendi varlığını da Gülfidan, Sekreter Rüzgâr ve Mukoşa arasında gösterir. Geçmişe yuvarlanan zihninde gitmek istediği, kavuşmak istediği tek nokta annesidir. Kötücül entelektüelin yolun sonunda eve dönememe motifi, burada da karşımıza çıkar. Sokaklarda kaybolmaktan vazgeçip, eve dönüş yolu arayan yazar bunun artık imkânsız olduğunun farkındadır. Latife Tekin, kaçtıktan sonra hiçbir yere dönemeyen/dönecek yurdu kalmamış entelektüel dramı *Gece Dersleri*’ne taşır. Devrim ateşi yolun sonunda kendisini küle çeviren bir aydınlık savurur yalnızca. Sekreter Rüzgâr bu külün savruluşunu yazandır.

Gece Dersleri romanı, sınıfına giremeyecek kadar huzursuz ve kötücül Sekreter Rüzgâr’ın Gülfidan tarafından hesaba çekilme öyküsüdür. Roman, evinden kaçan Gülfidan’ın yıllar sonra dağınık parçalarla evini/yuvasını arayışı, kendini bir yurda bağlama isteğidir. Annesinin hüznünlü mazisinde kendi kadınlığını ve çocukluğunu arayan Gülfidan, kendisine ait olamayan hayatında acılı annesi ile

yüzleşir. Gülfidan'ın çığılıkları içinde patladıkça Mukoşa ile bir solukluk yer aranır. Gülfidan Sekreter Rüzgâr'ın devrimci öyküsünde kayboldukça, yitip giden yılların kalanlarında kendini/mazisini sorguya çeker. Latife Tekin kurgudaki bu gerilimi "(...) *bir hesaplaşma ya da yalnızca bir yakın geçmiş değerlendirmesi*" (Alatlı, 2002: 44) olarak değerlendirir. Bu hesaplaşmada hiçbir dram kendi varlığı kadar acı gelmez ona. Yaşamın tehlikeli oyunlarında kendi rollerini düşündükçe kötücülleşen Gülfidan, kendi içindeki esaretten kurtulmak ister. Buna rağmen savruk, öfkeli ve kötücül duyguları onu yalnızca incinmiş acılı sesine dönüştürür.

Latife Tekin romanın sonunda en azından kendi el yazısına dönebilen Gülfidan'ı daktilonun sesinden yani Sekreter Rüzgâr'ın gürültüsünden sıyrır. Buna rağmen *Gece Dersleri* Sekreter Rüzgâr'ın daktilosundan yükselen ürkütücü sesler ile yazarın el yazısındaki izlerin çatışmasıdır. Yazar yolun sonunda içlerinden birini öldürür. Giden, kalemi çoktan kırılmış olan, gitmesi gereken kişi ise Sekreter Rüzgâr'dır. Bu açıdan bakıldığında, *Gece Dersleri*, seslerin ve izlerin, zamana ve dile bıraktıkları işaretler toplamı sayılabilir.

4.3.26. Oradaki Kimselere Büyük Yalanın Gösterdikleri

Alev Alatlı'nın *Viva La Muerte* romanı, *Orda Kimse Var Mı* dörtlemesinin ilk kitabıdır. Yazar *Yaşasın Ölüm* romanında Günay Rodoplu'nun Türkiye'deki "Büyük Yalan" karşısındaki trajedisini anlatır.

Alev Alatlı, *Nuke Türkiye* romanında ise Türkler'in İslamiyeti yaşama biçimine eleştirel bir gözle bakar. İki yabancıнын gözünden İstanbul'un yozlaşmış yüzü ve dinden uzak hâli gözler önüne serilir. Romanda David'in "*İsa Mesih! Müslüman bulamıyorum!*" (Alatlı, 1993, 231) isyanında romanın özeti yapılır. Alev Alatlı, müslüman bir ülkede müslümansız kalışın felsefesini yapar. Buna göre, bir yabancıнын "ötekinin" gözünden bize bakan yazar, milli ve dini anlamda ortada kalışımızın da sebepleri irdeler.

Yazar, serinin üçüncü romanı *Valla Kurda Yedirdin Beni* eserinden ise hem sol hem de sağ görüşü eleştirir. Her iki düşüncenin de kendi içindeki tutarsız yanlarına ışık tutar. *Valla Kurda Yedirdin Beni* romanı, şu sözlerle çerçeveye alınabilir: "*Biliyor musun, siz solcu aydınlara hiç güvenmiyorum! Askerler dâhil, her şeyi kullandığınız gibi, Kürtleri de kullanacak, atacaksınız. Kullanacaksınız, çünkü*

namevcut işçi sınıfında bulamadığınız potansiyeli Kürtlerde bulacaksınız” (Alatlı, 2005, 245). Burada entelektüel bir bakışla, Kürtleri “sorun” olarak ön plana çıkaran düşünce yapısına, milliyetçi geçinen kişilere ağır eleştiri yapılır.

O.K. Musti, Türkiye Tamadır romanında ise , “*Bugünkü Türkiye’ye tercüme edersen, nedir ‘haddini bilmezlik’ biliyor musun? ‘Haddini bilmezlik’ rasyonel otoritenin kaybıdır*” (Alatlı, 1994, 63) diyerek *Yaşasın Ölüm* romanındaki rasyonel otorite kaybına dönen yazar dört kitabında da Türkiye’nin farklı sorunlara değinir.

Orda Kimse Var Mı? dörtlemesi Türkiye gerçeklerine Günay Rodoplu’nun gözünden bakar. Günay, entelektüel kadın duruşun Türkiye’de yaşadığı dramı portreler. Alev Alatlı bu portreyi Türkiye’nin dört sorunsalının ortasında konumlandırır. *Viva La Muerte!* “ordakilere” verilen ilk mesajdır. Türkiye’nin kaotik yapısında parçalanan, parçalarının da paramparça edildiği aydın dünyasının ve Türkiye’nin batı karşısındaki yozlaşan yüzü resmedilir. Bu büyük resim *Nuke Türkiye* romanında Türkiye’de müslümanlığın dejenere yüzünü de ilave eder. *Valla Kurda Yedirdin Beni* ise sağ ve sol görüşün birbirine geçmiş renkleri ile ülkedeki kaosu tetikleyen manzarasıdır. Günay, serinin son kitabı olan *O.K. Musti Türkiye Tamamdır*’da ise *Viva La Muerte*’deki büyük yalanın, büyük resmini detaylandırır. Ülkedeki rayonel otorite kaybına ve bunun nedenlerine ışık tutan yazar, Türkiye üzerindeki tekliflerini en çok bu romanda sıralar.

Orda Kimse Var Mı? romanlarında yazar/anlatıcı bağlamında kurguya yansıyan Alev Alatlı, Türkiye’nin resmini dört eserine yansıtır. Ülkenin bireysel, fikirsel ve dinsel anlamdaki sıkışmışlığı arasında, batının teknoloji ve düşünce evreni ile kuşatılmasını entelektüel bir perspektifle yorumlar. Günay Rodoplu iyimser hâlleri, Türkiye’yi hücre hücre irdeleyen zihni ve kadın kimliği ile bambaşka bir kötücüdür. Yazarın akılcılığı ve realiteyi öven, ululayan kurgusal tavrındaki kötücüllük, Rodoplu’nun topluma mercek altından bakan gözlerinden ileri gelir. Alev Alatlı’nın Rodoplu’su toplumun her kesimine akli ve kadınlığı ile dalmış ve bunun da içinde boğulmuşluğun dramını yansıtır.

Çalışmamızda *Orda Kimse Var Mı?* dörtlemesinden *Viva La Muerte*’nin merkeze alınarak incelenmesinin nedeni, Günay Rodoplu’nun hem romana teklifler sunan hem de kendini bir türlü kurtaramadığı kötücüllüğü yansıtırma biçiminden kaynaklanır. Günay, romanın başından itibaren ülkenin büyük yalanı içindeki aydınların yozlaşmış yüzüne kendi dramını da dahil eder. Bu sebeple *Viva La Muerte*’den itibaren Günay’ın Türkiye üzerindeki tekliflerine rağmen, düzenin parçası olmanın paradoksu ön plana çıkar.

Alev Alatlı, bu paradoksu Günay'ı kadın kimliğinde, kadınlığın egemen erkek otoritesi karşısındaki çaresizliği ile üst seviyeye taşır. Mehmet Narlı'ya göre de *Viva La Muerte'nin* en dikkat çekici yanı bu noktanın düğümünden kaynaklanır. Buna göre;

“Yaşasın Ölüm ’ün belki de en dikkat çeken taraflarından biri, en azından kitabın çok okunmasının sebeplerinden biri, okuyucunun, kendi sınıfını eleştiren, Türkiye’de yaşanan yalanlardan hareketle kılıcını bütün siyasi ve kültürel tabakalara sallayan bir aydınla karşılaşmasıdır” (Narlı, 2012, 184).

Günay Rodoplu, Şafak Özden'in kimliğinde bulunduğu Anadolu'nun yeşil elma, kekik ve tarçın kokusundaki yanılsamayı, aldanişı, hiç olmayı yaşar. Şafak Özden'e yüklediği anlamların tümü, Anadolu'nun üzerine el açtığı, umutla gözlediği duanın karşılığıdır. Buna rağmen, Günay Rodoplu'nun duası çoktan didiklenmiş bir insan tipolojisi karşısında çaresiz kalır. Alev Alatlı *Hayır! Diyebilmeli İnsan* kitabında *“Viva la Muerte bir trajedinin hikâyesidir”* (Alatlı, 2007, 132) der. Yazarın da işaret ettiği gibi kurgu sadece Günay'ın değil, Türkiye'nin çok sesli yapısındaki büyük yalana katık olmuş ruhların trajedisidir.

Mehmet Narlı'nın da ifade ettiği gibi *“(…)1960'lardan 1990'lara kadar olan süre içerisinde bir yazar, bir aydın ve akademisyen olarak Türkiye’de bildiklerinden, inandıklarından, ümitlerinden dolayı, cehaleti kucaklayan Türkiye’nin ‘ölü sevicileri’, oportüniztleri yüzünden acı çeken, Günay Rodoplu’yu anlatır”* (Narlı, 2012, 182). Bu sebeple *Viva La Muerte*, büyük resmin içinde bütünün paradoksunu okura gösterir.

Yazar, *Orada Kimse Var Mı?* dörtlüsünün ilk serisi olan *Viva La Muerte*'de hem Şafak Özden'in dönüşümü hem de büyük yalanın içine gömülmüş Türkiye'nin siyasi ve sosyal durumuna ışık tutar. Alev Alatlı, *O.K Musti Türkiye Tamadır* romanında da büyük yalana yeniden döner ve bunun doğuşunu şu sözlerle anlatır:

“Rasyonel otorite ortadan kalkınca, meydan yalana kalır, Büyük Yalan’a! Kadızade’nin müftüymüş gibi, Safak’ın belediye başkanymış gibi, Selahattin’in Müslümanmış gibi, efendim Şiran’ın devrimciymiş gibi yaptığı ritüeller ülkesi oluruz. Her eylemimiz bir ritüelden, törenden, gösteriden ibaret kalır” (Alatlı, 1994, 65).

Bu hep “-miş gibi” yapmanın yalanı olarak gösterilir. Alev Alatlı, büyük yalanı *Hayır! Diyebilmeli İnsan*'ında şu sözlerle anlatır:

“Görecelikli ahlâk sistemi, ‘maruf üzerine mutabakat’ın yok olduğu durum. Aklâkî değerler üzerinde toplumsal mutabakatın kaybolduğu, maddî ve manevî ya da manevî günlük çıkarların aklâkî değerleri yeniden tanımlayabildiği, saptayabildiği durum ki izleyen kaosu ‘Büyük Yalan’ doldurur. Büyük Yalan –miş gibi yapmak: yozlaşmaya başkaldırıyor-muş gibi yapmak. Gayri-ahlâkî davranışların gün gelip sizin çıkarlarınıza da hizmet

edebileceği bilgisiyle üstünü örtmek, sizin takımından olanları sakınmak, görmezden gelmek.” (Alatlı, 2007, 132).

Viva La Muerte romanında, Günay Rodoplu'nun “italikleliği” geniş “iç sesin felsefesi” devreye girdiğinde temel olarak üç konu ele alınır. Bunlardan ilki, çeşitli şekillerde kılık değiştiren aydın tipolojisidir. İkincisi, Avrupa-Amerika merkezli dayatmaların kökeni ve bunun karşısında Türkiye'nin dramı konu edilir. Üçüncüsü ise, entelektüeli kötücül olmaya iten sebepler toplamıdır. Bu açıdan bakıldığında Alev Alatlı'nın sosyolojik ve tarihsel çıkarımlarından doğan Türkiye dramının izleri ile yüzleşir okur.

Aşağıdaki şekil, *Viva La Muerte* romanında “Büyük Yalan” içindeki aydın tipolojisini anlatmaktadır.

Çizelge 19. *Viva La Muerte* Romanında “Büyük Yalan” İçindeki Aydın Tipolojisi.

VİVA LA MUERTE ROMANINDA “BÜYÜK YALAN” İÇİNDEKİ AYDIN TIPOLOJİSİ						
Düzenin Öz Uzman Aydınları	İç Çevre Vakarıvisleri	Günümüz Sanatçıları	Malumatçı Aydın	Organik Aydın	Ben Sevinci Narsist Aydın	Gaddar Aydın
*Türkiye'nin gündemini saptayan aydınlar. *Ülkedeki kaosu bizzat dayattığı görecelik, realitivistik ahlak sisteminden kaynaklanan “ahlak kaosu” farkında değilmiş gibi yapan aydınlardır. *Tıpkı sofistler gibi bir şeyin hem doğru hem de yanlış olduğunu kanıtlayan aydınlar.	*Yazar-çizer takımıdır. *Ülkedeki dramın niteliğini çizimleri ile sıradan vakalara indirgerler *Kötülükleri sapıttırırlar ve bunun muhalefet olduğunu düşünürler. *Bu aydınlar, yabancılaşm ayı körükler. Günümüz aydınlarının dramı, bu aydınlarınca takdim edilmiş olmaktadır.	*Sanatı dua gibi doğruya biat gibi görmeden, günümüz insanını sömüren aydınlardır. *İstismarcıdır, her zaman spekülasyon yapar. *Kendi kavramlarını üretmezler üretilenlerin illüstratörleridir.	*Malumat istifçisidirler. *Malumat erdem değildi, tersine zihni ve ahlaki masumiyeti kaybetmektir. *Hiç kimse “bilgelikten” istifçiler ve enteller kadar uzak değildir.	*İttihat Terakki ile hızlanan “Türkleri uygarlaşma misyonu” kendi organik aydınını yaratmıştır. *Organik aydın halktan yabancıdır. *Organik aydın, statüko beğçisidir. Bir kuşak bırakırken, diğeri görevi devralır. *Gazeteciler, politikacılar bu gruptandır.	*Büyük ve hatasız olmak isterler. Bu da onların ben-seviciliğinden kaynaklanır. *Politikacılar genelde böylesi bir sınıftandır. *Narsist şişirilme olmadan yaşayamazlar. *Başarısızlık durumunda ruhsal çöküntü yaşarlar. *Onaylanma, beğenilme, alkış depresyonlarının tedavisi sayılı.	*Aydın mürekkep yaladığında gaddarlaştır. *Gaddar aydın kendi sınıfına da kötücüdür.

Yukarıdaki şekle göre aydın yedi gruba ayrılmıştır.

1. Düzenin Öz Uzman Aydınları
2. İç Çevre Vakanüvisleri
3. Günümüz Sanatçıları
4. Malumatçı Aydın
5. Organik Aydın
6. Ben Sevici – Narsist Aydın
7. Gaddar Aydın

Alev Alatlı, Türkiye'nin aydınlarını bu şekilde tasnif eder ve her aydın tipolojisi üzerinden sosyal ve kültürel değerlendirmelerde bulunur. "Düzenin Öz Uzman Aydınları", Türkiye gündemini saptayan aydınlardır. Bu aydınlar, ülkenin gündemini saptayan güçleri ile kaosun bizzat dayattığı görecelikli "ahlak kaosunun" da farkında değilmiş gibi yapar. Özellikle *Valla Kurda Yedirdin Beni* romanında düzenin öz uzman aydınlarına eleştiri yapan yazar, Kürtleri kullanarak kendilerine sosyalizm adı altında yer açmaya çalışan solcular hakkında şöyle der: "*Zafer için değil milliyetçiliği, dini bile kullanabileceğinizi görebiliyorum. Ne ki, sizler bireysel hayatlarınıza anlam katar, kariyerinizi pekiştirirken, olan güzelim insanlara olacak*" (Alatlı, 2001, 245). Günay Rodoplu'ya göre; "*(...) bir dönemin sofistleri gibi, onlar da aynı şeyin 'aynı zamanda doğru ve yanlış olduğunu kanıtlayabilirler'di. Ve tabii sonuçları üzerinde düşünmeden ve hiçbir nedamet duymadan!*" (Alatlı, 2013, 12). Yazar-çizer takımını, "İç Çevre Vakanüvisleri" olarak değerlendiren Rodoplu, bu aydınların niteliğini şöyle ortaya koyar:

"Dehşete kapılmıyor musun? Tüyler ürpermesi gereken bir feryat nasıl da can sıkıcı bir vızıltıya dönüştürülüyor. Çıglıkların havı dökülüyor. Yaşamsal talepler ansız yakarmalara indirgeniyor. Bu, müthiş bir beceri arkadaşım. Lanet olası bir beceri" (Alatlı, 2013, 14).

Günay Rodoplu, "İç Çevre Vakanüvisleri"ni ülkedeki dramın niteliğini çizimleri ile sıradan vakalara indirgemeleri noktasında suçlar. Ona göre, kötülük saptırılmaktadır ve bu bir nevi muhalefet biçimini almaktadır. Aydınların bu yanı ile yabancılaşmayı körüklediğini ileri süren Rodoplu, bunun kendi sınıfındaki trajedisini de şöyle anlatır. "*Bizim kuşağın günahı, bu insanlar tarafından takdim edilmeye razı olmaktır. Günay Rodoplu, bu teslimiyetin ülkeyi nicedir esir almış olduğundan kuşkulandığı bir cinnetin, sadomazoşizm yansıması olduğundan korkuyordu*" (Alatlı, 2013, 14-15).

Günay Rodoplu, günümüz insanını sömüren, günümüz sanatçıları ise “istismarcı” olarak değerlendirilir. Günay Rodoplu’nun bu sınıf aydına en büyük tepkisi ise sanatı dua gibi göremiyor oluşlarıdır. Onlar Rodoplu’ya göre, bu yönleriyle masumiyeti sömürmektedir.

“Günümüz sanatçıları istismarcıdır, spekülasyon yaparlar. Kütle üretimi başladığında üreticiler robotlaşır. (...) Ressamlar, müzisyenler, hatta romancılar kendi kavramlarını illüstratörleri olur, başkalarının ürettikleri kavramları resimlerler” (Alatlı, 2013, 18).

Topluma yararlı olmayacak her şeyi, bu sanat bile olsa, reddeden Rodoplu, günümüz aydınlarında “aydınlıkçı” bir yan da bulamaz. “Malumatçı Aydın”ı ise erdem sahibi olmamakla suçlayan yazar, bilgi ve malumat arasındaki farkı da ortaya koyar. Buna göre; malumatı, bilgiden ayıran Rodoplu şu değerlendirmelerde bulunur: *“Bilgi esasa, öze dönük hayatın bütünüyle çakışan, hayata asılan, hayatı açıklayan, yorumlayan, aydınlatan ‘ışık’; malumat ise öğretilmiş, belleğe stok edilmiş, ama hayata iğreti duran kazanımlar bütünüdür” (Alatlı, 2013, 29).* Malumatı araç değil, amaç gören aydınları, istifçi ve entel olarak gören Rodoplu, onların hayat karşısında bilgelikten yoksun oluşunu da işaret eder.

Günay Rodoplu, kendini sadece “Günümüz Aydınlar”ın sınıfına değil, “Organik Aydınların” zümresine de dahil eder. Buna rağmen, kendini hiçbir sınıfın içinde özdeşleşmiş hissedemez. Egemen sınıfların toplumsal, ekonomi, siyasal ve kültürel alandaki aydın katmanlarında kendini bulamayan yazar, İttihat ve Terakki ile hızlanan uygarlaşmayı da yeni bir aydın sınıfının oluşumu olarak görür.

“Kapitalistin kendisiyle birlikte sanayi teknisyeni, ekonomi politik profesörünü efendim, hukukçusun yarattığı gibi ittihat ve Terakki ile hızlanan ‘Türkleri Uygarlaştırma Misyonu’da kendi organik aydınlarını yarattı! Bugünün iç çevresi, deyiş yerindeyse, İttihat Terakki cuntasının aydın kategorisidir” (Alatlı, 2013, 57).

“Büyük Yalan”ı, doğurmada, Türkleri uygarlaştırma misyonunun etkisini ele alan Rodoplu, organik aydını halktan kopmuş, halka yabancı olmakla eleştirir. Statüko bekçisi olan organik aydınının, bu görevi bir miras gibi kuşaktan kuşağa aktarıyor oluşlarına da dikkati çeken yazar, gazeteci ve politikacıları da bu gruba dâhil eder. Politikacıların çoğunlukta olduğu bir diğer aydın sınıfı ise “Ben Sevicinarsist” aydınlardır. Rodoplu’ya göre, bu tip aydınının en büyük zaafı, hatasız olmayı istemeleridir. Bu duygularını da ben sevicilerinin içinde arayan yazar, narsizmin şişirilmiş egolarını da bu sınıfa dâhil eder. Ona göre bunun en önemli nedeni de şudur: *“Çünkü insanın çekirdeği, yani inanç, vicdan, sevgi ve güven duyguları gelişmemiştir” (Alatlı, 2013, 98).* Rodoplu, *Valla Kurda Yedirdin Beni* romanında,

sağlıklı bir Türkiye için ben-seviciliğin ortadan kalkması gerektiğine vurgu yapar. Buna göre:

“Akıl sağlığı yerinde bir Türkiye’de tamahkârlık, sömürgenlik, mülkiyetçilik, ben-sevicilik gibi nitelikler daha fazla servet edinmek ya da itibar kazanmak için kullanılmamalı; kişini vicdanı doğrultusunda hareket ediyor olması temel ve olmazsa olmaz bir nitelik olarak kabul görmeli; oportünizm ve ilkesizlik toplum dışı ilan edilmeli; Türkiyeli’nin ilgilendiği toplumsal meseleler, bireysel meseleleri haline gelmelidir” (Alatlı, 2001, 408).

Başarısızlığın onlarda yarattığı ruhsal çöküntüye de değinen yazar, onaylama ve beğenilmenin egoları üzerindeki etkisine de dikkat çekmiş olur. *“Oysa onaylanma, beğenilme, alkış onu depresyon ve delirmekten koruyan tedavi gibiydi.”* (Alatlı, 2013, 98) diyen Günay Rodoplu, son olarak “Gaddar Aydını” eleştirir. Bu tip aydınları, mürekkep yalamış aydının gaddarlığı olarak ele alır. En başta kendi sınıfına kötücül olan “Gaddar Aydını” sınıfsal bakımdan kendisi ile bile uzlaşamaz olarak görür. *“(...)ne yazık ki, çareleri hovardaca savuran bir toplum bizimkisi. Ben-seviciliğin gaddarlığın, ölü-seviciliğin arasında, bir kurt gibi kemiriyor şizofreni”* (Alatlı, 2013, 105).

Alev Alatlı, Türkiye’deki aydın tipolojisini böyle değerlendirirken, aydının kendi içindeki sınıfsal ayrımlarına da eleştirel bir gözle bakar. Buna göre, neredeyse tüm aydınların ortak yanı, halktan kopuk oluşlarıdır. Halk ile uzlaşamaz bu tavırlarında da kendileri ile aralarına giren “aydınsallığın” etkileri açıkça görülür. Yukarıdaki tasnifte, olumlu bir aydın tipolojisi sunulmamış olması da son derece manidardır. Ülkedeki “aydın boşluğunu” halk ile el ele verememişlikten kaynaklanması ve ortaklık azaldıkça yabancılaşmanın baş göstermesi böylece özetlenmiş olur. *O.K Musti Türkiye Tamamdır* romanında da ifade ettiği gibi, Rodoplu’ya göre aydın, *“Halkı anlayacak, onun şuur ve ölçülerine sahip münevver lâzım. Yani aydın, halkımızın okumuşu olmalı(dır)”* (Alatlı, 1994, 35).

Günay Rodoplu gibi “itilerek” dâhil edildiği aydın sınıfla bile omuz omuza duramayanların, kötücül oluşlarındaki sebepte kendini açıkça gösterir. Aydın burada kendini var olan “hiçbir yerde” konumlandıramaz. Halka gitmesi ise artık mümkün değildir. Uyumsuzluk, reddetmeyi; aykırılık kabullenmemeyi besledikçe ruhsal bakımdan kötücülleşen aydın, aynı kısır döngünün içinde bulur kendini. Aşağıda ve yukarıda gidilecek yer kalmamıştır. “Hiçbir yer” algısı kendini burada da tazeler. Dönüş yolunun kalın duvarları bir aydın kaderi gibi yorumlanabilir.

Uygarlaşma yolunda, Büyük Yalan’a karışan aydının, kendi iyimser halleri de böylece erir. Böylece özdeki iyimserlik, sosyal hayatta, bireysel varlıkta kendini

sınırlar. Devreye aksi bir ruh hâli yerleşir. Bu sadece Günay Rodoplu'nun değil, değişmeye, yuvarlanmaya çalışan tüm aydınların trajedisi gibidir. Zira aydının "konuşamaz" olduğu bir duvar daha vardır. Bu da dilin farklılaşmış olmasından kaynaklanır. Söylem, algılarda sınıfsal bir biçimde bambaşka biçimde yorumlanmaktadır. Ayrılan dil faciasına Rodoplu'nun yorumu, diğer romanda karşılaştığımız dil sorunsalı ile aynıdır. Buna göre; *"Dünyada bizden başka hiçbir ulus, kuşakları birbirinin dilinden anlamaz kılan bir faciayı böylesine şevle alkışlamamıştır"* (Rodoplu, 2013, 149). Alev Alatlı *Orda Kimse Var Mı?* serisinin ikinci kitabı olan *Nuke Türkiye* romanında da Rodoplu aynı konuya dikkati çekerek şöyle der:

"Dilin, bir amaç değil bir araç olduğunu çoğu zaman unutuyoruz. Mesela öz-Türkçe'ciyse ve söylemek istediğimizi ifade eden öz-Türkçe bir kelime bulamıyorsak, ilgisiz kelimelere yeni anlamlar yüklüyor, sırf sosyopolitik inançlarımız izin vermiyor diye kullanabileceğimiz Arapça, Farsça veya batı dilleri kökenli kelimeleri reddediyoruz. Böyle yapmak suretiyle, hem dilimizi zayıflatıyoruz, hem de nüansları siliyoruz. Vuzuh ve serahat ortadan kalktığı gibi dilin tadı da yok oluyor. Oysa bir dil ne kadar çok kaynaktan beslenirse, o kadar müessir, renkli ve bereketli olur" (Alatlı, 1993, 218).

Dildeki ayrışmanın şevle alkışlandığı bir ortamda, aynı dili konuşabilmenin imkansızlığını vurgulayan Rodoplu, "konuşamıyoruz" diyerek birbirimizi nasıl geçiştirdiğimizi de anlatmış olur. *Nuke Türkiye* romanında da dili kaynağından beslemenin önemine vurgu yapan yazar, her iki romanda da Türk dilinin yaşadığı trajedi ön plana çıkarılır. Burada altı çizilen ise, dilin aydın ve halk arasındaki ayrılmış yapısıdır. Aydındaki içe dönük kötücüllüğün önemli bir nedeni olan dil sorunsalı, tıpkı *Bir Gün Tek Başına* romanında olduğu gibi yorumlanır. Buna göre, Osmanlıda "insan" sistemin merkezinde değildir.

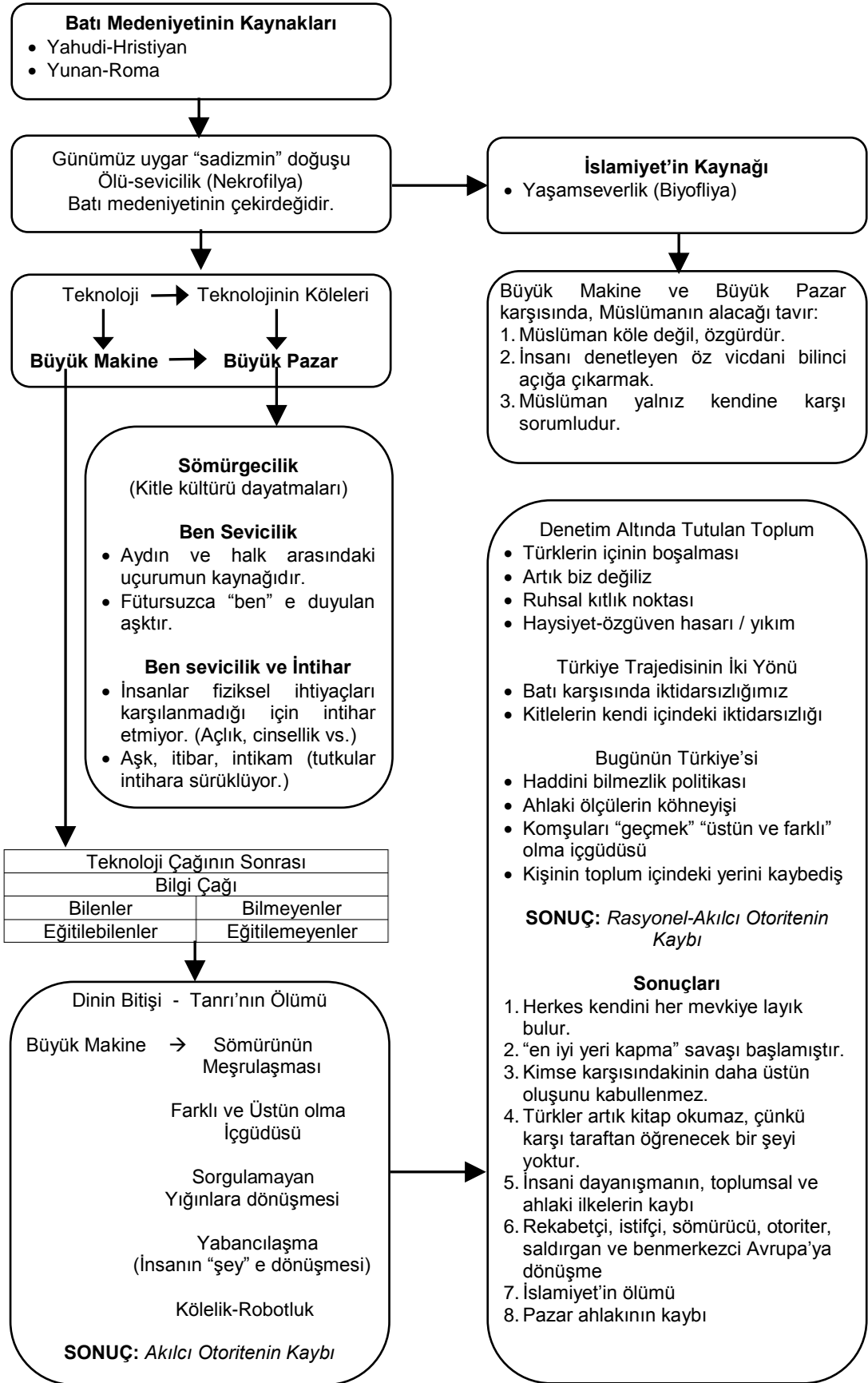
"En azından son üç yüz yıldır hayır! Belki de padişahla şiir yazmayı bıraktıktan sonra, hayır! Emrah ya da Karacaoğlan, Dersaadet'te konser vermedikleri için, hayır! II. Mahmut, çağdaşlaşacağım diye millerin başına Yunan fesini dayattığından beri, hayır!" (Alatlı, 2013, 499).

Halkın dili ile aydın dilinin son üç yüz yıldır geldiği noktada, günümüz Türkiye'sinin de dil haritasını çıkaran Rodoplu, bu farklılaşmanın zeminini uygarlaşmaya çalışanların üzerinden eleştirir. Dilde Arapça ve Farsça'nın istilasını, bugün Fransızca ve İngilizce kelimelerde bulan yazar, şimdiki dilin de anlaşılmasız olduğunu savunur. Tekerrür edercesine, kelimelerin dil ailesinde meydana gelen değişikliğin, halk ile aradaki mesafeyi uzatması, dilin bir düğüm gibi ağızdan ağıza büyümesine neden olmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında, aydının kötücül dil algısı da anlaşılabılır. Aydın dili halkın kelimelerinden türeyemedikçe, ortak lisanın oluşmaması trajedinin de kaynağıdır. İletişimsizlik iletinin yönünün kaymasındandır. Dilin ibresi saptıkça, kendi içkin dil düzeyine de kıvrılmayan aydın, ruhundaki anlaşılmaz karanlıktan, bir türlü aydınlığın geldiği noktaya çıkamamaktadır. “Dilin sessizliği” “yalnızlığın iletisi” aydını kötücül düşünmeye iten hareketin de sebebi ve nihayetindeki “yoklaşma isteği” de tüm bu sıkıntı ve bunalımın sonucu sayılır. Kendi sınıfına gidemeyen, o sınıfla ayrı dillerin kelimelerinde kaybolan aydın, sonuçta halkın diline de tutunamaz. Bu dil duvarı yukarıda da bahsedildiği gibi şimdinin değil, üç yüz yıl evvelinin yapısında tekerrür edercesine örülmüştür.

Alev Alatlı, romanında aydının bugünkü noktasının kaynaklarına da ışık tutar. Avrupa ve Amerika merkezli dayatmaların kökeni ve bunun karşısında da Türkiye'nin dramını sorgular. Günay Rodoplu, romanın başından sonuna kadar Türkiye'nin şimdiki zamanının, geçmiş zamandan gelen kaynaklarını ortaya koyar. Aşağıdaki şekil, *Orda Kimse Var Mı?* dörtlemesinin büyük resminde görünenleri anlatmaktadır.

**AVRUPA-AMERİKA MERKEZLİ DAYATMALARIN KÖKENİ
BUNUN KARŞISINDA TÜRKİYE'NİN DRAMI**



Zincirdeki Kayıp Halka Neydi?

- Avrupa mega machine'nin "Büyük Makine'nin" buyruğu altına muhteşem buluşlarından sonra girdi.
- Türkiye'de ise böylesi bir dönem olmadı, buluşu, keşfi, ışığı bilmeden "ne oluyor?" diyemeden Altın Buzağı'nın emrine girdi.

SONUÇ: Türkiyeli akılla kavrayamadığı tutkularının kölesi oldu.

Şekil 30. Avrupa-Amerika Merkezli Dayatmaların Kökeni: Türkiye'nin Büyük Resminde Aydın Dramı.

Yukarıdaki şekle göre, Günay Rodoplu "büyük resimde görünenleri" kötücüllüğün kaynakları olarak da yorumlar. Söz konusu büyük resimde dikkatimizi çeken en önemli yan, kıyaslamalardır. Yazar, aydın kimliği ile bu sorunsalı irdeler ve neticede "iki dünya" arasındaki ilişkiye tepeden bir gözle bakar. Günay Rodoplu'ya göre, Batı medeniyetinin iki kaynağı vardır. Bunlardan ilki dini, ikincisi ise milli unsurlardır. Yahudi-Hıristiyan; Yunan-Roma kaynağından beslenen Batı medeniyeti, bunun ışığında günümüze iki temel duygu katar. Bu aynı zamanda günümüz sadizminin de doğumudur. Sadizmin merkezini, "ölü-sevicilik ve Nekrofilya" biçiminde sunan Rodoplu, bunu Batı medeniyetinin de çekirdeği addeder. Yazar bu noktada, İslami kaynaklara da tepeden bakar.

Ölü-sevicilik ve Nekrofilya'nın tam karşısına ise İslamiyet'teki "Yaşasam-severliği yani Biyofilyayı" çıkarır. Batının kaynak itibarıyla "beninden" beslenmesi, uygar sadizmin de yolunu açmıştır. İslamiyet'te ise yaşam severliğin "biz" merkezinde yükselmesi, iki dünyanın başlangıçta hangi pencereden hayata ve insana baktığını ortaya koyar.

Yazar, teknolojinin "Büyük Makinayı" ortaya çıkardıktan sonra, "Teknoloji Kölelerinin", "Büyük Pazar" içindeki yerine de ışık tutar. Buna göre, teknoloji köleleri, büyük pazarı kurmuştur. "Büyük Pazar" ise sömürgecinin merkezidir. Sömürü kültüründe, "kitle kültürü dayatmaları" söz konusu oldukça, kitleler "biz" algısından "bene" evrilmiştir. Daryush Shayegan'ın *Yaralı Bilinç* çalışmasında ifade ettiği gibi, teknolojideki baş döndürücü hız insanı boşluğa sürükler. Shayegan'a göre;

"Beni dört bir yandan çevreleyen sanayi üretimi karşısında geç kalmış tasavvurlarımın içeriğinde, dolduramadığım bir boşluk açılmaktadır. Bu büyük boşluk yalnızca yaşam tarzındaki bir değişim değildir, algılama tarzının da sapmasıdır. Düşüncem tarihteki büyük sarsıntıların uzağında kalmıştır. Batı'da teknik ve bilimsel üstün oluşların neden olduğu devrimler, bilinci her seferinde yeni bir bakışın gereklerine uyduran bir paradigma değişikliğine yol açmışken, benim durumumda böyle olmamıştır" (Shayegan, 2014, 16).

Teknoloji baş döndürücü bir hızla ilerlerken ve insanların teknoloji kölelerine dönüşümü arasında kalan birey, varlığını bu paradoksun içinde sorgular. Rodoplu'nun "Ben-sevicilik" biçiminde adlandırıldığı, kitle kültürü dayatmaları neticede aydın ve halk arasındaki uçuruma neden olur.

"Batılların başka medeniyetleri algılayamamalarının kendi kitle kültürlerini dayatmalarının, yaşamın her alanındaki fütursuz sömürgeciliğinin arka planı kendilerine duydukları aşktır! Bize düzenin öz uzman aydınlarının 'halk' algılayamamaları, kendi kültürlerini, dayatmaları şeklinde yansır" (Alatlı, 2013, 167).

Fütursuzca, ben'e duyulan aşk, insanın özlerinden de uzaklaşmasına neden olur. Bunu modern kölelik ya da robotluk olarak da isimlendiren Rodoplu, söz konusu durumun en önemli sonucunu "akılcı otoritenin kaybı" şeklinde yorumlar. Rodoplu, yukarıda da işaret edildiği gibi *O.K. Musti Türkiye Tamadır* romanında da bu otorite kaybını sorgular. Yazar, büyük makine ve büyük pazar karşısında, müslümanın alacağı tavrı da özetler. Sömürünün, ben-seviciliğin merkezinden, teknoloji ve kitle kültürü dayatmaları ile gelen büyük pazar karşısında, Müslüman'ın olması gerektiği noktalarda altını çizer. Bu noktalar aynı zamanda, "Müslüman nasıl olmalıdır?" sorusunun da cevabı sayılır. Bunlar romandaki sırasıyla şöyledir:

"Müslüman, yabancılaşmayandır." (Alatlı, 2013, 172).

"İslamiyet'in insanın özgür olduğunu, bağımsız olduğunu teslim etmiş olması önemli. Bu anlayış, insana duyulan güven onu tensel ve ruhsal-maddi ve manevi dayatmalara, Büyük Makine'ye karşı durmak üzerine yüreklendirir" (Alatlı, 2013, 170).

"Seni, senden başka kınayacak kimse olmasa da, yaptığın kötülüğün hiçbir tanığı olmasa da sürdürmen gereken hayırhah tutum! Bu inancın ima ettiği dünyevi tavır çok önemlidir, çünkü sadizm ve onu izleyen nekrofilya Büyük Makine'nin insanın elini kolunu bağladığı, kendi adına düşünemez hale getirdiği ortamda yeşerir" (Alatlı, 2013, 171).

Günay Rodoplu'ya göre, Müslüman yalnızca kendinden sorumludur ve Büyük Makine'nin esaretinden kurtulmanın yolu da, seni senden başka denetleyecek kimsenin olmadığı ortamda yeşerememesi ile mümkün olacaktır. Müslümanın hiçbir zaman insana yabancılaşmayacağını vurgulayan Rodoplu, batının nekrofilyasının karşısına, islamiyetin yaşamseverliği çıkarır.

Romanda, denetim altında tutulan toplumların dramı ve Türkiye trajedisinin iki yönü de ele alınır. Buna göre, Türkler'in son dönemde içi boşaltılmıştır. Bu nedenle de artık biz eski biz değilizdir. Ruhsal anlamda yaşanan bu kıtlık evresinde ise, haysiyet ve özgüven yıkımı gerçekleşmiştir. Yazar burada, bizim trajedimize de ışık tutar. Her şeyden evvel batı karşısındaki bu iktidarsızlık, bir müddet sonra

kendi içimize dönmüştür. Bu noktadan sonra başlayan “haddini bilmezlik politikası” ise, öncelikle ahlakın köhneleşmesine, komşuyu geçme hevesine ve kişinin toplum içinde kendi yerini kaybetmesine neden olmuştur. Günay Rodoplu tüm bunların sonucunu “*rasyonel otorite kaybı*” (Alatlı, 2013, 469) olarak özetler.

Rasyonel otorite kaybının sonuçları, yukarıdaki şekilde ortaya konmuştur. Yazar yaşanan paradoksun nedenini, yani zincirin kayıp halkasının izini arar. Buradaki sonucu ise, büyük resimden görünenler biçimde algılamak mümkündür. Batıda, ben-seviciliğin intiharla büyümesi, teknoloji çağının, bilgi çağı ile yer değişimi, dinin bitip, Tanrı’nın ölümüne neden olmuştur. Büyük makinanın sömürüyü meşrulaştırılması ile de insanlar arasındaki faklı ve üstün olma yarışı hız kazanmıştır. Böylece, sorgulamayan yığınlara dönüşen batı, bu yönü ile bizi de etkisi altına almış, insanı “şeye” indirgemıştır.

Köleliğin ve robotluğun neticesinde, akılcı otoritesini kaybeden batı, az evvel yukarıda işaret edilen nedenlerle bizi de etkisi altına almıştır. Bu açıdan bakıldığında, aydının kötücül kaynakları, Batı’nın ve Doğu’nun dönüşümü ile ortaya konmuştur.

Yaşasın Ölüm romanı, ölümün övgüsü gibi görünse de, aslında aydınca yaşamının trajedisini anlatır. Günay Rodoplu’nun aydın kimliğinde, her şeyin “şeye” dönüşü, aydının “hiç” oluşu ön plandadır. Alev Alatlı büyük bir tarihi-sosyal perspektifle baktığı konuda, ölümün alkışlanan yanlarını sorgulamıştır.

Aydının hem tarih çizgisinde hem de zamanın şimdiliğinde yerini kaybedişi, toplumun içinden silinişi onun kötücül dünyasının izlerinde anlatılmıştır. Günay Rodoplu, içindeki umutla sarıldığı her şeyden, kendi içindeki ağıtla uyanır. İç sesi, yani italikleri, ona gerçek hayatın içinden, acının sesi olarak karşılık verir. Bu nedenle de hiçbir duygunun içinde, hatta aşka tutunurken bile sahici bir huzurda değildir. Tedirgin, korkulu ve düşsel dünyasının izinde, Şafak’a elini uzatan Rodoplu, bu tutunuşta kendinde kalan son umutları da kurban verir.

Şafak, Günay Rodoplu’nun aydın ruhundaki son ışığı da kendi politik ve düzene tabi hayatında söndürür. Alev Alatlı, bile bile bu iki ayrı dünya insanını el ele, omuz omuza aynı resmin içine yerleştirir. Resmin zıtlığı, hatta komikliği romanın ironisi, kimi yerlerde de kara mizahı sayılsa da, asıl “yaşasın ölüm” çılgılığı, yine Günay Rodoplu’ya verilir.

Alev Alatlı, Günay Rodoplu’yu aydın/yazar kimliğinden, yalnız Şafak’ın bedeni yanında kadınlığa indirgense de bu düşünüş, romanın başından itibaren

gerilimin de kaynağı sayılır. Günay Rodoplu'nun kadın kimliği, yıkmak istediği duvarın üzerine çöküşü ile noktalanır.

Yaşasın Ölüm romanı, bu büyük resmin Türkiye dramı içinde aynı çerçeveye sığdırılmasıdır. Belki de bu yüzden, Rodoplu hem okur hem de aydın kimliği ile hiçbir zaman iyimser olamaz. Günay Rodoplu, *Orda Kimse Var Mı?* dörtlemesinde dönemin siyasi ve sosyal yaralarına hem çareler arar hem de bütünün içindeki entelektüel kadın duruşu altında ezilir. Buna rağmen, Rodoplu kenara çekilmiş, küsmüş ve tümüyle yabancılaşmış bir kadın değildir. Geçmişten gelen öfkeleri, derinleştirdiği tutamak sorunları da yoktur. Bunun aksine, Rodoplu'nun üç gözü, realist kamerası ve yaraya çareler arayan tavrı ön plandadır. O hâlde, Rodoplu'nun kötücüllüğü kime ve neye karşıdır? Ya da Rodoplu çalışmamıza dâhil olan tiplerden hangi duruşu ile ayrışır?

Dört romana tek bir eser gözüyle bakıldığında, Rodoplu'nun kötücüllüğü ve isyanı, topluma sunduğu tekliflere rağmen, halkın derin uykusuna karşı olduğu açıkça görülür. Türkiye'deki aydınları da sınıflara bölen Rodoplu, kendisinin de bu sınıflardan birinin içinde oluşu karşısında çaresizdir. Onu ölüme çeken, karanlığa yuvarlayan varoluşsal dramı değil; Türkiye'nin içinde entelektüel damarının kopmasıdır. Kanayan, acıtan ve kendine dönen tarihi, zamanın Türkiye gerçeklerinde okuyan Rodoplu "orda kimse var mı?" sorusunu üçe böler. Geçmişe, şimdiye ve geleceğe karşı zamanın tekâmülüne seslenilir: Orda kimse var mı? Bu enkaz altında kalmışlığın, tükeniyor oluşun çırpınışıdır. Yazar, "orda" birilerinin olmasını ister ya da olaya tersinden bakarsak "orda kimse var mı?" diyene, "ben burdayım" der.

Tarihsel olayları kurguya dâhil eden, büyük kamerası ile Türkiye'nin belgeselini çeken yazar, edebiyatın tarihçisi gibi dönemin sosyal olayları karşısında Rodoplu'yu inşa eder. Yukarıdaki soruya bu noktada yeniden dönersek, Günay'ın kötücüllüğü bu belgeseli dört bölümde, hem çeken göz olmasından (realiteyi yansıtmasından) hem de bu filmin ana kişisini oynamasından (kurguya dâhil olmasından) kaynaklanır.

4.3.27. Duvarları Üzerine Yıkılanlar: Hiçbiryerdekiler

Oya Baydar'ın *Hiçbiryer'e Dönüş*, romanı kendini ideolojilerin peygamberi gibi gören, fikirlerini insanları kurtuluşa erdirecek tek çıkış yolu olarak algılayan neslin ruhsal bakımdan kendilerini çırılçıplak hissettikleri romandır.

Yazar, 2012 yılında yayımlanan *O Muhteşem Hayatınız* romanına şu sözlerle başlar: “*Hangisi gerçek hayatım benim? Kendi yaşadığım mı, onun anlattığı mı?*” (Baydar, 2012, 9). Yaşamını yazısına, yazısına yaşamına ustaca yansıtan Baydar, ikinci romanı olan *Hiçbiryer'e Dönüş*'te de kendi aynasına düşen yalnızlığı, yabancılığı ve korkuları okura aktarır.

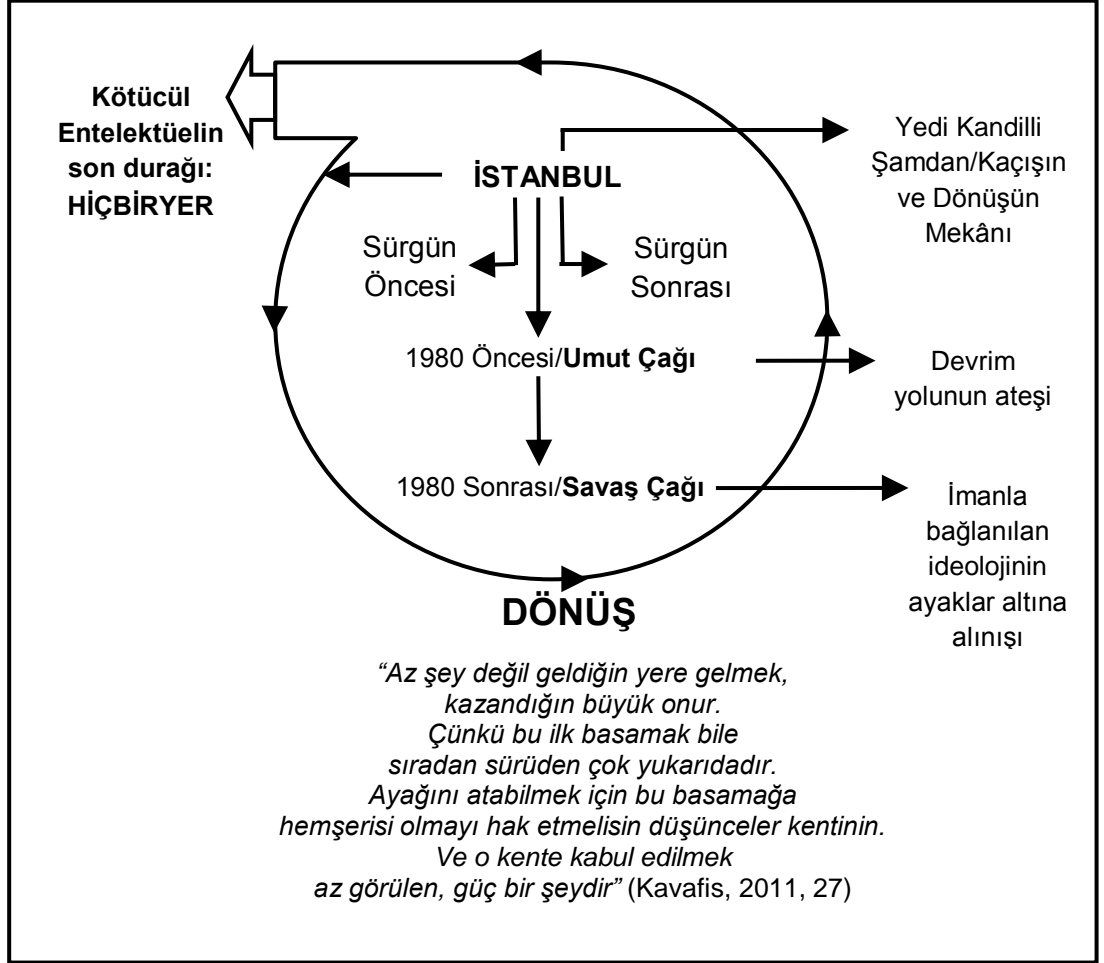
12 Eylül darbesinden önce Almanya'ya giden ve on bir yılını Federal Almanya'da siyasi göçmen olarak geçiren Baydar, Berlin Duvarı'nın yıkılışına ve dünyada yaşanan değişime şahit olur. 1991 yılında yayımlanan *Elveda Alyoşa* öykü kitabı, *Hiçbiryer'e Dönüş* romanının öyküleri gibidir. *Elveda Alyoşa*'da kendine, ruhuna, dostlarına, ideolojilerine tutunmaya çalışan yazar; *Hiçbiryer'e Dönüş* romanında eve dönmek üzere yola çıkar. *Elveda Alyoşa* kitabında *Duraklar* bölümünün ilk öyküsü olan *Çantan Neden Ağır Postacı?* öyküsü, kendisini ve ideolojisini hesaba çekenlerin, ölümlerin/kayıpların arkasındaki isyanını anlatır.

“Postacının itip götürdüğü tekerlekli çantası ağır, çok ağırmış gibi geliyor şimdi bana. Arkasından koşuyorum karların içinde düşse kalka. “Dur postacı, dur ucundan tutayım. Dur! Çantan ağır. Çantanda yıllar, çantanda ülkeler var. Çantanda tüm gençliğimiz, tüm umutlarımız, tüm savaşlarımız ve yenilgilerimiz var. Dur! Belki bir gazete daha kalmıştır çantanın bir köşesinde. Bir ölü daha vardır belki şu elime bıraktığından başka. Dur! Orada dostlarım, orada umutlarım, orada ölümlerim ve belki de –kim bilir– orada, çantanın bir köşesinde adı ‘Umut’ olan bir çocuğun doğum ilanı var” (Baydar, 2015, 18).

Çantan Neden Ağır Postacı? öyküsü, *Hiçbiryer'e Dönüş* romanındaki kadının sesinden yükseliyor gibidir. Bir zamanlar sol hareketin koşulsuz savunucuları olan gençlerin, bu ideolojiye bağlı imanlarının onları hiçbir yere götürememiş olmaları her iki kurguda da ön plana çıkar. Burada hiçbir yere dönüşün gerçekleşmemesi sağ ya da sol hareket için ayrı ayrı değerlendirilmez. Her ne kadar, roman kahramanlarının serüveni sol harekete taraf olsa da roman bir dönem gençlerinin fikir ayrımına bakılmaksızın yaşadıkları dramı konu eder.

Roman “*Duvar henüz üstümüze yıkılmamıştı.*” (Baydar, 2013, 11) cümlesi ile başlar. Berlin Duvarı'nın yıkılması ile fikirleri de taşların altında kalan neslin sürgün günlerini taçlandıran tek fikir dönüştür. Romanın kadın ve erkek kahramanı sürgünde evlenmiştir ve duvarın yıkılması ile memlekete dönerler. Dönüşten

umdukları hasretin bitmesidir. İstanbul bu anlamda kendi olanı, kendine dönüşü de temsil eder. Ancak ne kadın ne erkek artık kendilerini bulamayacak kadar uzaktır mazilerine, hatta zamanlarına. Sürekli mazinin tutunulmaya değer yanları anılsa da geçmiş tükenmiş, tüketilmiş bir zamanın parçası olur. Dolayısıyla burada tükenen, biten ve artık hiç olmayan şey kendileridir. Mekân, zaman ve kişi “dönüş” algısı ile aynı noktada düğümlenir.



Şekil 31. Kötücül Entelektüelin Son Durağı: Hiçbir Yer.

Hiçbiryer'e Dönüş romanı Kavafis'in bir şiiri ile başlar. Konstantinos Kavafis'in yukarıdaki şiiri ise romanın içindeki sese oldukça yakın durur. Geldiği yere yeniden gelen entelektüelin, sürgün sonrası bu dönüş basamağı, ayağını İstanbul'a atışı entelektüel dramın da orta noktası sayılır.

Yukarıdaki şekle göre, İstanbul romanın önemli bir parçasıdır. İstanbul, romanın yalnız mekânı değil, mekâna ruh izafe edilmiş, yaşayan, konuşan, değişen, değiştiren yüzüdür. Kadın, Berlin'deki sürgün sırasında tüm umudunu dönüşü bağlar ve döndüğünde sürgünde kaybettiği kendini arar. Bu da zaman olarak 1980

öncesidir ve kadın bu noktada gençlik yıllarına sık sık döner. Böylece, İstanbul hem geçmişte aranılan kendi, hem de zamana yolculuktaki mekândır. Kadın, her adımında İstanbul'un değişmiş yüzü ile karşı karşıya gelir. Buna rağmen şaşırmaz, yaşadığı sadece sıkını ve hayal kırıklığıdır. Zira zaman geçmiştir. Geçen zaman hem mekânın hem de kişilerin üzerinden akıp gitmiştir.

Kadın, geçen zamanın içinde tükenmişliği, varacağı yeri sorgular. Oysa yol da umut da gelecek olan da “hiç” olana dönüşmüştür. Kadın bu nedenle nereye gitse, kendini bir adım ötesine sürükleyecek bir yer bulamaz. Bunun en büyük nedeni de bir zamanlar kutsanan inançların değersizleşmesi/itibardan düşmüş olmasıdır. Yıllar önce sırf dinlenildiği için yasak sayılan “enternasyonalin” yıllar sonra radyoda karşısına çıkması romanın entelektüel dramındaki değişen dünya görüşünün yansımasıdır.

Burada asıl çelişkiyi yaratan bir inanç siteminin yok edilmesi, hatta içindekilerce yok sayılmasıdır. Kadının tepkisi ve kötücül yanı da burada karşımıza çıkar. Bir dönem uğruna ölünen fikirler, bu uğurda sürgünde geçen yıllar, eziyetler, işkenceler ötekilerin gözünde itibardan düşmüştür. Kadın dönüşte hiçe sayılan mücadelesinin bir zamanlar onun için taşıdığı kıymetler arasında gider gelir ve neticede kendini, amacını ve dönüşünü de yersiz/yurtsuz bulur. Romanın hiçbir yeri, kötücül entelektüel çizgisinin ilk belirgin noktasıdır. Yazar burada gitmek, harekete geçmek için çare aramaz. *Hiçbir yer'e Dönüş* romanı, kötücül entelektüelin tutunmaya değer bir şey bulamama sorunsalı ile yeniden yüzleşmesidir.

Kadın roman boyunca hayatın içinde olmayışını ve diğer insanlar gibi duyup, düşünemeyişinin altını çizer. Buna rağmen, dönüşümü kutsal kılacak şey “onların” arasına karılmak değildir. Amaç çoğunluğun içinde, bir düzene tabi olmaktan çok uzaktır. Kadın, “dönüşün” dünyasında kendini, yerini ve zamanını arar. Bu arayışta elini, kolunu tutunmak için kullanan bir entelektüel tipi yoktur. Kadın, çoktan kaybetmiş olduğu bir sonuçtan başa doğru filmi sarar. Netice, “hiçbir yerken”, başlangıçtaki “her yer” algısına acıyla bakılır.

Romanın ölüme, uyuşturucuya, yalnızlığa, yabancılığa, hastalıklara kısacası entelektüel trajedisine rağmen kişiler üzerindeki bu kabulleniş son derece şaşırtıcıdır. Bize bir hareketin sonucunu duyuran yazarın, bu süreçte okuru hiçbir şekilde şaşırtmaması da romanın sondan başa akan teknik yapısından kaynaklanır.

Kadın roman boyunca 1980 öncesini ve sonrasını kıyaslar. Bu kıyaslama ise romanın kötücül bakış açısını besleyen nedenlerdendir. Kadın, 1980 öncesindeki

masumiyetini, üzerlerini aşan dev dalgalar arasında yitirdiğini şu sözlerle anlatır: “Ne dünya ne de biz masumiyetimizi henüz yitirmemiştik ve senle ben ve bizi birbirimize bağlayan bağlar henüz aşınmamış, tükenmemişti. (...) Sonra dev bir dalga üstümüzden aştı. Suların arasında kaybolduk...” (Baydar, 2013, 12-13). Romanın başında, masumiyetle çıkılan yolun nihayeti ortaya konuverir. Kadının evvelini bilerek ne olacağını anlatması, yukarıda da ifade edildiği gibi romanın kötücül yanını besler. Buna göre, dev bir dalganın altında kalıp, kaybolan bir neslin son feryadı olan “dönüş” fikri de bitmiştir. Bu noktada tüm yaşananlar bir rüya ikliminde görünür: “Hangimiz görmüştük bu rüyayı? Belki rüya bile değildi. Bir sayıklama, bir kurgu, bir hayaldi. Hayatımıza, şehrimize, dönüşümüze dairdi” (Baydar, 2013, 13). Dönüş fikri ile yitirdiklerini yeniden bulmaya çalışan kadın ve erkek, aslında bir rüyaya inandıklarını sonradan fark ederler. Yabancı caddelerde, meydanlarda ve sokaklarda bir gün dönecekleri hayali ile beslenen “bekleyiş” buhranı, kadın ve erkeğe bir süre sonra neyi beklediklerini bile unutturur. Dönüş, amacın kendisi oluverir.

“Dönüş, amaçtı; korkularımızın, yorgunluğumuzun, bezginliğimizin mazereti, yeniden başlama umuduydu. Sürgünün insanı kemiren, içini boşaltan, koflaştıran etkisi, kendini yerleşik hissedememenin, yabancılığın, köksüzlüğün tedirginliği, her şeye yabancı olduğumuz bu kentlerdeki iğretliliğimiz, güvensizliğimiz, anlamsız bir cisim olma duygumuz, dönüşle birlikte sona erecekti. Kendi topraklarımızda ayaklarımız yere sağlam basacak, yeniden kendimiz olacaktık” (Baydar, 2013, 14).

Hiçbiryer’e Dönüş romanın diğer dönem romanlarını özetleyen yanı da burada karşımıza çıkar. İsimsiz iki kahramanın, kadın ve erkeğin, değerler içinde değersizleşmesi, entelektüel acıları, tutunamayışları ve köksüzlükleri Oya Baydar’ın “dönüş” teklifi ile bir başka kapıya açılır. Buna rağmen yazar, kaçışın sonrasında artık dönüşün olmadığını açık bir şekilde okura gösterir. Kaçan/kaçmak zorunda olan/sürülen entelektüel, yaşamın ucuna yolculuk ederken bulur kendini. Burada varılacak yer de rota da meçhuldür. Çalınan her kapı, onları kendi sonlarına yaklaştırır. Dönüşlerine bozguna uğradıkları kabul edildiği için izin verilmiş olsa da dönüşe zaferin değil, yenilginin perdesinden bakılır. Mağlup askerlerin edasıyla, her şeye rağmen umutla gelinen İstanbul, aslında geçmişin tüm sancılarını onların yüzüne kusacaktır.

“İnandığımız değerler, doğrularımız, umutlarımız, yıldızlarımız, bayraklarımız parçalanmış, ayaklar altında çiğnenmişti. Mabetlerimiz çöplük, kutsal kitaplarımız kağıt parçası, peygamberlerimiz sahtekâr ilan edilmişti. Yüzyılın hıncıyla, tarihin sonunun geldiğini, ütopyamızın yalan olduğunu haykırıyor, zafer naraları atıyorlardı” (Baydar, 2013, 14).

Türk edebiyatında aydının uzunca bir süre vatanından ayrı kalıp sürgünden, savaştan ya da memuriyetinden İstanbul'a adım atar atmaz yaşadığı hayal kırıklığı kötücül entelektüelin işlendiği çeşitli romanlarda karşımıza çıkar. Entelektüelin sürgün hayatının öne çıktığı İstibdat Dönemi'nden bu yana, fikirleri/yazıları nedeniyle sürülen aydın, her zaman dönüş buhranının içinde kalmıştır. Buna göre, *Nesli Ahir* romanında Süleyman Nüzhet yüreği vatan sevgisi ile dolu bir aydındır. II. Abdülhamit'in baskılarından dolayı Fransa'ya kaçmış, yıllar sonra dönüş umutları ile İstanbul'a adım atmıştır. Ancak burada aradığını bulmak bir yana, son neslin dramı karşısında, yıkılan umutları ile hüsrana uğramıştır. *Nesli Ahir*'de şu cümleler, sürgünden sonra İstanbul'a dönüş algısını özetler:

“Fransa'dan avdet eden bu üç Türk'e İstanbul'un nasıl bir heva-yı kayd ü esaret tehiye ettiğine (esaret ortamı hazırladığına), bunların vatanlarına dönmek için her türlü ıztırabat-ı vicdaniyeye (vicdan acılarına) tahammül kuvvetini veren derin bir irtibat-ı kalbîden (gönül bağından) başka bir şeyleri olmayacağına kumandan elbette vakıftı” (Uşaklıgil, 2009, 40).

Tıpkı *Hiçbiryer'e Dönüş* romanında olduğu gibi, Halit Ziya'da Süleyman Nüzhet üzerinden İstibdat öncesini ve sonrasını kıyaslar. Özlediği fikir alemini, değerler bütünü, ayaklar altında kalan fikirleri, dejenere olmuş İstanbul'un yüzünde, kendini ve son neslin bundan sonra yaşayacağı acıya kehanet eder. Süleyman Nüzhet'in kalbindeki acı, Peyami Safa'nın *Mahşer* romanında da karşımıza çıkar.

Yukarıda ifade ettiğimiz bu “dönüş” yolunun gemi ile olması ve hep aynı rıhtımdan İstanbul'a çıkılması da anlatılan hikâyeler adına oldukça ilgi çekici bir benzerlik sayılabilir. *Hiçbiryer'e Dönüş*'te, “Şehre, bir akşam vakti, gemiyle, günbatımı son kızılığının laciverdi geceye teslim olduğu saatte..” (Baydar, 2013, 15) giren kadının İstanbul'u tüm ihtişamı ile seyrederken yaşadığı duygular, *Mahşer* romanında da karşımıza çıkar. Her iki romanda da yıllar sonra İstanbul'a giriş, Servet-i Fünun romanlarının lirik sesinden konuşuyor gibidir.

“Şehir karşımızda, yüzlerce yıldır nasılsa öyle, gecenin içinde tüm görkemiyle yükseliyordu. Dönüşün resmi, geceyi aydınlatan bu yedi kandilli şamdandı. O zaman rüyayı hatırladım; ürperdim. İstanbul tıpkı o rüyadaki gibi denizin üzerinde yüzüyordu. İçimdeki mutlu heyecanın yerini tedginlik aldı. Gemi Sarayburnu'nu dolanıp iç limana girdi, Galata rıhtımına yanaştı. Yedi kandilli şamdan arkamızda kalmıştı. Karşıda Galata Kulesi yükseliyor, bin yılın yorgunu Pera, kuytu köşelerinde gizlediği günahlarla, anılarla, sırlarla, limana giren gemileri sessizce selamlıyordu. (...) Dönüşün simgesi, benim için o yedi kandilli şamdanlardı” (Baydar, 2013, 15-130).

“Nihad, vapurun İstanbul'a girişini görmek için, geceleyin uyandı, güverteye çıktı, karnını demir parmaklıklara yaslıyarak, üç senedir hasretini çektiği

İstanbul'a gözlerini kırpmadan baktı. (...) Limanda vapur ilerledikçe sağ ve sol kıyının taş binaları, üstlerine bulaşan karanlıklardan sıyrılarak, dinç ve siyah gövdeleriyle ağır ağır kımıldıyor, şişiyor, kabarıyor, gitgide artan bir heybetle yükselerek ayağa kalkmış gibi, vapura doğru yürüyorlar. İstanbul'un üstünde, Marmara'nın ortasında, Ayestefenos açıklarından beri gözleri çeken bir yangın kızılığ var, şehrin bütün ışıklarını sünger gibi içen bulut kümeleri alev almış paçavralar gibi kıpkızıl" (Safa, 2000b, 7).

Romanın girişinde geminin İstanbul'a yaklaşması ile içlerine dolan tedirginlik, hatta hissedilen ürperti, Peyami Safa'nın *Mahşer* romanında da dönüşün trajedisini yansıtır. Çanakkale gazisi olan Nihad, yıllar sonra cephede hasretini çektiği İstanbul'a döner. Daha İstanbul'un ilk ışıkları ile içindeki heyecan bir ürpertiye dönüşür. Rıhtımdan adımını attığında ise, uğruna savaştığı şehrin ve insanların içinde kaybolacağını hatta hiçe sayılacağını anlar. Zira şehir onun gibi gazilerle doludur. *Sokaktaki Adam* romanında gemide kamarotluk yapan Hasan da İstanbul'a dönerken aynı sıkıntıyı hisseder. Bu şu sözlerle anlatır:

"İstanbul başka sıkıntı. Ben bu şehri sevmez değilim. Ne var ki birşeyi, bu şey ister bir şehir, ister bir kadın olsun, sevmek yetmez, onunla ilgilenmek, onunla kaynaşmak, onu kendine ait birşeymiş gibi hissetmek gerekir. Elin kolunmuş gibi. Oysa İstanbul, umurumdan hariç. Güzel olduğu gerçek, ama neye yarar? Onda ve bizde bu sıkıntı sürerken" (İlhan, 2012, 27-28).

Hiçbiryer'e Dönüş romanında da İstanbul'a gelenler bu anlamda inançları için savaşmış ve neticede ruhları yara almış gaziler gibidir. Yaralanmalarını, ölümlerini insanlar için sayan roman kahramanları, İstanbul'un kayıtsızlığı karşısında perişan oluverir. Onlara göre tüm bu mücadelenin amacı bireysel bir kurtuluş için değil; halkın daha iyi şartlarda yaşamını içindir. Atilla İlhan'ın *Sokaktaki Adam* romanında da Hasan, aynı rıhtımdan İstanbul'a ayak basar ve roman Hasan'ın ruhsal yalnızlığı ve trajedisi ile biter.

İstanbul bu noktada Türkiye'nin hülâsası gibi karşımıza çıkar. İstanbul'a dönmek, sadece vatana dönüş anlamı taşımaz. İstanbul, tıpkı *Huzur*'da olduğu gibi yazarın muhayyilesinde yedi tepeli kızılığ ile bir medeniyetin/fikrî değerler bütününün toplamıdır. Kaçtıkları yerden vatanına dönenler, fikirlerini ister sağ ister sol tarafa yaslasınlar, yaşayacakları trajedi birbirinin benzeridir. İstanbul, görünen yüzünde ihtişamı, gizlediği yüzünde ise acılarını seyreden entelektüelin kötücüllüğü de böylece belirir. "Kaçış ve dönüş" bir çatışmanın, tükenişin ve giderek kötücülleşen entelektüelin İstibdattan itibaren süren kaderinin tekerrürüdür.

Oya Baydar, İstanbul'a dönüşü anlattığı satırların ardından hiçbir yere olan dönüşü hakkında şöyle der: *"Bu bir dönüş hikâyesi her dönüş gibi geçmiş zamanın peşinde çılgın bir koşu olan, tüm yolların insanın kendisine çıktığı ve sonunda*

Hiçbir yer'e varılan bir dönüşün hikâyesi..." (Baydar, 2013, 15). Bu noktada kendilerine yaptıkları yolculuk sonunda hiçbir yere varamayan entelektüel tiplerin hayat karşısında pes ettikleri görmekteyiz. Roman yukarıda da işaret edildiği gibi rüzgârın önünde savrulan ruhların tutunma çabasından çok, varılacak bir son olmadığını kanıksamış aydının kendini, kendisinden ve evrenden bırakışını anlatır.

Romanda dönüşün izlerinin bir kadın üzerinden anlatılması, hâkim bakış açısını kadın ruhunun derinliklerine çeker. Aşağıdaki satırlar, Ayla Kutlu'nun *Kaçış* romanındaki kadının sancısı ile benzer özellikler gösterir:

"Nereye gitmek istiyorum ben? Yirmi yıl öncesinin sokağına, eski yıkık evin önünde öylece durmuş beklerken, içimdeki dayanılmaz gitme isteğinin, gerçekte bir dönme tutkusu olduğunu anladım. Geriye, yani aşkların ilk gününe, ilk sevişmeye, ilk yürek çarpıntılarına; geriye, yani yaşamın devrimle, eylemle, umutla, inançla eşanlamlı olduğu günlere; henüz çökmemiş, yıkılmamış, kan içinde kalmamış bir kente geri dönüş özlemi... Her şeyi, kaçışımı bile umutsuz kılan, bu dönüşün imkânsızlığıydı. Gitmek istediğim tek yer geçmişimdi" (Baydar, 2013, 23).

Kadın bu noktada gitmek istediği yerin kendi geçmişi olduğundan şüphe duymaz. Bu yüzden de "dönüş" imkânsızmış gibi anlatılır. Yazar, kendilerini bulmanın yeri olarak "geçmiş" işaret eder. Kadın şimdinin elinde geçmişteki kendi ile yüzleştikçe, sıkıntıları, korkuları, hatta kötücüllüğü de artar. Zira geçmişin o toz pembe yıllarından zamana baktığında ne olduğunu veya ne olmayacağını artık bilmektedir. Bunun için de geçmişe dair yapılan her seyahat biraz daha acılı ve hüsrân dolu sona erer.

Kadın, dönüşün ilk zamanlarında önce kocasını kaybettiğine artık inanmak zorunda kalır. Aslında tükenen ilişkilerinin farkındadır; ama sonları yaşamayı sevmediği için, hatta sondan hep daim koktuğu için sürekli kendini kandırır. Nihayet, günün birinde kocasını tek bir notla terk ederken, kendini aramaya başlar. Bu başlangıç noktası ise, aslında romanın sonudur. Çünkü varılan nokta, gidilmiş olan yolun istikametinde değildir. Bu nedenle de Oya Baydar buraya "Hiçbir yer" adını vermiştir. Zira hiçbir yere dönen kötücül entelektüel, bu serüvende tüm izlerin yok olduğunun da farkındadır. *"Bütün izlerin silindiği yolumuzu bulma umudunun kalmadığı şu dünyada hangi iz sürülebilirdi ki! Bizi bir yerlere götürecekt bütün izler, yıkıntılar altında kalıp kaybolmadı mı?"* (Baydar, 2013, 35). Aydın gidebileceği, kaçıp sığınabileceği tek yer kalmıştır. O da kendi yalnızlığıdır.

Romanda kötücül bakış açısını besleyen temel sebebin başlangıçta ve sonra farklı olduğunu görmekteyiz. Kadının geçmişine yaptığı yolculukta, ilk isyanların kaynağı tamamen siyasi menşelidir. Sol hareketin fikir evreninden beslenen bakış

açısı, onu devrine, idare şekline karşı tamamen kuşkucu, isyan dolu ve yıkılmaya müsait bir duvar gibi karşımıza çıkarır. *“Dünyanın, devranın, insanlığın haline bu şehirde isyan ettim”* (Baydar, 2013, 76) diyen kadın, sol harekete mahsus bir isyanın entelektüel üzerindeki etkisini ortaya koyar. Kadın, aydınlanmamış halkı, entelektüel yapısı ile uyarmak ister. En önde gidişinde, kendine duyduğu güven duygusu ve fikirlere olan imanı vardır.

Kötücül bakış açısını besleyen ve romanın sonlarında entelektüeli hiçbir yere döndüren ise, fikirlerinin itibarsızlaşmasıdır. Fikirlerinin, imanlarının sarsılması, değersizleştirilmesi geçmişteki kutsal hatıraları da etkilemektedir. Kadın kendine döndüğü her an artık hiçbir şey ifade etmeyen ve hiçbir zaman da etmemiş geçmişine çarpar. Bu tutulmada, şimdinin boşluğu karşımıza çıkarır. Oya Baydar, kötücül entelektüeli bu boşlukta sallandırır, böylece aydın sıkılgan, güvensiz, tutunmasız kalır.

Romanın sonunda, kadının kocasına, doktorun bile bile ölüme koşusunda, her ne kadar sonsuz bir tevekkül görünse de bu teslimiyet dini bir duyarlılıktan değil, kendini koyuvermekten kaynaklanır. Kendi kendisinden çözülen entelektüel, artık kimlik ve inanç buhranının içinde kaybolmuştur. Ölüm, kendini yok etmek, kaçmak, silinmek, hiçbir yerde, bir “hiç” olmaya iştiağının sonucudur. Bu nokta da ölüme uygun kıymette bir yer aranır. *“Şimdiye kadar demirlediğimiz bütün koylar, gezdiğimiz bütün denizler yaşamak içindi. Burası farklı, burası ölmek için”* (Baydar, 2013, 190). Adam, dönüş umutlarının bittiği yerde, aradıklarını bulamadığını ortaya koyar, çünkü bırakıp gidilen her şey döndüğünde ona yabancılaşmıştır.

Adam, kendini bulmak için çıktığı yolda, “yabancılığını” fark eder. Bu yabancılaşma hem çevreye hem de mekâna karşıdır. Beklenen yerde, karşısına çıkmasını umduğu “kendisi” yerine, yabancılaşmış bir dünya vardır. Oya Baydar, romanın sonunda adama yaşamının amacını hissettirir. Buna göre yaşamda tek amacı yaşamının kendisidir. Bu şu sözlerle anlatır:

“Yaşamın tek amacının yaşamak olduğu, başka bütün amaçların, bütün çabaların, bütün anlamların silindiği mutlak boşluk. Tüm süslerden arındırılıp en temeline, özüne indirgenirse; varoluşun anlamını sorgulamakla geçen bir ömrün sonunda, yaşamın var olmaktan başka anlamı bulunmadığını kavramanın gülünç saçmalığı” (Baydar, 2013, 200).

Adam, romanın sonunda tetiği kimin çektiği belli olmayan birisi tarafından arkadan vurulur. Kendine doğru yola aldıkça hiç varılmayan yerde hiçbir yere gidişin bir “dönüş” anlamı ile irdelenmektedir. Buna göre dönüş, başlangıçta da kaosun olduğunu bu bize anlatır. Yani olmayan, bilinmeyen bir yerden, bilinmeze dair

yolculuk noktaları. “Gittiğim ve şimdi ölmeye yattığım yer, bütün soruların cevabıydı” (Baydar, 2013, 207). Yazar, bir vakitler ömrünü siyasete adanmış doktoru, ölmeye yatırdığında, ona tutunacak hiçbir dal bırakmaz. Bir hiçlik duygusundan yola çıkarak belirsizliğe kaçış vardır. Ölüm bu noktada anlam kazanır. Roman entelektüelin dilinden zıtlıkların kötücül isyanı biçiminde karşımıza çıkar.

Oya Baydar, kadına da benzer bir son hazırlar. Buna göre kadın, hayatı kaçırmış, yenik ve boşlukta çarpınan insanların toplamıdır. Bu nedenle de evrenin güzelliklerini kaçırmış, “geç kalmış bir bahçivana” teşbih edilmiştir. Romanın son bölümünde bir adaya sığınan kadın şöyle der:

“Yanlışlık ütopyamızda değildi. İnancımızda, düşüncemizde, değerlerimizde değildi. İnsanın, kendi macerası üstüne düşünmeye başladığından beri sorduğu temel soruya, çağımızda verilmiş en muhteşem cevaptı bizimki. (...) 89’da Berlin Duvarı yıkıldığında bir sürü yanlış yüzünden belirsizleşmiş, kirlenmiş, inandırıcılığını yitirmiş ütopyamıza yaklaşabileceğimizi; tartışmasız tabuları sorgulayarak yanlışları düzeltebileceğimizi sanmıştım. (...) ve ben, burada, bu unutulmuş adada, iyiyim. Hep başkaldırıcıyı sevmiştim. Sonu yenilgi bile olsa...” (Baydar, 2013, 217-218-222).

Oya Baydar, sonu yenilgi bile olsa, yitik bir kuşak olmadıklarını *Yirmi Yaş Güncesi*, *Savaş Çağı*, *Umut Çağı*’nda anlatır. Yazarın yirmili yaşlarındaki sesi, *Hiçbiryer’e Dönüş* romanındaki kadının dudakları arasından çıkıyor gibidir. *Yirmi Yaş Güncesi*’nde “Biz birbirimize düşman edilmiş çocuklarız. Birbirini vuranlarız.” (Baydar, 2010, 128) diyen yazar, birbirine düşman edilen neslin çatıştığı noktadan konuşur. Birbirini yiyen, “ilerici-gerici” yaftalarının isyanını temelinde kendisi de bilmeyen, tutkulu neslin dramını anlatan Oya Baydar, *Yirmi Yaş Güncesi*’ni şu sözlerle bitirir: “Hayır! Kim ne derse desin, yitik bir kuşak değil. Daha fazla, daha büyük bir şey. Bir UMUT ışığı” (Baydar, 2010, 135).

Başkaldırıcıyı seven, yitip gitmek istemeyen, tutunamıyor oluşuna rağmen umut ışığını düşleyen neslin dramı, *Hiçbiryer’e Dönüş*’te sönüp giden/kayan bir yıldız benzer. Yirmili yaşların devrimci ateşi, dönüşün imkânsızlığında noktalanır. Oya Baydar’ın 2016 yılında yayımlanan *Surönü Diyalogları*’nda ise umut ve masumiyet çağı olarak gördüğü devrimci zamanlarına aynı pencereden bakar.

“Devrime inanıyorduk, devrimi gerçekleştirmekle yükümlüydük, devrimci romantiklerdik. 68 Mayıs’ının sloganı: “Gerçekçi ol, imkânsız iste!” idi. Ama devrimin duygusal bir konu olmadığını da biliyorduk. Burjuvaziyi yenmek için işçileri örgütlemek, mücadeleye sürmek gerekiyordu. Ellerini tutmak, gözlerinin içine bakmak, yüreklerine dokunmak işe yaramazdı, safdillik olurdu. Bilinçlenmeleri, durumlarının farkına varıp başkaldırmaları gerekiyordu. Başka bir dönem, başka bir dünyaydı; gençlik, umut, masumiyet çağıydı” (Baydar, 2016, 12).

Surönü Diyalogları'nda bambaşka bulduğu o dönemleri, sonrasını ve şimdiki kıyaslayan Oya Baydar, burada da yıkılan şehrin enkazında neslini sorgular. Artık savaş ve umut çağının heyecanı bitse de, yazar kaçtığı sürgününden hiçbir yere dönse de, entelektüel algı aynı kötücül kaynaktan beslenir. Bu kaynak ise yazarın içindeki umuda rağmen, hem entelektüelin hem de halkın tutunamıyor oluşudur.

Hiçbiryer'e Dönüş romanı sol harekete mensup bir kadın ve erkek üzerinden bir dönemin entelektüel yalnızlığının nedenlerini irdeler. Entelektüele kötücül bakış açısı veren nedenleri kimliklerine ve inançlarına yaptıkları "dönüşte" aratır. Aranan tüm yerlerde, başlangıcın kaos ortamına dönülür. Belirsizlik, arkalarındaki izleri de silmiştir. Yazar sonun hiçbir yer oluşunda kaynağı ne fikirlerde ne de davanın büyüklüğünde görür. Burada asıl nokta, inanılan değerlerin zamanla kazandığı formdur ve yeni nizam içinde, imanı gibi bağlı değerlerin itibarsızlaşması, basite alınmasıdır.

Oya Baydar, İstibdat sürgününden dönen aydının lirik dili ile İstanbul'a selam verir. Hep özlediği, umut olarak gördüğü İstanbul ise onun ruhunu sarmaz. Aksine kendi vatanında vatansız, yersiz ve köksüz kalan entelektüel, kötücülleştikçe kendi derinlerine çöker. Bu çöküşte, "geçmiş" aranan ama yitip bir şarkı gibi sesi kulakta çınlayan zamanı temsil eder. Gelecek ise geçmişten gelen sisin içinde karanlık ve boşluktur. Oya Baydar, entelektüel korkularına yön verdiği kadın ve erkek kahramanı insanların içinde, vatanının ortasında sahipsiz bırakır. Dönüş yolunu entelektüel buhranlarla kapatan kadın ve erkeğin yolun sonunda gözden yitişi Oya Baydar'ın okuru romanın başından beri hazırladığı *Hiçbiryer*'de gerçekleşir. *Hiçbiryer*, tıpkı İstanbul gibi bir mekândır artık. Yaşamın ucuna sürülenlerin, kaçanların, gecede kalanların, tutamak sorunu yaşayanların ve sokaktaki aydının döneceği son yer *Hiçbiryer*'dir. Varoluşsal dairenin içindeki bu kara boşluk, hiçbir mekânı ile entelektüel avuntunun da kaynağı olur.

4.3.28. Ötekine Dönüşümün Yunus'tan Yusuf'a Düşen Gölgesi: Yalan Gerçeği

Tahsin Yücel'in *Yalan* romanı, sesin dil düzlemindeki anlamının felsefesini yapar. Entelektüel dil seviyesinde konuşulanların, anlamsız sesler biçiminde kulağa

çalınışı ile farklı bir boyuta geçen Yusuf Aksu'nun dramını konu alan roman, yolun sonuna gelmiş bir aydınının idrak seviyesindeki algılarını irdeler.

Dostu Yunus'un ölümü ile kendini yalnız hisseden Yusuf Aksu, kendini hiç ummadığı bir anda entelektüel zümrenin içinde bulur. Burada tahmin edemediği kadar büyük bir üne kavuşur, ancak içindeki boşluklar hiç kapanmaz. Tahsin Yücel, bu sohbetlerdeki sesin, aydınca nasıl bir gürültüye dönüştüğünü okura hissettirirken, bir yandan da dilin kullanımını üzerine teoriler ortaya atar. Yusuf Aksu, dostuna dönüşün, kendine çekişilin dramatik bir fotoğraftır. Kaybedişin tanımlanamaz boşluğunda, hiçbir yere ve hiçbir şeye tutunamayış, Yusuf'un yokluğunu, aslında hiç olmamışlığını anlatır.

Yusuf Aksu'nun aynanın karşısında kendini değil, her yönü ile Yunus'u seyreder. Yunus, ölümü ile Yusuf'un yaşamına düşen bir gölge gibidir. Yusuf, roman boyunca kendini değil, Yunus'u yaşar ve yaşatır. Onun evinde, onun felsefesinde, onun kaderinde yürür. Ansiklopedilerin arasında, hayata tümüyle yabancı büyümüş Yusuf Aksu, Yunus'un dostluğu ve onun bilgeliğinde kendini yeniden bulur. Tahsin Yücel, tam da bu noktada Yusuf Aksu'yu öldürür aslında. Aşkına karşılık bulamadığını için kendini öldüren Yunus gibi görünse de, burada asıl ölü Yusuf Aksu'dur. Yusuf'un kendini Yunus'a benzetecek kadar, hatta kardeş olduklarını düşünecek kadar benzediğini düşünmesi de önemli bir ayrıntıdır. Tahsin Yücel, Yunus ve Yusuf Aksu arasındaki ilişki hakkında bu noktada şöyle der:

“Yunus Aksu son derece çekici, güçlü bir kişilik ve bir karşıtlık ilişkisi içinde olsa da, sonradan Bayram Beyaz'ın yaptığı gibi, Yusuf Aksu'yu toplumsal hayata sokan ilk insan. Üstelik birtakım ortak yönleri de var. Örneğin Yusuf Aksu'nun hayatındaki en önemli ilgi alanı olan ansiklopedi tutkusu Yunus'ta da var. Bu ve buna benzer örnekler Yusuf'u Yunus'a hızla bağlıyor. Bütün bunlara sonradan ortaya çıkacak bir kan bağı da eklenince Yusuf Aksu'nun Yunus'a olan sonsuz bağlılığı meydana çıkıyor. Bir de Yunus'un insanların konuşmayla, dille anlaşamayacağını, insanlar arasındaki iletişimsizliğin dilin suçu olduğunu iddia eden dil kuramı, çevresiyle hatta annesiyle bile tam olarak anlaşamayan, kendini ifade edemeyen Yusuf Aksu'yu ister istemez etkiliyor.” (Yılmaz, 2002).

Tahsin Yücel, Yunus'un intiharı ile Yusuf'un yaşamını çapraz bir kurguda ortaya koyar. Yunus intihar ettiği bedenden Yusuf Aksu olarak belirir. Yusuf Aksu ise Yunus'un cesedini sahiplenip, kendini hiçliğe sürükler. Kötücüllük de bu sürüklenişin neticesinde ortaya çıkar. Kurgunun başından itibaren, annesi tarafından edilgen büyütülmüş, sorularının yanıtını hayatın yaşayan yüzünde değil; ansiklopedilerin didaktik dilinde bulan Yusuf Aksu, gerçekte kimlik kazanamamışlardır. Kendini ruhsal bakımdan öldürüp, dostunun bedenini sahiplenen Yusuf, görünüşte bir

başkasının yerine geçmiş gibidir. Oysa asıl trajedi, bu dönüşümün kaynağında başlar.

“Yusuf Aksu'nun yaşamı, kuramı oluşturmakta. Olma ve görünmeye gelince, biraz yakından bakılacak olursa, bu karşıtlık insanların hem kendi kendileri, hem başkalarıyla ilişkilerinde temel sorunlarından birini oluşturur. Yalan ve gerçek, gerçek ve yanılgı bu ana karşıtlığın alt katmanı olarak düşünülebilir. Olduğumuz gibi görüldüğümüz ölçüde gerçeğin, görüldüğümüz gibi olmadığımız ölçüde yalanın içinde bulunduğumuzu, dolayısıyla çevremizdekileri şu ya da bu biçimde aldattığımızı söyleyebiliriz” (Andaç, 2005, 25).

Yusuf, hiç olmamış varlığını Yunus'la biçimlendirir. Yaşarken hiç olan, kendi kaderinden kendini silen bu tavrıda, kötücül bir benlik algısı karşımıza çıkar. Yusuf, yalnızca yaşama yabancılaşmış, tutunamayan bir entelektüel değildir. Onun varoluşsal sancısında, aslında hiç olamamanın verdiği, hatta bir başkasının yaşamını kopyalamış olmanın da çaresizliği vardır. Yusuf Aksu'nun kötücüllüğü kendini reddedişten beslenir. Yusuf'un kekemeliğini bile özümseyen, kendine değil; ötekine yazılmış kaderi kaldığı yerden devam ettiren Yusuf, entelektüel anlamda kendini başlangıçta yok etmiştir. Aşağıdaki şekilde Yunus'un Yusuf'ta beliren, Yunus'un Yusuf'ta varlık kazanmış göstergeleri anlatılmaktadır.

Yunus'un Yusuf'ta Belirenleri/Göstergeleri

Yunus	Yusuf
Kusuru: Kekemeliği	Kusuru: Kekememe olmayışı
Dil Teoremi: Dilden önce yazı vardı	Dil Teoremi: Yunus'un dil teoremi
Yabancılaşma Biçimi: Arkadaşları arasında bilge duruş	Yabancılaşma Biçimi: Ansiklopediler/Yunus'un hayata duruşu
Ölüm: Aşk acısı/intihar	Ölüm: Aşk acısı ile öleceğine inanma/Yunus'un sonuna öykünme Yunus olduğunu düşünme/Kardeşlik ilgisi kurma

Şekil 32. Yunus'un Yusuf'ta Belirenleri/Göstergeleri.

Tahsin Yücel, burada aynayı Yunus'un evrenine tutar, Yusuf ise bir yansımanın içinde geçer. Burada birbiri içinde tek vücut olmuş mistik algıdan çok, ötekini yaşamak için kendini yok etmiş bir paranoya karşımıza çıkar.

"Barthes, Essais critiques'te, özellikle de 'Yazın ve anlam' başlığı altında sunulan bir söyleşide, yazını 'inanılmadan inanılan bir söylem', gerçeğin 'düzanlam'ı değil de 'yananlam'ı olan bir 'ikincil dil', bir 'asalak anlam', sözcüğün dilbilimsel anlamında, 'gösterilen bir dünya' değil de 'gösteren bir dünya' diye tanımlarken, gerçeğe çok yaklaşır, ama, belki de bu gerçek fazla yalın, fazla açık olduğu için, bir türlü söylemez; söylemediği için de çok açık olanı bulanıklaştırır" (Yücel, 2015, 25).

Tahsin Yücel burada, Yunus'u Yusuf'ta gösterir. Başlangıçta gösterilen pasif belirenlerle ortaya çıksa da, Yunus'un intiharından sonra Yusuf aktif göstergeye dönüşür. Barthes'a göre,

"Göstergeyi kullananın ondan anladığı 'şey'dir gösterilen. Böylece salt işlevsel bir tanıma ulaşmış oluruz. Gösterilen, gösterenin bağlantısal iki ögesinden biridir. Onu gösterenin karşıtı yapan tek ayırım, gösterenin aracı kimlik taşımasıdır. Durumun, özü bakımından, göstergebilimde de başka türlü olmasına olanak yoktur." (Barthes, 1979, 35).

Yazar, bu noktada okura Yunus ve Yusuf'u gösterendir. Gösterilen Yunus, bir müddet sonra gösterge Yusuf'un kimliğinde hayat bulur. Göstergebilimi hem kurgusal yapının hareketine hem de kurgunun anlam bütünlüğüne/dile katan Tahsin Yücel, *Yalan* romanında kötücül entelektüele de başka bir form katar. Buna göre, Yusuf Aksu'nun tüm kötücüllüğü Yusuf olamamışlığıdır. Kendini var etme edimini yitirenlerin oynadığı bu tehlikeli oyunda Yusuf Aksu görüntüsünde takdir edilen, Yunusça bir izdüşümden öte bir anlam taşımaz.

Yalan romanı ortaya attığı dil felsefesi ile öne çıksa da yaşanan entelektüel korkular kendini var edememekten değil, kendini ancak bir başkası olarak sahiplenmekten kaynaklanır. Tahsin Yücel'e armağan olarak hazırlanan, *Söylem, Söylen, Yazın* kitabında, Nedret T. Öztokat bu noktada şöyle der:

"(...)değişen Türkiye'nin koşullarından kaynaklanan "yeni söylen"ler olarak okuyabiliriz anlatıları. Modernleşme, toplumsal dönüşümler, bireyin çevresiyle ilişkisindeki gerçeklik/yanılsama ikilemi Tahsin Yücel'in yapıtında önemli bir anlam katmanı oluşturur. Modern yaşamı insanların yazgısı temelinde değerlendiren yapıt böylece yaşamın bir aynası olarak içinde yaşadığımız gerçekliği yeniden sunar." (Öztokat, 2015, 13)

Yunus'un dil teoremini sahiplenerek ünlenen Yusuf, gerçek amacı meşhur olmak olmasa da toplumun entelektüele bakışını bu anlamda gözler önüne serer. Gittiği ortamlarda, sözde aydına karşı kendi varlığını da sorgular. İçi boşaltılan, yozlaşan İstanbul'un bu çevrelerine de sirayet eden sahte entelektüel duruş, Yusuf

Aksu'nun gözlerindeki izlenimle ironik biçimde ele alınır. Bu noktada romanın içinde ilk akla gelen yalanın anlamı da değişir. Yazar bize Yusuf'un Yunus oluşunu göstererek mi yalanı işaret eder, yoksa yalan olan Yusuf'un içinde bulunduğu entelektüel çevre midir? Düz bir anlamda buna bakarsak, şüphesiz Yusuf'un yalan olan hayatını görebiliriz, ancak metne göstergebilimin yan anlamını da katarsak, yazarın yan anlamda yozlaşan entelektüel yaşama da yalan dediği bir gerçeği ortaya çıkar.

Yalan üzerine bir diğer soru, Yusuf'un ve Yunus'un okura takdim edilmişidir. Tahsin Yücel, Yusuf'un portresini gösterirken, çevresine tümüyle yabancılaşmış, yalnız, küçük yaşta ötekenden izole edilmiş bir fotoğraf çeker.

“Ne olursa olsun, Yusuf Aksu ilkokulu başarıyla bitirdiği zaman, bir kez bile sokağa tek başına çıkmamış, bir kez bile herhangi bir satıcıdan kendi eliyle herhangi bir şey almamıştı. Buna karşılık, (...) her türlü ansiklopediyi ‘bir virtüöz gibi’ kullanıyordu. (...) ansiklopediler de onu yaşamdan ve insanlardan gittikçe daha çok yalıtıldığını düşünebilirdi” (Yücel, 2005, 18-24).

Buna rağmen Yunus, kekeme bile olsa Yusuf'a göre daha dışa dönük ve ondan çok daha başarılıdır. Tahsin Yücel, Yunus'u kendisinde olan her şeyi beğenen ve içinde kötücül bir yan olmayan bir çerçevede tasvir eder. Buna göre Yunus, kendisiyle dalga geçenleri alaya alan, *“(...)canlı bir ansiklopedi”* (Yücel, 2005, 25) hatta ansiklopediyi de aşarak nesnelere ve sözleri birbirine bağlayan Yunus, fiziksel görüntüsünün tuhaflığı içinde son derece sempatik bir tip olarak anlatılır. Yazarın, *“(...) hiç kuşkusuz Yunus benzerlerine kolay kolay rastlanmayacak bir çocuktur...”* (Yücel, 2005, 25) cümleleri ile tanıttığı Yunus, kendisi ile dalga geçenlere karşı, kendinde bir eksiklik hissetmeyecek kadar, hatta kekemeliğini övecek kadar, kendisi ile barışıktır.

“(...)ama Yunus'un bu tür davranışlara öteden beri alışkın olduğu belliydi; hiç alınmadığı gibi, onları tutmaya da çalışmıyordu. ‘Hıyarlar, insan ne kadar çok kekelese, o kadar doğru konuşur, çünkü arada düşünür. Bunu anlayamamanız çok acı, benim için değil, sizin için’ (Yücel, 2005, 28).

Yazar, Yunus'u hızlı bir perde ile romandan çıkarır. Yusuf ise Yunus'un zihni ile bir başına kalır ve onu sahiplenir. Bu noktada romana dair şu soruları sormak mümkündür. Tahsin Yücel'in tutunamayacak olanı işaret ettiği aslında Yusuf iken ve özünde Yunus çok başka biri iken, gerçekten Yusuf, Yunus'un yalanı mı olmuştur? Bir diğer ifade ile Yusuf kendini silerken, aslında mizacına çok uygun bir hiçliğin içine sırf Yunus olmak için mi dalmıştır. Ya da Yusuf, zaten Yunus'tur da; yazar bir bütünü mü parçalayıp, okura göstermiştir?

Hiç şüphesiz bu soruların tek bir cevabı yoktur. Barthes'in de ifade ettiği gibi, aslında tüm gösterilenler okurun elindedir. Okur devreye girdiğinde yazarı öldüren bakış açısı, birbiri içinden birbirine yansıtılmış/işaretlenmiş *Yalan* romanına bu yanına oldukça yakışmaktadır. Tahsin Yücel, *Yalan* hakkında, "Yazının yalanı bile gerçeğe ulaşma yolunda bir çabadır. Ama ben daha şimdiden *Yalan*'dan uzaklaşmaya, ona bir yabancı gibi, dışarıdan bakmaya çalıştım" (Andaç, 2004, 148) dese de ve kendini romanın dışına çıkarsa da, bir okur olarak da romanın içinde olduğunu bize sezdirir.

Yalan romanı, ikizleşmiş tiplerin birbiri üzerindeki uzantısı gibidir. Yunus-Yusuf; Yusuf-Bayram Beyaz; Bayram Beyaz-Bayram Sarı... Tahsin Yücel, birbirine sadece fikren değil, ruhen ve fikren de benzeyen bu tipleri hayatın içindeki bitmeyen yalan döngüsü içinde tanımlamış gibidir.

Göstergenin sonsuz anlamından çoğalan bu yapı, *Yalan* romanın sonu gelmeyecek iç dinamiğini de oluşturur. Tahsin Yücel'e göre de, *Yalan* aslında bitmeyen/bitemeyen bir kurgudur.

"(...)böylece romanın daha bitmediğini, hatta hiçbir zaman da bitmeyeceğini, kısacası bir "açık" roman karşısında bulunduğumuzu sezdirmek ister. Geçen gün, küçük kızım "Arkası ne zaman gelecek?" diye sorunca, Yalan'ın da bitmediğinin ayırımına vardım: romanın sonunda, birdenbire ortaya çıkan bir Bayram Sarı son noktayı geçersiz kılıyordu bir bakıma" (Andaç, 2004, 150).

Tahsin Yücel'in de ifade ettiği gibi, adeta bir usta çırak ilişkisi içinde ilerleyen roman, daha sonra birbirinin ikizi olmuş tipleri kurguda yuvarlar. Bu ilişki yumağının modern zamanda bitmeyecek öyküsünü anlatan yazar, önce içimizde başlayan yalanın topluma sirayet etmiş yüzünü irdeler. Yunus'un Yusuf'a; Yusuf'un Bayram Beyaz'a, Bayram Beyaz'ın da Bayram Sarı'ya gösterecekleri toplumun yozlaşan algılarını işaretler.

Başlangıçta, Yunus'un ortaya attığı dil teoremi, doğruluğu ya da yanlışlığı tartışılmaksızın okura eğreti gelmez. Yusuf'a geçişinde yalana dönüşüne teorem, Yusuf'tan Bayram Beyaz'a geçtiğinde başlangıçtaki, aslındaki formunu da kaybeder. *Yalan* da kötücüllükte bu fotoğrafın okura gösterdiği yüzünde saklıdır. Entelektüel ortamın çürüten yanlarında, sözde aydın profiline ironik bir yaklaşım olan *Yalan*, Bayram Sarı'nın ortaya çıkışı ile gerçeklerden tümüyle kopmuş bir algıya hitap eder. Toplumun galiz kahramanlarına bu noktadan sonra şaşkınlığımızın da imkânsızlığı, kişilerin/fikirlerin başlangıçtaki görüntününün silinmesinden kaynaklanır.

Yusuf'un Yunus'a ait fikirleri benimsemesinde genel anlamda bir tuhaflik yoktur, burada asil garabet, Yusuf'un ona ait eve geçmesinde, onun yerini almasında, anne ve babasını dahi belirsiz kılmasında yatar. Romanın başından itibaren "garip" çizilen Yusuf'un kendi olamayışındaki, içsel kötücüllük, bir müddet sonra yaşamın tüm alanına yayılır. Yusuf, mutsuzluğunu ve hastalıklı ruhunu Yunus'un bedeninde ikizleştirerek, onu kopyalayarak tamamlar. Bu da entelektüelin modern zamanda değişen, dejenere olan, kopyalanmış fikirleri sahiplenen yüzüne eleştirel bir yaklaşım olur.

Yalan romanı, bu yapısı ile yalnızca kötücül entelektüelin altını çizmez. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde olduğu gibi Halit Ayarcı-Hayri İrdal düzlemini, Yunus-Yusuf Aksu'ya yansır. Her iki romanda da usta çırak ilişkisini aşan, yolun sonunda büyük yalan ile yüzleşen, ama toplumun yalana sahip çıkma noktasındaki hüneri karşısında boşluğa sürüklenen bir yan vardır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde, Osman Nuri Efendi'nin baştaki fikirlerinin, el değiştirdikçe, felsefesinden saptığını görürüz. Tıpkı Yusuf'ta olduğu gibi, fikirleri tümüyle sahiplenildikçe/fikri söyleyenin kendisi olduğuna kendisini inandırdıkça, dejenere olmuş yaşamları ironik bir dil eşliğinde izleriz.

Nuri Efendi'den, Hayri İrdal'a, oradan Halit Ayarcı'ya ve neticede Şeyh Zamani Efendi'nin eserine evrilen kurguda, gerçek ile yalanın tıpkı burada olduğu gibi iç içe geçtiğini görürüz. Halit Ayarcı'nın, "*Doğru ya bütün olur, ya hiç olmaz...*" (Tanpınar, 2008a, 338) sözleri her iki romanın da özeti sayılabilir. Buna göre, başlangıçta ister zamanla, ister dille ilgili olsun, ilk ağızdan çıkan fikirlerin felsefi kıymeti, sahiplerinin ardından onu çalanların hayatında yalan dönüşü temsil eder. Bir başka ifade ile, ilk sözün alıntılanmadan kopyalanması, entelektüel duruşu yazar/anlatı bağlamında da kötücül kılarken, kaçınılmaz olarak kurgunun içine ironiyi de dahil eder.

4.3.29. Kars'ta Bir Yaban/cının Simetrisi: Ben'/Ka'

Orhan Pamuk romanları içinde kötücül entelektüel anlamında *Kar*'ın seçilmiş olmasının önemli bir nedeni vardır. Anadolu'ya entelektüel bir kimlikle kaçış macerasını 1932'de *Yaban* romanı ile başlatan aydın, 1977'de *Hakkâri'de Bir*

Mevsim romanı ile sürdürür. *Kar* ise 2002 yılında benzer bir kaçışın, gönüllü bir sürgünün yansıması ile karşımıza yeniden çıkar.

2006 yılında aldığı Nobel'den çok eserinin muhtevası ile tartışmalara yol açan, siyasi izlekleri ile eleştirilen *Kar* romanı, çalışmamızın sorunsalı merkezinde farklı bir açıdan değerlendirilecektir. Eser 1990'lar Türkiye'sinden yansıyan siyasi ve sosyal izleklerinden çok, Frankfurt'tan Kars'a giden aydının gözünden ele alınacaktır. Bu çerçevede ise Türk edebiyatında *Yaban* ile başlayan aydın-halk fotoğrafı, aydının Anadolu'ya yabancılaşma biçimi, yalnızlığı ve aidiyet duygusu irdelenecektir.

Milli Mücadele Dönemi'nden sonra yoğunluk kazanan Anadolu edebiyatı, Cumhuriyet Devri'nde de başka başka yönleri ile ele alınıp değerlendirilmiştir. Halide Edip, Reşat Nuri, Yakup Kadri'den sonra neredeyse bölgelere ayrılan Anadolu edebiyatında, Toroslar ve Çukurova'da Orhan Kemal ve Yaşar Kemal'i; Doğu Anadolu'da Ferit Edgü ve Orhan Pamuk'u; Ege'de Necati Cumalı ve Samim Kocagöz'ü; Orta Anadolu'da Talip Apaydın, Kemal Tahir, Fakir Baykurt'u görmek mümkündür. Bahsi geçen yazarlar içinde ise, aydının Anadolu'daki serüvenini benzer bir yaklaşımla gören, *Yaban*, *Hakkâri'de Bir Mevsim* ve *Kar* romanları âdeta bir üçlemenin uzantısı gibi karşımıza çıkar. Aşağıdaki şekil üç roman arasındaki benzer izlekleri anlatmaktadır.

Çizelge 20. Kar: Zaman Zaman/1932-1977-2002.

Zaman Zaman 1932-1977-2002			
"Düşünce bir meydan okuyuşa idrakimizin verdiği cevaptır. Düşman bir tabiat, düşman bir içtimai sınıf veya düşman bir topluluk. Asırlardır ihanet ve husumetlerin boy hedefi olan bir millerin çocukları hasbî düşünceyi ne yapsın?" (Meriç, 2007, 251).			
	Yaban	Hakkari'de Bir Mevsim	Kar
Anadolu'ya Geliş	İstanbul'dan (savaşın yıpratıcı etkisinden/kaostan) Porsuk Çayı yakınlarında bir köye geliş	Meçhul bir mekândan (kaostan) Hakkari'nin dağ köyüne geliş	Frankfurt'tan (sürgünden) İstanbul'a, oradan da Kars'a geliş
Mekâna Kötücül Bakış	Ahmet Celal'in köy hayatını cehennem ve kör kuyu görmesi. <i>Porsuk Çayı'nın balçığı leş gibi kokuyor. (...) Bu çirkin ve bakımsız tabiat köşesinde, bu kaba saba insan kümesinin bana, adeta, saygıya yakın bir duygu veriş nedendir?"</i> (Karaosmanoğlu, 2002, 42-88).	"O"nun dağ köyünü, korkunç bir kabus içinden seyretmesi <i>"Kafka, karabasanlarında gördü belki seni, ama adlandıramadı. (Ya da hiç girmedin onun düşlerine.)Bilseydi, senin gibi bir yer var yeryüzünde , en korkunç kitabın konusu sen olurdun."</i> (Edgü, 2012, 10). <i>"Bana kim yardım edecek bu cenabet yerde."</i> (Edgü, 2012, 25).	Karlarla kaplı Kars sokaklarını yorgun/yılgin bakışlarla izlemesi <i>"Kars terk edilmiş bir şehre benziyordu, kapısını vurduğum evler ya içinden seksen yıldır kimsenin yaşamadığı Ermeni evleriydi ya da içindekiler kat kat yorganlar altında, kış uykusuna yatmış hayvanlar gibi gizlendikleri delikten çıkmıyorlardı."</i> (Pamuk, 2006, 57)
Varoluşsal buhranlar Mekâna Düşüş/Fırlatılma	<i>"Bu engin yoksulluğun ücra bir köşesine kendimi bir kara nokta gibi atılmış görüyorum. Burada ben, İstanbul'daki kadar azap ve işkence içindeyim."</i> (Karaosmanoğlu, 2002, 81). <i>"Ben burada diri diri, bir mezara gömülmüş gibiyim."</i> (Karaosmanoğlu, 2002, 17) <i>"Bunlar arasında bir ruh, toprağa gömülmüş bir tohum değil midir?"</i> (Karaosmanoğlu, 2002, 67).	<i>"Söylemedim değil mi, teknem kayalara çarpıp battı.Ve kendimi burada buldum. (...)Hangi tufan atmıştı beni buraya."</i> (Edgü, 2012, 17). <i>Ben yolunu yitirmiş zavallı bir yolcuyum. Bir kazazedeyim."</i> (Edgü, 2012, 67). <i>"Tanrım, var olmayan Tanrım, kime yakaracağım."</i> (Edgü, 2012, 116). <i>"Düşüyordum, bir uçurumdan, hiçbir kayaya çarpmadan boşlukta süzülerek... param parça düşüyordum."</i> (Edgü, 2012, 102).	<i>"Bu dünyada ne yapıyorum? Diye düşündü Ka. Kar taneleri uzaktan ne kadar zavallı gözüküyor, ne kadar zavallı benim hayatım. İnsan yaşıyor, yıpranıyor, yok oluyor. Bir yandan yok olduğunu, bir yandan var olduğunu düşündü."</i> (Pamuk, 2006, 89) <i>"Şimdi içimde gene o dayanılmaz kayıp ve terk edilmişlik duygusu var, bu her yerimi kanatıyor. Bendeki eksikliğin bazen yalnız sen değil, bütün dünya olduğunu düşünüyorum."</i> (Pamuk, 2006, 260).

<p style="text-align: center;">“Ötekinin” dünyasında algılananlar/Kabulmememe/Ait olamama</p>	<p>“Bu insanlar her gün hiçe saydığım, hor gördüğüm, hatta bazen de tiksindiğim kimseler değil midir?” (Karaosmanoğlu, 2002, 88).</p> <p>“Onlar gibi olmak, onlar gibi giyinmek, onlar gibi yiyip içmek, onlar gibi oturup kalkmak, onların diliyle konuşmak... Haydi bunların hepsini yapayım. Fakat, onlar gibi nasıl düşünebilirim? Nasıl onlar gibi hissedebilirim.” (Karaosmanoğlu, 2002, 68).</p>	<p>“Hiçbir şey anlamadılar. Karların üstüne, bir çubukla denizin dalgalarını çizdim .Bir de gemi. Bilemediler. Deniz nasıl anlatılır? Çevremdekiler, yaşamları boyu görmemişlerdi denizi” (Edgü, 2012, 17).</p> <p>“Bu kentte kitap okuyan var mı? Eskiden vardı, dedi. Şimdi pek kalmadı. Bedava versem bile pek okuyan yok.” (Edgü, 2012, 31).</p>	<p>“Sizlerin inandığı Allah'a inanıp sizler gibi basit bir vatandaş olmak istiyorum, ama içimdeki Batılı yüzünden kafam karışıyor.” (Pamuk, 2006, 101).</p> <p>“Bütün hayatım boyunca eğitimsizlerin, başı örtülü teyzelerle eli tesbihli amcaların inandığı yoksulların Allah'ına inanmadığım için suçluluk duydum. İnançsızlığımın mağrur bir yanı vardı.” (Pamuk, 2006, 100-101).</p> <p>“Kendini kandırıyorsun! İnsan bile tek başına inanmanın bir anlamı yoktur. Mesele yoksulların inandığı gibi inanmak ve onlardan biri olmaktır.” (Pamuk, 2006, 203).</p>
<p style="text-align: center;">İnsanlar içinde yabancı olduğunu hissetme/Kabul görmeme</p>	<p>“bir çanak suda bir damla zeytinyağı gibiyim. Ne karışıyorum, ne de dibe çökebiliyorum.” (Karaosmanoğlu, 2002, 67).</p> <p>“Gözle görünmez bir çember, bir nevi karantina kordonu beni aralarına karışmak istediğim bu insan kümesinden ayırıp duruyordu.” (Karaosmanoğlu, 2002, 19).</p>	<p>“Ben oradaydım, dilinden anlamadığım insanların arasında. Dilimden çok az kimselerin anladığı insanların arasında.” (Edgü, 2012, 19)</p> <p>“Burda yabancıyım. (...)şimdi senin evin de burda, sen buralı mısın? Ama benim evim, gerçek evim değil bu, dedim. Burası bana verilmiş bir oda. (...)demek yabancılığı seviyordu bu adam. Ya da kendini yabancı duyuyordu.” (Edgü, 2012, 72).</p>	<p>“Daha da yoğunlaşarak yağın kar Ka'da gene bir yalnızlık duygusu uyandırıyor. İstanbul'da yetişip yaşadığı çevrelerin ve Türkiye'deki Batılılaşmış hayatın sonuna gelindiği korkusu bu yalnızlığa eşlik ediyordu.” (Pamuk, 2006, 31)</p>

<p style="text-align: center;">“Ötekının” gözündeki Yabancı/Kabul etmeme</p>	<p>“Bir gün... bir gün, onlara ispat edebilecek miyim ki, ben bir ‘yaban’ değilim? Benim damarımdaki kan onların damarlarında işleyen kandır. Aynı dili söylemekteyiz. Aynı tarihi ve coğrafi yollardan, hep birlikte gelmişiz. İspat edebilecek miyim ki, aynı Allah’ın kuluyuz!” (Karaosmanoğlu, 2002, 35).</p>	<p>“Korkuyorsun kaptanım, ölümden korkuyorsun; hem acıyorsun, hem de korkuyorsun; burda dağ başında ölmekten... Bunun için mi geldim buraya?” (Edgü, 2012, 96).</p>	<p>“Aramızdaki yabancı sensin. İmanı tam şu kızcağızda farkında olmadan yarattığın şüpheler, tuhafıklar da bunun kanıtı. Kendini beğenmiş batılı bakışlarıyla bizi yargıladı, içten içe gülümsedin belki bizlere...” (Pamuk, 2006, 235-236).</p> <p>“Bir batılı, fakir bir milletten birine rastladı mı önce o kişiye karşı içgüdüsel olarak bir küçümseme duyar. Aptal bir milletin mensubu olduğu için bu adam bu kadar fakirdir, diye düşünür hemen. Büyük ihtimal bu adamın kafasının içi de bütün milletini fakir ve zavallı düşüren aynı saçmalıklar ve aptallıklarla doludur, diye düşünür.” (Pamuk, 2006, 276).</p>
<p style="text-align: center;">Kaçış/Terketme</p>	<p>Dört yıl sonra mekânı terk etme “ve arkamda hiçbir kimse bırakmayacağım. Ne bir dost, ne bir sevgili... Hiçbir izimde kalmayacak; hatta mezarım bile.” (Karaosmanoğlu, 2002, 133). “(...)Köyde geçirdiğim iki üç yıllık içinde bana cehennem azabı çektiren bütün tiksintilerim, öfkelerim, gayızlarım, isyanlarım, umutsuzluklarım sağ böğrümdeki yaradan sızan kanlarla beraber akıp gidiyor.” (Karaosmanoğlu, 2002, 197).</p>	<p>Karlar eridiğinde mekânı terk etme “Gözlerim yaşlı mı bilmiyorum, topraktan dumanlar tütüyor.” (Edgü, 2012, 191). “Yolun açık olsun, dedi. Gerçekten söylenecek tek söz de buydu: yolun açık olsun. Yepyeni bir yolculuğun eşiğindedim. Dağlardan sonra, ırmaklar...” (Edgü, 2012, 196).</p>	<p>Karlar eridiğinde mekânı terk etme “İpek yine gözükmeyip kalkış düdüğü çalınca Ka ağlamaya başlamıştı.” (Pamuk, 2006, 396). “Oturdum, kar taneleri arasında gözükken kenar mahallelerdeki son evlerin turuncumsu ışıklarına, televizyon seyredilen kırık dökük odalara, karla kaplı damlardaki düşük bacalardan tüten ince, titrek ve narin dumanlara bakıp ağlamaya başladım” (Pamuk, 2006, 428).</p>

Orhan Pamuk’un *Kar* romanı, Türkiye’nin siyasi ve sosyal düzeninde bir aydın çıkmazını konu alır. Ka, ruhundaki boşlukları Kars’ın karında tamamlamak için gönüllü bir sürgüne yol alır. Burada hem aşkı hem de 1990’lı yılların kaotik yapısını ruhunda hisseder. Halkın yoksulluğu, dönemin siyasetine yön veren türban ve din polemikleri karın altında trajedik bir noktadan ele alınır.

İntihar eden kızları araştırmak için gittiği Kars'ta, hem bir şair hem de bir gazeteci sıfatı ile anılan Ka, temelde içindeki yabancılığın çatışmanın ortasında bulur kendini. Almanya'nın sürgününden, vatan toprağındaki bu yabancılaşma duygusu, arada kalan aydın ruhunu yalnız ve çaresiz hâle getirdikçe, kötücüllük de beraberinde gelir.

Kar, kötücül aydınının ellerini çaresizce havaya kaldırdığı, içinde tutunamayan yanına teslim olduğu romandır. Ka, inançlarını, aşkını, hayata bağlanma nedenlerini, gözlerinin içine tüm realitesi ile batan halkın yoksul ve çaresiz kalan yüzünde tanımlar. Burada, geri dönüşü olmayan bir yolun, hiç olmayan gidişlerin, ölümlerin tezi de yapılır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* romanı ile başlayan aydınının halk içinde yabancılığının iki temel boyutu vardır. Bunlardan ilki aydınının Anadolu'da hissettiği duyguların güdümündedir. Halkın fakirliği, bilmezliği, tabiatın bakir ve sert görüntüsü içinde başlayan sorunsal, bir müddet sonra iki yakanın uzlaşmaz görüntüsüne dönüşür.

Başlangıçta kendi kaosundan kaçan aydın, Anadolu'da kendini daha derin bir çaresizliğin, koyulaşan yabancılığın içinde hisseder. İkincisi ise halkın aydına bakışıdır. Halk da kendisine bilinmez bir yerden fırlatılan aydına karşı kötücüldür. Aydın, burada sadece gördükleri ile kötücülleşen değil, varlığı ve yaşama biçimi ile de kötücülleştiren adamdır. *Yaban* ve yabancılık duygusunun her üç romanda da birbirinin içinden geçiyor oluşu, sosyal bir realitenin, 1930'ların Türkiye'si ile 2000'lerin Türkiye'si arasında hiç bitmeyen bir ikilemin yansımasıdır.

Kendi sızılarından kurtulmak için bilinmezlerin içine sürüklenen aydınının söz konusu hikâyesindeki bu trajedi, postmodern romanın içinden de okura göz kırpar. *Kar* romanı işlediği konunun çok ötesinde, Tanzimat Dönemi'nden beri devam eden bir sorunsala yolculuk da sayılabilir. *Yaban*'da kendini onların içinde bir bütün olarak görmek isteyen Ahmet Celal'in şu sözleri, *Hakkârî'de Bir Mevsim* ve *Kar* romanın da sosyal gerçekliğini ortaya koymasına adına önem taşır. "(...)okumuş İstanbul çocuğu ile bir Anadolu köylüsü arasındaki fark bir Londralı İngilizle bir Pencaplı Hintli arasındaki farktan daha büyüktür" (Karaosmanoğlu, 2002, 36). Okumuş Nişantaşılı İstanbul çocuğunun Anadolu halkı içindeki bu görüntüsü Türkiye gerçeğinin realitesinde çekilen bir fotoğraf gibidir. Aradan geçen zamana, değişen dünya koşullarına rağmen aradaki mesafeleri kat etmek adına alınan yolun göstergesi, *Kar* romanında güncellenir. Orhan Pamuk, Nobel konuşmasında dünyanın kendinden uzakta olan merkezine, taşrada olma, hakiki olabilme noktasında dikkati çeker:

“Taşrada olma duygusu ve hakiki olabilme (authenticity) endişesi. Benim bu huzursuz edici duyguları derinlemesine ilk yaşayışım değildi elbette bu. Bu duyguları, bütün genişlikleri, yan sonuçları, sinir başları (nerve endings), iç düşümleri ve çeşit çeşit renkleriyle ben yıllar boyunca okuyup yazarak, kendim masa başında araştırmış, keşfetmiş, derinleştirmiştim. (...)dünyanın bizden uzakta bir merkezi vardı. Bu temel gerçeği yaşamamın verdiği Çehovcu taşra duygusundan, bir diğer yan sonuç olan hakikilik endişesinden (anxiety of authenticity) kitaplarımda çok söz ettim. Dünya nüfusunun büyük çoğunluğunun bu duygularla yaşadığını, hatta daha ağırları olan eziklik, kendine güvensizlik ve aşağılanma korkularıyla boğuşarak yaşadığını kendimden biliyorum” (Pamuk, 2007, 27).

Orhan Pamuk, *Kar* romanını yazmadan evvel Kars'a gittiğini, oradaki insanları nasıl dinlediğini, yazdıklarını, kaydettiklerini günün birinde paylaşmak istediğini verdiği mülakatlarda belirtir. Buna göre, Orhan Pamuk, kendi evreni dışındaki diğer merkeze *Kar*'dan evvel yol almıştır. Şüphesiz *Kar* romanında bu izlenimlerin büyük payı vardır. Ka'nın intihar eden kızları araştırırken halkla arasında geçen konuşmaları, İmam hatipli gençlerle, onların yaşam biçimi ile yüzleşmesi, halk ve aydın arasında açılmış yolları anlatır. Ka'nın Almanya'da sürgünde iken yalnız ve aciz yaşantısı; Kars'ta ise sırtındaki montun dikkat çekişi arasındaki tezat romanın yoksulluğu anlatış biçimini ve bundan doğan gerilimini yansıması bakımından önemlidir.

Yaban'da dört yıl süren, *Hakkâri'de Bir Mevsim* ve *Kar* romanında karın eriyişi ile sona eren Anadolu macerasında aydın “oradan” giderken, yukarıdaki şekilde de ifade edildiği gibi hüznünü ve kırgınlığını yanına almaz. Hatta tüm öfkelerininden sıyrılmışçasına, gözünde bir damla yaşla mekândan ayrılma söz konusudur. Bunun belki de en önemli sebebi İstanbul'da/şehirde “kendine aydın” olanın; Anadolu'da/köyde “onlara aydın” olamayışından, onları aydınlatmak için edimsiz kalışından kaynaklanır.

Her üç romanda da Anadolu'ya gelen de Anadolu'yu terk eden de aydındır. Gözünde belli belirsiz bir yaşla gidebilme keyfiyeti, aydının “oraya” hiçbir zaman ait olmadığı da göstergesidir. Ahmet Celal'in romanın sonunda sevdiği kıza kavuşmadan gidişi, Ka'nın İpek'siz sona erecek yolculuğu aynı tekil ve eli boş dönüşün parodisidir.

Romanın muhtevasının merkezine duran kar, hem şekil yönü ile hem de meteforları ile öne çıkar. Ka'nın kendisini bir kar tanesine benzetmesi, her biri apayrı şekillerde yağın karın Ka için simetrisi aydının kendini anlatış biçimi olarak önem taşır. Ka, ruhî ve bedenî varlığını karın içinde anlamlandırır. Bu simetride, “hafıza, hayal ve mantık” kelimeleri romanın da simetrik yapısını ortaya koyar. Hayali ve

mantığı birbirinin simetrisinde anlamlandıran Ka, yalnızca hafızanın simetrik karşılığını yine hafıza olarak anlatmıştır. *Kar* romanının simetrisi ise Ka'nın yazdığı şiir kitabı *Kar*'dır. *Masumiyet Müzesi*'nde de "(...)şair dostum Ka'yı..." (Pamuk, 2008, 580) ifadesi ile geçen Ka, romancılığı ile değil, şairliği ile anılır.

Romanın kurgusu ile de ilintili olan kar tanesi şeklinde, yalnızca merkezde duran ben'in yani Ka'nın simetrisi yoktur. Romanın anlatıcı simetrisi ise Tarkut Ölçün ve Orhan Pamuk'tur. Ka'nın ölümünden sonra onun yaşamına yolculuğa çıkan Tarkut Ölçün'e "Orhan Bey" (Pamuk, 2006, 251) diye hitap edilir. "*Kendini yazmanın işte bu noktada başladığını görülür. Burada anlatıcı sadece bir kahramanla örtüşmekle kalmaz, aynı zamanda kitabın yazarı ile de çakışır*" (Esen-Kılıç, 2008, 178). Orhan Pamuk, *Kar* için, "*Herkes romanımda kendi inandığının tam tersi bir şey yapıyor*" (Coşkun, 2002, 65) der. Bu cümle karın simetrisinin anlamlandırmak adına önem taşır.

Kar'da "hayal-mantık-hafıza" kelimelerinin Ka/ben üzerindeki simetrisini yapılıdır. Romanın siyasi ve sosyal izleklerinden taşan bu yapı, belki de *Kar* romanının en az tartışılan bölümüdür. Oysa Orhan Pamuk *Kar* romanı ile *Yaban*'ın da *Hakkâri'de Bir Mevsim*'in de simetrisini almış gibidir. Eser siyasi muhtevası ve postmodern tablosunun içinden, geleneğin eriyip giden, ardından yeniden yağın sorunsalına, aydın-halk arasındaki ilişkiye de gizli bir simetriden bakar.

Orhan Pamuk, tıpkı Ahmet Hamdi Tanpınar gibi hayal-mantık-hafıza üçgeni içinde mekânın ve zamanın içinde eriyen aydınının sonunu anlatır. *Manzaradan Parçalar* kitabında, "*Batılılaşmış entelektüelin dünya görüşünü ülkenin en fakir, en unutulmuş ve belki de en ihmal edilmiş bölgesiyle hesaplaşmasını...*" (Pamuk, 2010, 385) yazdığını belirten Orhan Pamuk, Kars'ta tuttuğu *Kar* defterinde, içindeki yalnızlığı şu sözlerle özetler: "*Şehrin sokaklarının hâlâ bana verdiği yalnızlık, derinlik, uzaklarda olma duygularını içimde hissederek...*" (Pamuk, 2010, 392).

Kar, bakarak kötücülleşen Ka'nın ben'ine gizli ya da açık simetri çizemediği, romanın sonunda "öteki" tarafından öldürüldüğü gerçeği ile biter. Orhan Pamuk, Ka'nın ölüme dair iki ana noktayı boşlukta bırakır. Bunlardan ilki Ka'nın kim tarafından öldürüldüğü belli olmamasıdır. İkincisi ise Ka'nın öldürülmeye vardırarak kadar "ötekini" kötücülleştirmiş olmasıdır.

Çalışmamızda kaçan, intihar eden, kendisini boşluğa sürükleyen, bilinmeze doğru yol alan ya da bilinmez şekilde kaybolan aydınların dışında ilk kez *Kar*'da öteki tarafından öldürülen başkişi ile karşılaşırız. Orhan Pamuk burada,

tutunamayarak halkın arasından kaçan/terk eden aydını halkın kötücüllüğünün eline teslim eder. Ka'nın ölümü, yabancılar arasındaki yabancının da sonudur.

Bu nokta son derece önemlidir. Zira bundan evvel çalışmamız çerçevesinde değerlendirilen eserlerde entelektüel kötücüllük kendinde başlayıp biten ve en çok da kendine zarar veren, durağan bir çizgide iken, *Kar* romanı bu yapıyı kırar. Halkın içine karışarak onu kötücülleştirilen, tepki çeken entelektüel *Kar*'da koyu bir öfkenin kurbanı olur. Orhan Pamuk, gitme keyfiyeti olan entelektüeli, vurma/öldürme keyfiyeti verdiği "öteki" ile aynı fotoğrafın içine sokar. Bu noktada Yakup Kadri'nin *Yaban*'daki "Kabahat kimindir?" isyanı, Ka'nın vurulmasına rağmen masumiyet müzesinde aslında hiçbir zaman yer alamayacağına da göstergesi sayılır. *Yaban*'da öteki tarafından yaralanan, kanı toprağa düşen Ahmet Celal, *Kar*'da öteki tarafından vurulan Ka ile temelde aynı kaderi paylaşır. Yakup Kadri'ye göre ise kabahat yine aydındır.

"Eğer bilmiyorlarsa kabahat kimin? Kabahat, benimdir. Kabahat, ey bu satırları heyecanla okuyacak arkadaş, senindir. Sen ve ben onları, yüzyıllardan beri bu yalçın tabiatın göbeğinde, herkesten, her şeyden ve her türlü yaşamak zevkinden yoksun bir avuç kazazede halinde bırakmışız. Açlık, hastalık ve kimsesizlik bunların etrafını çevirmiştir. Ve cehalet denilen zifiri karanlık içinde, ruhları, her yanından örülü bir zindanda gibi mahpus kalmıştır" (Karaosmanoğlu, 2002, 181).

Kar, kötücül entelektüelin kötücüllediği, öteki tarafından eriyişini anlatan ve belki de eserin içindeki gizli simetriyi böylece oluşturan romandır. Hayal ve mantığın izinde; hafızanın yabancıyı, Hakkâri'sini ve entelektüel hafızanın maraziyetini bir araya getiren *Kar* romanı, Ka'nın/ben'in tutamak sorununu kabullenişinin öyküsüdür.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk romanında “Safderun Alafranga, Ahlaksız Züppe, Kötücül Entelektüel” başlığını taşıyan tezimizin ana problemi Türk romanında başlangıcından bugüne tema ve tipolojik açıdan belirgin bir şekilde görülen “safderun alafranga”ların, “ahlaksız züppe”lerin ve “kötücül entelektüel”lerin genetik, sosyolojik ve psikolojik olarak birbirleriyle ilişkilerinin var olup olmadığıdır. Tezimizin amacı ise Türk romanının kuruluşundan itibaren hem romanın hem de sosyo kültürel hayatın temel çatışma alanlarından biri olan ve kısaca batılılaşmak/modernleşmek olarak adlandırılan problemin ortaya çıkışını, biçim ve içerik değiştirmesini, safderun alafranga, ahlaksız züppe ve kötücül entelektüel düzlemlerinde tartışarak bu üç tipolojinin süreçsel olarak nasıl oluştuğunu ve birbirleriyle olan bağlarını ortaya koymak olarak hedeflenmiştir.

Çalışmamızın problemini ve amacını ortaya koymak adına romanlar tarihsel bir bütünlük içinde, yayımlanma tarihleri ön plana alınarak incelenmiştir. Burada amaç, Türk romanındaki üç tipolojiyi tarihin sosyal hayata yansıyan yönleri ile değerlendirmek olmuştur. Bu anlamda çalışmamızın birinci bölümünde, Türk romanındaki safderun alafrangalar, Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası*; Ahmet Mithat Efendi’nin *Felâhî Bey ile Rakım Efendi* romanı, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Şık* ve *Şıpsırdı* romanları incelenmiştir.

Türklerin Batılılaşma öyküsünü kurgusal anlamda “sevda” sözleri ile başlatan Recaizade Mahmut Ekrem, dönüşüm anlamında yaşanacak bu gözü kara aşkı Türk okuruna daha yolun başında son derece realist bir açıdan işaret eder. Sevdanın mantığına eğreti biçimde dâhil olan aklın, safderunu yansıtırma biçimi de son derece çarpıcıdır. Türk toplumunun Batı’sı, başlangıçta aklın süzgecinden değil; safderunca bir hayranlığın sevdasından gün yüzüne çıkar. Bihruz’un içi boş entelektüelliği, kültürel tabanın içinde yaşanacak zıtlığın da mantığını açık biçimde özetler. Onun yalnız görünene tabî olan koşulsuz Batı sevdası, araba metaforunun içinde taklidi, uyumsuzluğu ve safderunluğu günümüze kadar açılacak parantezin mitidir.

Araba Sevdası, Bihruz'un Batı'sını/arabasını, safderunca sevdasını kör kuyuya atan romandır. Rezaizade Mahmut Ekrem'in bu kuyuya attığı taşın yankısı ise sosyal anlamda yaşanacak Batılılaşma serüveninin sesini bugün bile duyurmaya devam eder.

Felatun Bey ve Rakım Efendi romanı ise Bihruzlara feyz olan ilk eserdir. Ahmet Mithat Efendi bu romanında bitmeyecek bir problemin de fitilini ateşler. Doğu'nun ve Batı'nın yüzeysel de olsa kıyaslandığı, iki dünya arasındaki yaşama biçimini eleştirel bir gözle ele alan Ahmet Mithat Efendi, Felatun Bey'i tıpkı Bihruz'da olduğu gibi içi boş bir Batı sevdasının içinde kurgular. Ahmet Mithat Efendi'nin temsili bakımdan iki dünya için açtığı bu pencere kendisinden sonra gelen pek çok aydını da etkisi altına alacaktır. Bu sebeple *Felatun Bey ve Rakım Efendi* ile *Araba Sevdası* romanları yalnız eserlerinin muhtevası ile değil, Batılılaşmanın bir problem olarak anlatılışına, sosyal hayatta oluşturacağı yankılara karşı oldukça mühim bir ses denemesidir.

Hüseyin Rahmi'nin hayata bakış açısının da önemli ölçüde yansıttığı romanlarından *Şık* ve *Şıpsırdı* ise Felatun Bey ve Bihruzca bir öykünün Batılılaşma yolundaki safderun izlerini yansıtır. *Şık*'ta sevda makamında meftunu olunan Batı, *Şıpsırdı*'de safderundan züppeliğe yaklaşan muhteva ile karşımıza çıkar. *Şık*'ın Şöhret'i safderun Batı aşkını; *Şıpsırdı*'nin Meftun'u safderunun içine yavaş yavaş bulaşan kötülük ile züppeliği ortaya koyar.

Safderun alafranga çerçevesinde incelenen romanlarda, Batı'nın yalnız görünen kısmına nüfuz etmiş, Batı'yı koşulsuzca taklit eden ve bu sebeple kendindeki değerleri de aşağı gören bir algı karşımıza çıkar. Bu algının içinde kültürel dokuya ait maddi ve manevi hiçbir değer bulunmaz. Safderun tipler, yalnız Batı'nın vitrinine sevdalıdır. Yazarların safderunları okura sunumu ile söylersek, ahmak ve budalaca içi tümüyle boş bu Batı sevdası sosyal bir tezi de beraberide sorguladır.

Safderun alafrangalar, başlangıçta ahlaksız züppe tipler değildir. İçlerinde her yönü ile safiyâne bir sevda vardır. Onların hâl ve tavırlarında, henüz kötülüğün değil, budalaca bir yönelimin izleri vardır. Safderun alafrangalarda ötekine verilen bir zarar da yoktur. Bihruz, Felatun Bey, Şöhret ve Meftun safderun sevdaları sonucunda, reddettikleri bilinçleri ile bedeli kendileri ödeyen tiplerdir. Bu noktaya yazar/anlatıcı anlamında da bir parantez açılacak olursa, safderun alafrangalar eleştirildikleri tüm noktalara rağmen yazarın Batı'yı sosyal tabanda görüş biçimi ile de doğrudan ilintilidir.

Aydın gözünde Batı sadece “gösterdikleri” ile tehlike arz etmektedir. Bu sebeple kurgulanan tipoloji safderundur. Düşünmeden sevdalanır. Düşünmeden taklit eder. Özellikle Tanzimat aydını için bu durum Batı’dan gelen ve sosyal hayatta açılması muhtemel yaranın karşılığıdır.

Safderun alafrangalık, taklitin sonuçlarına yöneliktir bir tipolojidir. Zira taklit etmek, kendindeki yadsımak/hor görmek/beğenmemek anlamındadır. Romanların ana çatışmasının bu bakış açısı ile geliştirilmesi, yazar/anlatıcı bağlamında esere yansıyan tipolojinin Batı’yı algılama şekli kaynaklanır. Buna göre aydın/yazar bakış açısında, Batı henüz toplumu köklerinden sarsacak bir probleme teşbih edilmez. Batı’nın belli bir kesimi temsil eden taklitsel yüzü eleştirilir. Burada alafrangalığın babadan oğula geçen mirası da anlatılır. Safderunluk belki de safderunca bir aydın algısının izdüşümüdür ve belki de bu sebeple safderun alafrangalar Batı’nın bizde taklit ile başlayacak yozlaşmış yüzünden habersiz, komik, hatta kimi yerlerde sevimli tipolojilerdir.

Safderun alafranga ile ahlaksız züppeyi ayıracak çizgi de bu noktada baş gösterir. Okur algısı safderunu sonsuz bir felaketin içinde lanetlemez, çünkü safderun kötü değildir. Oysa ahlaksız züppe Batı taklidinin yönünü zihninde çeviren, kurnaz, hain ve kötü tiplerdir. Başkasına zarar veren, verdiği zarar miktarınca övünen, hainliği âdeta hünerli bir usta gibi işleyen ahlaksız züppeler, kaynağını safderundan alan, ama psikolojik kodları ile onlardan tümüyle farklı tipolojilerdir. Bu sebeple safderunu hikâyenin hiçbir yerinde lanetlemeyen Türk okuru, ahlaksız züppelerin cezasını çekmesi için can atar. Zira onlar, iyiyi/safı/safderunu da baştan çıkaran ilk hainlerdir.

Bu aşamada ilk kurbanın da kim olduğu açıkça ortaya çıkar. Safderun alafranga kendisinden türeyen *ikinci* tarafından öldürülecektir. Ahlaksız züppenin hainliği de bu noktadan beslenir. Burada ahlaksız züppelerce yok edilen safderunun Batı’sıdır. Ahlaksız züppeler bu aşamadan sonra kendi Batı’sını inşa eder. Bu Batı’nın içinde ise varlık mitinden gelen taklit, özü oluşturur. Taklit ile oluşan özün içini ise kötülük, hainlik, züppelik, acımasızlık doldurur.

Yaratılış mitinin yasak elmasını koparan, elinde ona sevda makamında bakan safderun alafrangadır. Ahlaksız züppe ise safderun alafranganın içine giren şeytan, ona yasak elmayı yedirendir. Bir başka ifade ile safderun kendi sevdasının zavallısı, ahlaksız züppe ise bu sevdanın bedelini ötekine ödeten harekete geçirici gücüdür. Safderun içindeki sevdanın hevesi ile ahlaksız züppenin kandırıcı yüzüne aldanandır. Bu noktada ise Doğu’nun cennetinden kovulanlar, artık iki dünya

arasındaki sonsuz boşluğa yuvarlanır. Cumhuriyet Devri aydınının da buhranları olacak bu düşüşte, Türk aydınınının varoluşsal bunaltıları, tutunamayıp yazgısı başlamış olur.

Safderuna, ahlaksız züppenin yedirdiği bu yasak elmanın bedelini kötücüllüğü ile ödeyecek olan Türk aydını adını belki de hiç koyamadığı bunaltısını kendinden alacağı intikam ile besler. Ait olduğu topraktan kovulmanın, ait olacağı toprağı arama savaşımı Türk toplumunun başlangıçta yaşanan öyküsünün kaderine uzanan bir döngüdür ve belki de bu döngü başlangıçtan sona doğru akan ve hiç bitmeyecek bir kendini arama sürecinin beyhude yolculuğunun adıdır.

Çalışmamızın ikinci bölümde ise ahlaksız züppe tipler başlığı altında incelenen romanlar ise şunlardır: Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*; Ahmet Mithat, *Jön Türk*; Refik Halit Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*; Peyami Safa, *Sözde Kızlar*; Reşat Nuri Güntekin, *Yaprak Dökümü*; Peyami Safa, *Fatih-Harbiye*; Mithat Cemal Kuntay, *Üç İstanbul*, Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Kaderin Cilvesi*.

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* romanında Bihter'i baştan çıkaran Behlül, ahlaksız züppe tipolojisinin de ilk basamağıdır. Behlül iyi eğitim almış, Batılı yaşamın tüm kural ve kaidelerinin benimsemiş bir tiptir. Onda herhangi bir sonradan görmelik olmadığı gibi onun yaşama biçiminde de safderunlarda karşımıza çıkan sonradan görmelik, içi boş taklitçilik yoktur. Buna rağmen, onu züppe ve ahlaksız kılan ötekine verdiği zarardan kaynaklanır. Behlül, Bihter'i baştan çıkaran ve ona ihanetin kapısını aralayan adam olarak kurgunun kötülüğe sebep olanı, yasak meyvenin yenmesinde harekete geçirici gücüdür. Servet-i Fünun devrinin melankolisinde hataları, çirkinlikleri, kötülükleri ve ahlaksızlıkları ince bir perdenin içinden gösterilen Behlül, safderun alafrangadan ahlaksız züppeye evrilen çizgide bireysel hassasiyetleri öne çıkaran bir adımdır.

Ahmet Mithat'ın *Jön Türk*'ünde ise ahlaksızlık ilk kez harekete geçirici güç olma anlamında bir kadının elindedir. Ceylan, ahlaksızlığı ve kötülüğü isteyerek ve bundan da keyif alarak yapar. Ceylan ile Bihter'in en önemli farkı da bu noktadan ileri gelir. Bihter kocasını aldattığı için kabahati ruhunda arar, oysa Ceylan utanmazlığı ile pişmanlıktan çok uzaktadır. Bu sebeple de *Jön Türk* romanı, Ahmet Mithat Efendi romanlarına uygun ödül ve ceza dengesinde yerini alır. Ceylan, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın sonsuz kötü tipolojilerine feyz verecek nitelikte bir hain ve kötü sonu hak eden ilk kadınlardandır.

Refik Halit Karay ise ahlaksızlığı İstanbul'un yozlaşan yüzünde anlatır. *İstanbul'un Bir Yüzü* romanı, değişen devirlere göre dejenere oluşun, ahlaksızlığın normalleşen yüzünde kendini kaybedişin öyküsüdür. İsmet, ahlaksız züppe tipolojisinde hem kendine hem de ötekine zararı dokunan, ama neticede kendini de hesaba çekmeyi bilen bir tipolojidir. İsmet'in ahlaksızlığı, tıpkı Bihter'de olduğu gibi pişmanlığın sesinden yükselir. Bu tavır şüphesiz yazar/anlatıcı bakış açısının da tezahürüdür.

Halit Ziya'nın ve Refik Halit Karay'ın ahlaksız züppeleri Ahmet Mithat Efendi'nin ve Hüseyin Rahmi'nin ahlaksız züppelerinden ayrılır. Ahmet Mithat ve Hüseyin Rahmi ahlaksız züppe tipi toplumun en aşağılık seviyesine çeker. Onları insanî tabiatın güzelliklerinden özenle sakınır. Yapacakları rastlantısal iyi edimlerde bile araya giren yazarın dış sesi ile onların özlerinde ne kadar kötü ve ahlaksız oldukları vurgulanır. Oysa Halit Ziya ve Refik Halit Karay dilinde ahlaksızlık ruhsal bir çatışmadan beslenir. Özünde tümüyle kötü olmadan ahlaksızlığı yaşamak algısı burada ön planda iken, Ahmet Mithat'ın ve Hüseyin Rahmi'nin dilinde ahlaksız, daha doğuştan ahlaksızlık yapmak için, kötülük yapmak için doğar. Bu durum yazar/anlatıcı bağlamında beslenen felsefi kaynakların ve sosyal hayata atfedilen bir kötücüllüğün de işaretidir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Kaderin Cilvesi* romanında ahlaksızlık anlamında en dibe çökmüşlerin İstanbul'unu kurgular. Erkekleşen kadınları, yozlaşmış anneleri ve babaları ile *Kaderin Cilvesi* romanında her şey ahlaksızlığın içinden okura yansıtılır. *Kaderin Cilvesi*, *Üç İstanbul'daki*, *İstanbul'un Bir Yüzü*'ndeki ya da *Sodom ve Gomora*'daki İstanbul ile *Huzur*'un İstanbul'u yazar/anlatıcı bakış açısını anlamamız için çarpıcı bir örnektir. *Üç İstanbul* romanında İstanbul'un köklerinden sarsılan değerleri, Adnan ve nesli üzerinden anlatılır. Adnan, tıpkı *İstanbul'un İç Yüzü* romanında olduğu gibi değişen devirlere göre kendini biçimlendiren ahlaksız züppe tiplerin temsilidir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak*'ında; Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar*'ında ve Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü*'nde ise ahlaksız züppelik benzer bir bakış açısı ile anlatılır. *Sözde Kızlar* romanında Behiç, Nevin ve Siyret; *Kiralık Konak* romanında Seniha ve Faik; *Yaprak Dökümü*'nde Ferhunde, Necla ve Leyla, gençler üzerinden anlatılan kültürel hafıza kaybının neticesinde ahlaksızlaşan, değerlerini tümüyle reddeden tiplerin öteki ile çatışmasını konu alır. Bu tiplerin en önemli ortak özellikleri ise safderunu, içinde Batı'ya karşı ilgi

besleyenleri aldatmaları, onları baştan çıkararak kötülüğe meydan veren tipler olmalarıdır.

Peyami Safa, tıpkı Ahmet Mithat gibi tümüyle kötücül bir bakış açısıyla özellikle kadınları ahlaksızlık anlamında dibe çeker. *Sözde Kızlar* romanının erkekleri ise yasak elmayı sunan şeytanların menşeyden geliyor gibidir. Peyami Safa, safderun Hatice'yi/Belma'yı alafranga hayata safderun sevdası ile felakete sürükler. Belma'nın başlangıçta tipik bir safderun oluşu, onun bir günde ortaya çıkan, sebebini kendisinin bile anlamadığı, semtine, ailesine ve kültürel dokusuna içi tümüyle boş nefreti ile de açıklanabilir. Burada Behiç ve Siyret gibi tipler ötekinin hayatını karartan ve safderunu cennetten kovduran ahlaksızlardır. Belma, bu yanı ile Peyami Safa'nın sözde kızlara/ahlak yozlaşmasına kötücül bakışının da tezahürüdür.

Sözde Kızlar'da Nevin ve Behiç'in; *Kiralık Konak* romanında Seniha ve Faik'in; *Yaprak Dökümü* romanında Necla ve Leyla'nın kardeş oluşları da toplumsal anlamda ailede yaşanan çözümlüğe tutulan önemli bir ışıktır. Peyami Safa'nın, Yakup Kadri'nin ve Reşat Nuri'nin edilgen babaya/ataya ödettiği bedel ise bu noktada çarpıcıdır. Ahlaksız züppeliğin evde başladığı noktada tepkisiz kalan, sadece öksürük nöbetlerine kapılan, baba olarak yumruğunu sıkmayan nesle de bu anlamda gönderme yapılır. Üç yazarda Batılılaşma noktasındaki ahlaksızlığı okumuş, eğitim almış tiplere pay eder.

Yaprak Dökümü'nde ahlaksız züppe Ferhunde, safderun Leyla ve Necla'yı ahlaksızlaştırır. Bu sahne karşısında ise babanın otorite kaybı, *Kiralık Konak*'ta dedenin sessiz tutumu ile benzerdir. Peyami Safa *Fatih Harbiye* romanında da baba Faiz Bey'i Neriman'ın safderun yönelimleri karşısında sessizliğin içinde kurgular. Faiz Bey, kızının alafranga hayata dair istekleri karşısında güçlü bir tavır sergilemez, buna rağmen kızı ahlaksız züppe bir tip olmadan ait olduğu noktaya döner. *Sözde Kızlar* romanında safderun Mebrure'de ahlaksızlaşmadan kendine gelen kızlardandır. Burada Peyami Safa'nın safderuna ve ahlaksız olana bakış açısı da oldukça net biçimde karşımıza çıkar.

Peyami Safa, kendi köklerini reddetmeden safderunca bir yönelimde Batı'ya hayran olanlara tümüyle kötücül değildir. Hüseyin Rahmi'de görülen sonsuz kötülük/kötü yaradılış algısı Peyami Safa'da yoktur. Peyami Safa, ahlaksız züppeleri sosyal hayata ibret olarak gösterirken, aynı zamanda roman iyi biçiminde tebarüz eden tiplerin varlığının da altını çizer. Zira Peyami Safa, ahlaksız olan tüm kötücüllüğüne rağmen, içindeki umuda, kültürel dokusuna inanan adamdır. Bu

sebeple onun romanlarında kötülüğün yanında iyiliğin yolunu açacak teklifler, ütopyalar, mistik kurtuluşlar da vardır. Yazar bu anlamda safderunca Batı'ya ilgisi olan, ama köklerini reddetmeyen, masum yanlarını muhafaza eden kızların kontrolünü kendinde tutar. Mebrure'nin ve Neriman'ın ahlaksızlığın etrafında dönüp aldanmaması, yalnızca ötekinin korkunç sonundan ibret alması istenir. Oysa yazarın ahlaksız züppe tiyolojileri tümüyle kendini ve kültürünü reddeden yozlaşmış tiplerdir. Peyami Safa bu noktada tıpkı Ahmet Mithat gibi, kötü olanı kötülüğünün içinde boğar. Kültürel kodlarına, dini hassasiyetlerine az da olsa sahip çıkan tipler ise ahlaksız züppelerin şerrinden muhafaza edilir. Peyami Safa, *Sözde Kızlar* ve *Fatih Harbiye* romanlarında sosyal anlamda yaşanan kültürel yozlaşmayı ahlaksız züppe tipler ile safderunlar arasındaki yolda, Doğu-Batı arasındaki değerler dengesinde anlatır.

Türk romanında safderun alafrangalık Batılılaşma serüvenimizde olası problemleri gösteren safderunca bir senaryodur. Ahlaksız züppelik ise kaynağını yozlaşmışlıktan alan sosyal bir realitenin adıdır. Safderun olmak bir parçada mesuliyetsiz olmayı beraberinde getirir. Zira bu noktadaki safderunluk aklın süzgeci ile olan mesafenin uzunluğunu da ortaya koyar. Ahlaksız züppe, yaşayışı, konuşması, giyimi, kısaca hayata bakışı ile sosyal bir cazibe noktasıdır. Tehlikesini belli etmeyen, zehrini içinde saklayan ahlaksız züppelerin "kandırıcı" oluşları, onların hainliğini de meşrulaştırır. *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in kandırıcısı Behlül; *Jön Türk* romanında Nurullah'ı aldatan Ceylan; *Fatih Harbiye*'de Neriman'ın kandıranı Macit; *Sözde Kızlar*'da Hatice/Belma'nın kandıranı Behiç, *Yaprak Dökümü*'nde Leyla ve Necla'nın şeytanı Ferhunde; *Kiralık Konak* romanında entelektüel birikimine ve değerlerine rağmen Hakkı Celis'in çeldiricisi Seniha'dır. *Üç İstanbul* romanında ise Adnan yarı entelektüel duruşu ile romanın hem kandıranı hem de aldanan adamıdır. Mithat Cemal'in ahlaksız züppeliğe getirdiği bu farklılık Adnan'ın ödül ceza dengesinden öte psikolojik problemleri ve sosyal zekası ile kurgulanmış olmasıdır. Adnan, üç Adnan yüzü ile ahlaksız züppe içinden yeni bir doğumdur. Onun ahlaksızlığında tutarsız bir aldanış, ahmakça bir aldanma, kurnaz ve sinsice bir kandırış iç içedir. Bu noktaya kadar ele alınan ahlaksız züppe tipler içinde Adnan'ın tüm ahlaksızlığına rağmen farklı oluşu, yazarın yaşama tutunamamış bakış açısında da anlamlanabilir.

Yukarıdaki değerlendirmeler ışığında ahlaksız züppeler romana yansımaları şöyle genellenebilir:

1. Safderun bir sevda ve hevesle Batı'nın aldatıcı yüzünü ahlaksız züppenin varlığında görüp onlara kanaanlar ve ahlaksızın yaşamını taklit ederek ahlaksızlaşan safderun alafrangalar: *Sözde Kızlar*, Hatice/Belma; *Yaprak Dökümü*, Leyla ve Necla
2. İçlerindeki safderun Batı sevdasına rağmen, kültürel köklerine bağlı kalıp, ahlaksız züppenin tuzağından kurtulanlar. Yazarın koruma altına aldığı tipler: *Sözde Kızlar*, Mebrure; *Fatih-Harbiye*, Neriman; *Jön Türk*; Nurullah; *Kiralık Konak*; Hakki Celis
3. Yazar/anlatıcı bağlamında sosyal hayattaki ahlaksal yozlaşmayı yansıtan, ötekinin yaşamına şeytan biçiminde kurgulanan, doğuştan kötü, hain, sinsi ve Batı'nın kandırıcı yüzünün temsil eden ahlaksız züppeler: *Sözde Kızlar*, Behiç, Nevin; *Yaprak Dökümü*; Ferhunde; *Kiralık Konak*; Seniha ve Faik, *Üç İstanbul*, Adnan; *Aşk-ı Memnu*, Behlül; *Jön Türk*, Ceylan.

Türk romanında kötücül entelektüel başlığını taşıyan bölümde ise şu romanlar incelenmiştir: Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, *Nesli Ahir*, Safveti Ziya, *Salon Köşelerinde*; Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Ben Deli Miyim?*, *Utanmaz Adam* ve *Deli Filozof*; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*, *Yaban*; Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan*; Peyami Safa, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Yalnızız*; Ahmet Hamdi Tanpınar *Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*; Atilla İlhan, *Sokaktaki Adam*; Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*; Oğuz Atay, *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*, Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* Üçlemesi olan, *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düşün Gecesi* ve *Hayır*; Sevgi Soysal, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*; Vedat Türkalı, *Bir Gün Tek Başına*; Ferit Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim/O*; Ayla Kutlu, *Kaçış*; Selim İleri, *Bir Akşam Alacası*; Mehmet Eroğlu, *Issızlığın Ortasında*; Tezer Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*; Leyla Erbil, *Karanlığın Günü*; Bilge Karasu, *Gece*; Latife Tekin, *Gece Dersleri*; Alev Alatlı, *Viva La Muerte! Yaşasın Ölüm*; Oya Baydar, *Hiçbir Yer'e Dönüş*; Orhan Pamuk, *Kar*; Tahsin Yücel, *Yalan*

Kötücül entelektüel anlamında incelenen romanlarda kötücüllüğün romana yansıma biçimleri de farklılık gösterir. Bunun temel nedeni ise yazar/anlatıcı bakış açısından kaynaklanır. Sosyal hayata, siyasete, ekonomik çalkantılara, Dünya'da olup biten meselelere, geçmişe ve geleceğe sahip oldukları entelektüel duruşları ile bakan yazarların, kurgusal bağlama yansıyan kötücüllükleri de başkalık arz eder. İncelenen romanlar çerçevesinde kötücül entelektüelin kötücüllük kaynakları da şöyle özetlenebilir.

1. Kültürel değerleri hiçe sayan, köklerine nefretle bakan, ötekinin yaşamında yalnızca kötülüğü ile varlık kazanan, Batı'ya karşı Doğu'nun hafızasını yerle bir eden ahlaksız züppelerin yaşama biçimlerine, onların sosyal hayatı yozlaştıran yanlarına öfkelenen aydının ahlaksız züppelere olan kötücüllüğünü anlatan romanlar: *Salon Köşelerinde, Kiralık Konak, Sodom ve Gomora*
2. Eserlerine doğrudan kötücül entelektüeli sokmayan, ama kurgunun muhtevasında sosyal hayattaki yozlaşan kemikleşmiş yapıyı mizahın içinde romana taşıyan, yazar/anlatıcı bağlamında eser sahibinin kötücüllüğü: *Ben Deli Miyim? Deli Filozof, Saatleri Ayarlama Enstitüsü*
3. Doğu-Batı arasında kalanlara zamanı tekâmül biçiminde yansıtan, hafızayı, zamanı ve mekânı kültürel kodlarda arayan, Batı'nın maddesine; Doğu'nun manevi gücünü reçete olarak sunan, arada kalanlara, kendini reddedenlere, ahlaksızlaşanlara, kısaca dejenere olanlara kötücüllüğün yansıtıldığı romanlar: *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, Yalnızız, Biz İnsanlar, Huzur, Mahur Beste*
4. Anadolu'nun köylerine ve kentlerine gidip onların arasında yabancı oluşun realitesi ile kötücülleşen, entelektüel duruşları ile ötekinin yaşamına da kötücüllüğü katan, varoluşsal algılarla gittikleri yerde düşüşü/kaybolmayı/aidiyet problemini yaşayan, vardıkları köyün/kentin tabiatına kötücül bir nazarla bakan, halk ile aydın arasında açılan yüzyıllık yolları entelektüel duruşları ile bertaraf edemeyen, gelme keyfiyetini, kaçma keyfiyetine de dönüştüren, kısaca düştükleri kuyudan belli bir zaman sonra çıkıp gidenlerin kötücüllüğünü anlatan romanlar: *Yaban, Hakkâri'de Bir Mevsim/O, Kar.*
5. Dev-i İstibdatının aydın ruhundaki boğucu tabiatında kötücülleşen, özlediği huzur ikliminin hep ötesinde duran, melankolik ve karanlık ruhuna şifa bulamayan, ahir nesle bakıp devrin siyaseti içinde tüm umutlarını yitirenlerin kötücüllüğünü ortaya koyan romanlar: *Mai ve Siyah, Nesl-i Ahir.*
6. Cumhuriyet Türkiye'sinde sağ ve sol görüşün içinde kalan, darbeler yaşayan, işkence gören, entelektüel problemlerin kaynağında "dil sorunsalı"nın altını çizen, entelektüel tipolojileri ile bu sorunsalı biçimlendiren, Berlin Duvarı'nın altında ezilen, Marksist ve varoluşçu

düşünceleri ile maddenin içinde kaybolan, gençliğinin tüm ateşini sol görüşün felsefesine adayan, bu uğurda yıllarca siyasi sürgün hayatı yaşayan, yıllar sonra dönüp geldikleri noktada fikirlerinin tarumar edilmiş/parçalanmış olmasını, itibardan düşüşünü acıyla izleyen, “biz ne için mücadele ettik?” sorusunun altında kendini ve halkını sorgulayan, kadınlığın/cinselliğin sosyal hayattaki tabularını ruhunda isyanla ve kavgayla taşıyan, bir vakitler tüm amacı halk için mücadele iken en çok da halkına yabancılaştığını anlayan ve bu sebeple yabancılaşan, yalnızlaşan, yolun sonunda kaçan ya da intihar eden, hiçbir yere dönemeyecek olan, yerin altına/otel odalarına sığınan, karanlığın gününü kötücül entelektüelin dramatik tutunamamak öyküsünü anlatan romanlar: *Ölmeye Yatmak, Bir Düşün Gecesi, Hayır, Yenişehirde Bir Öğle Vakti, Bir Gün Tek Başına, Kaçış, Bir Akşam Alacası, Issızlığın Ortasında, Karanlığın Günü, Gece, Gece Dersleri, Viva La Muerte! Yaşasın Ölüm*

7. Batı'dan gelen nihilizmin etkisi ile kendini sonsuz bir hiçliğin ve kötümserliğin içinde duyumsayan, II. Dünya Savaşı'nın Dünya üzerinde yaydığı bireysel çıkmazları ruhunda hisseden, söz konusu kendi vatani da olsa, kendi bedeni ve ruhu da olsa varoluşsal bunaltılarda hep düşüşü hisseden, dünyaya ve insana güvenini yitiren, Sartre'ın, A. Camus'un, Friedrich Nietzsche'in, Martin Heidegger'in, Dostoyevski'nin ve Kafka gibi yazar ve düşünürlerin etkisi ile sonsuz bir kaybolmuşluğu, yabancılığı, bunaltıyı kısaca yaşama tutunamayışı/tutamak sorununu karanlığı içinden duyumsayan, kendisi ve öteki ile kavgaları ve isyanı olan, yabancılaşmış, yalnızlaşmış, yerin altına sığınıp karanlığa batmış ruhunu ve böcekleşmiş algılarını kendi ruhuna batıran, kahramanın benliğine ikinci sesi katan, kendi yolunu kaybeden ve nefreti ile isyan eden, yolun sonunda kaçan/kaybolan/ölen/intihar eden kötücülleri anlatan eserler: *İçimizdeki Şeytan, Sokaktaki Adam, Aylak Adam, Tutunamayanlar, Tehlikeli Oyunlar, Yaşamın Ucuna Yolculuk, Yalan.*

İncelenen romanların kötücüllüğün kaynağını anlatan tasnifleri elbette ki keskin bir çerçeve ile anlatılması mümkün değildir, üstelik sınırları kalınlaştırılmış bir tasnifçilik de romanın tabiatına da aykırı bir durumdur. Çalışmamızın sonucunda amacımız ahlaksız züppeliğin ve kötücüllüğün romanlarda görülen benzer yanlarını ortaya koymaktadır.

Anlatıcı/yazar/kahraman bağlamında ele aldığımız romanlarda incelediğimiz entelektüel kötücüllük yalnız kahramana atfedilen bir bakış açısı biçiminde yorumlanmamıştır. Ahlaksız züppe tiplere bir tepki biçiminde kurgulanan ve genellikle kurguya entelektüel iyi biçiminde tebarüz eden bu tiplerin yazar ile doğrudan ya da dolaylı biçimde ilişkisi izlenmiştir.

Çalışmamızın ikinci bölümünde ele aldığımız ahlaksız züppe tipler ve kötücül entelektüeller aynı romanın içinde karşılaştıklarında iki nokta dikkati çeker. Bunlardan ilki, ahlaksız züppenin züppeliğine karşı, entelektüelin içe kapanma/bunalıma girme/yalnız kalma refleksidir. İkincisi ise, söz konusu refleksin ahlaksız züppenin züppeliklerine katlamaz hâle gelip, her şeye karşı kötücül mizaca bürünme tavrıdır.

Yazar/anlatıcı bağlamında yaşanan kaybedilen değerler buhranı ya da iki dünya arasında sıkışma diye adlandırılan aidiyet probleminin ilk izleri burada karşımıza çıkarken, kötücüllüğün bir sonraki adımdaki içe yönelmiş karamsarlığı burada yoktur. Kurgunun kalemi bu noktada yalnızca ahlaksıza tepki olarak kötücülleşen tavrın altını çizer. Bir başka ifade ile ahlaksız züppeye tepki olarak kötücülleşen entelektüelde, kötücüllük kaynağını sosyal hayatın içindeki problemlerden alır. Burada varoluşsal bir bunaltı, tutamak sorunu da yoktur. Buna göre, ahlaksız züppe tipler Garplılaşma noktasında ölçüyü çoktan kaçırmış, ahlaksal anlamda da yozlaşmıştır, entelektüel dimağ ise köklerinde var olan değerlere sahip çıkmak için çırpırır. Bu çatışma ise ahlaksız züppeye karşı entelektüeli kötücülleştiren ve onu isyana sürükleyen tavrı doğurur.

Tipik bir Servet-i Fünun romanı olan *Salon Köşelerinde* romanında, Şekip'in kötücül tavrında Saffeti Ziya'nın sesi karşımıza çıkar. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun neredeyse benzer çatışma ve gerilim motifleri ile süslediği *Kiralık Konak*, *Sodom ve Gomora* romanlarında da yazarın Necdet ve Hakkı Celis sesinde yükselen kötücül tabiatı ön plandadır. Her üç romanda da ahlaksız züppe kadın tipleri, entelektüel kalbe çeldirici/kandırıcı olarak sunan yazar, romanın sonunda vatan sevgisine koşuşu eserin mesajı içine yerleştirir. Hakkı Celis'in, Necdet'in ve Şekip'in kötücül olması tutunmaya çalıştığı değerlerin ahlaksız züppelerce ihlalinden kaynaklanır. Hakkı Celis ve Necdet'teki kötücül entelektüellikte yazarın hayata bakışından izler açıkça kendini gösterir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ise neredeyse her romanına zemin oluşturan ahlaksal yozlaşma, *Utanmaz Adam* romanında en kötü/en ahlaksız/en utanmaz adamı işaret eder. *Utanmaz Adam* romanında doğrudan doğruya kötücül entelektüel

bir tavır yoktur. Burada yazar/anlatıcı bağlamında kötücüllüğünün romana yansması söz konusudur. Hayata bakışında felaketler zincirini gören ve kurgularında felsefi çıkmazlarının, kötülük probleminin altını çizen Hüseyin Rahmi, utanmaz adamlarını toplumun gözünde ifşa ederek, sosyal tabana karşı aldığı tavrı da böylece ortaya koyar. Bahsi geçen romanlar, söz konusu bakış açısına göre entelektüel kötücüllük bağlamında ele alınıp, incelenmiştir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Ben Deli Miyim?* ve *Deli Filozof* romanları, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanları da yazar/anlatıcı anlamında kötücül entelektüel tavır gözlenir. Bu eserlerde doğrudan kötücül entelektüel izlere rastlanmaz. Buna rağmen söz konusu eserler muhtevaları ve anlatış biçimleri ile yazarından beslenen bir kötücüllüğü okura sunar. Söz konusu romanların tepkisi kötücül entelektüel yazarları ile örtülü anlamlarını/kapalı mesajlarını içerir. Sosyal hayata tutulan bu eleştirel aynada, eserlerin üslubunda görülen mizahî unsurlar abes/hiciv/parodik ve ironik anlamlar esere katkıları ile de çalışmamızda ele alınmıştır. Çalışmamızda yayımlanma tarihine göre sıralanan bu romanlar, sonuç bölümünde yansıttığı kötücüllüğün kaynağındaki benzerlik nedeniyle bir arada sunulmuştur.

Hüseyin Rahmi, *Ben Deli Miyim?* ve *Deli Filozof* romanlarında kötülüğün felsefesini yapar. *Ben Deli Miyim?* romanında Şadan; *Deli Filozof* romanında Hikmetullah Efendi filozofça bir delirmenin görüntüsündedir. Şadan ve Hikmetullah'ın kötüye bakış açısı ve kötülüğünde yazarın hayata duruşundan gelen felsefi yapının izleri açıkça kendini gösterir. Hüseyin Rahmi, İstanbul'un ahlaksızlaşan, yozlaşan yüzü karşısında delice bir çıldırışın fotoğrafını çeker. Şadan ve Hikmetullah'ın tüm garabeti de buradan kaynaklanır. Onların kötücüllüğü, entelektüel bir tavrın kabuğunda belirsizce işaretlenmiştir. İnsanları uyaran bir misyonla eserlerini kurgulayan ve bu anlamda kalemine Ahmet Mithat tavrını yakıştıran Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Ben Deli Miyim?* ve *Deli Filozof* romanlarında entelektüel korkularını da gün yüzüne çıkarmıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı ise zamandan zamansızlığa yürüyen insanın, cemiyetin yaşayan yüzünde zamanın ayarından kopuşunu hicveder. Temelde ne Halit Ayarcı'da ne de Hayri İrdal'da kötücül entelektüel bir çerçeve yoktur, buna rağmen romanın çalışmamızdaki yeri yazar/anlatıcı bağlamında Tanpınar'ın hayata bakışındaki kötücül noktalardan kaynaklanır. Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında zamanın insanlar üzerinden kayıp giden yüzünün felsefesini yapar. Değişen dünyanın

dönüşemeyenlerini büyük yalanın içinde anlamlandırır. Halit Ayarcı'nın yalanını, Hayri İrdal'ın yaşamında gerçeğe dönüşür ve romanın sıradışı mizahi yapısı da bu paradoksun sunuşundan kaynaklanır. Ahmet Hamdi Tanpınar, burada zamanı bir tekâmül olarak görüp, saati toplumsal belleğin mekânı olarak kurgular. Tanpınar'ın bu sıradışı kötücüllüğünde iki temel nokta vardır: Bunlardan birincisi, *zamanın abes yanlarıdır*, ikincisi ise *abesin zamana sızış* biçiminde kurgulanmıştır. Romanın hiciv yanı da kötücüllüğü de bu karşıtlıktan beslenir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban*, Ferit Edgü'nün *Hakkâride Bir Mevsim/O*, Orhan Pamuk'un *Kar* romanlarında ise Anadolu'ya kaçan entelektüelin hem kötücülleşen hem de ötekini kötücülleşiren ortak izlekleri vardır. *Yaban*'da Ahmet Celal'in 1930'lu yıllarda, Porsuk Çayı kenarındaki köyde yaşadıkları, köy halkına bakışı, ötekine yabancılığı ile yalnızlaşması; 1970'lerin Hakkâri'sinde "O"nun dramı ile aynı noktada kesişmektedir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun varoluşsal bunaltılara göz kırptığı, köydeki yaşamını "düşüş" addettiği kader birliği neredeyse benzer izlek ve kelimelerle *Hakkâride Bir Mevsim* romanında da karşımıza çıkar. Orhan Pamuk'un *Kar* romanında da Ka'nın Kars'daki yalnızlığı ve kötücüllüğü aydınının öteki ile birarada yaşama paradoksunu bir kez daha günceller. Her üç romanda da "ötekinin mekânına gelen" ve kötücüllüğü ve onların içindeki ayrışıklığı ile halkın içinde "yaban" olan entelektüel, kötücüllüğünü ötekinde gördüğü/izlediği bütüne yöneliktir. Ayrıca söz konusu üç romanda da gidebilme keyfiyeti yine entelektüele verilir. *Hakkâride Bir Mevsim* ve *Kar* romanında "karlar eridiğinde" terk edilen "ötekiler yurdu" kötücülün zihninde uzlaşmaz çatışmaların da kaynağını oluşturur. Ahmet Celal'in yabancı ve yabancıyı tarihin süzgecinde sorguladığı *Yaban* romanı, Türk edebiyatının kötücülleşen ve ötekini kötücülleşiren kaderine açılan önemli bir sosyal gerçekliğin de altını çizer. Halk ve aydın arasındaki bu uzlaşmaz tavrın problemleri *Bir Gün Tek Başına*, *Yaşasın Ölüm* gibi romanlarda da ele alınmıştır.

Kötücül entelektüeller, aşağıdaki eserlerde ise hem yazar/anlatıcı bağlamında hem de yansıttıkları hayat biçimleri ile farklılık göstermektedir. Özellikle Halit Ziya'nın eserlerinde II. Abdülhamit Devri'nin baskıları ve bu baskının aydın muhayyilesindeki izleri ön plandadır. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai* ve *Siyah* romanı Ahmet Cemil karakteriyle mutsuz entelektüelden, kötücül entelektüele geçiş sayılabilir. Ahmet Cemil roman boyunca yüzünün güldüğü yerler sınırlıdır. Halit Ziya, Ahmet Cemil ile bir devrin aydınlarına has çelişkilerini ve melankolisini anlatır. Ahmet Cemil'in kötücüllüğü yaşadığı devrin havasından beslenir. Sıkıyönetimin entelektüeller üzerindeki baskısını ve kötücüllüğünü Ahmet Cemil'in hayal

kırıklıklarında, Cumhuriyet devrinde darbeler yaşayan, sıkıyönetim baskısı ile kötücülleşen, siyasi nedenlerle kendine sığınacak bir yer arayan aydının da sesi vardır. Ahmet Cemil, devrin koyu siyasi baskısını ruhunda hisseden neslin hüznünlü, hassas adamıdır. *Mai ve Siyah* romanında Cumhuriyet devri baskılarını yaşayan aydınlarda gördüğümüz kaçış da vardır. Ahmet Cemil'in İstanbul'u terk edişi, tutunamayan aydının, devrin sosyal ve siyasi baskıları altında nefes alamaz duruma gelenlere de önemli bir referans olmuştur. Bu anlamda Ahmet Cemil, ötekinin yaşamında gördüğü ahlaksızlık nedeniyle değil, kendi çaresiz tabiatı nedeniyle kötücüdür. Ekonomik anlamda daima sıkıntı çeken, hayal ettiği yaşamının bir parçası olamayan, kısaca tutunamayanlara özel ayrıksı tavırla Ahmet Cemil, kötücül entelektüelin iç sesine kulak kabartan ilk adamıdır.

Yazarın *Nesli Ahir* romanında İstanbul'un varlıklı ailelerinden birinin oğlu olan Süleyman Nüzhet'in Paris dönüşü İstanbul'da yaşadığı psikolojik dram anlatılır. Süleyman Nüzhet'i umutlandıran da buhrana düşüren de gençler üzerindeki tasavvurlarından kaynaklanır. Bulamadığı çareler, tükenen umutlar onu devrine karşı kötücül kılarken, bir yandan da gençlerin bu düzen içinde tükenip gitmelerine şahit olur. Jurnallerin, sansürlerin ve baskıların ahir nesil üzerindeki etkisine rağmen tutunmaya çalışan Süleyman Nüzhet, vatan evlatlarının içler acısı durumuna ağlayarak, onların yasını tutarak devrine karşı kötücülleşen, umutlarını kaybeden adamdır. *Nesli Ahir* romanında da tıpkı *Mai ve Siyah* romanında olduğu gibi kötücüllüğün kaynağı siyasi baskılardır. Süleyman Nüzhet, Ahmet Celal'in nesline ağlar. Onu umutsuzlaştıran, kötücülleşiren *Kiralık Konak* ya da *Sodom ve Gomore* romanlarındaki ahlaksızlar değil, memleketin aydın gençlerinin devrin içinde eriyip tükenen yüzüne karşıdır. Halit Ziya *Mai ve Siyah* romanında mizacından gelen psikolojik hâllerle devrin siyasi baskısını Ahmet Celal üzerinden; *Nesli Ahir* romanında ise Süleyman Nüzhet ile Ahmet Celal'in neslinde çaresizliğe bakıp kötücülleşen, geleceğe dair ümitlerini yitiren aydın buhranını anlatır.

Peyami Safa, *Matmazel Noreliya'nın Koltuğu* romanında bu defa, topluma karşı yabancılaşma sürecini bir üst seviyeye çıkarır. Ferit, materyalizmden mistisizme gidecek uzun bir ruhsal yolcuğa çıkar. Maddeden manaya geçerken, benimsediği fikirlerin yerle bir oluşu onu hem mutsuz hem de hayata karşı yabancı ve kötücül yapar. Yani Ferit, ruhundaki kötücüllüğü zihnindeki çelişkilerle besler. Bu beslenişte iki temel nokta vardır. Bunlardan ilki, Ferit'in cemiyet içinde kendine yer bulamayışıdır. İkincisi ise, Ferit'in zihnindeki çözümlü ruhunun ve bedeninin isyanıdır. Safa, Ferit'in ruhsal ve zihinsel serüveninde, maddelerin sembolik mahiyetleri öne çıkarır. Buna göre Ferit, ne toplum ile ne de kendi ile uzlaşmış

değildir. Daima şüpheli fikirlerin müptelası, tedirgin, zamanla kavgalı ve huzursuz olan Ferit, kendini kaybetmeden manaya tutunabilen adamdır. Peyami Safa burada tutunamayan, yalnızlaşan, maddenin yıpratıcı gölgeleri içinde otel odalarına hapsolan entelektüel Ferit üzerinden kurtuluş reçetesi de sunar. Peyami Safa'nın eserlerinde Doğu'nun manası; Batı'nın maddesi her zaman çatışmanın içinden yansır. Yazar burada da ruhundaki mânâyı kaybedenleri Ferit'in kötücül algılarında; ruhundaki mânâyı bulanları Ferit'in huzur ikliminde anlatır. Bir başla ifade ile Ferit, iki zıt sayfanın birinci yüzünde tutunamayan/yalnız ve kötücül bir adam iken sayfanın ikinci yüzünde mistik bir yönelimle Tanrı'nın varlığına tutunur. Peyami Safa'nın *Yalnızız* romanında, bireysel yalnızlığın cemiyetin içindeki buhranından hareketle, entelektüel kimliğin kimsesizlik psikolojisi anlatılır. Peyami Safa burada Samim'in ütopyası Simeranya ile olmasını arzuladığı dünya için tekliflerde bulunur. Samim olumuz dünya ve cemiyet algısından ütopyasına kaçtıkça gölgesi ile konuşan bir adam oluverir. Samim'in kötücüllüğü, sosyal hayatın problemlerinden kaynaklanır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanında, insanın mekân içindeki bağı ve bu bağların ruhlara attığı düğümleri anlatılır. Roman Mümtaz'ın penceresinden ortaya konur. Mümtaz roman boyunca bir varlaşma hamlesi içinde kıvranan entelektüel tipi sembolize eder. Romanın hem kötücülü hem de kötüsü ise Suat'tır. Suat, varoluşçu bunaltıları ile kötücül ve huysuz bir tiptir. Suat ve İhsan, Mümtaz'ın içindeki aklın ve kalbin sembolleridir. Mümtaz, Suat'ın hayali ile yüzleştikçe nefreti ve kini duyumsayarak kötücülleşir. Suat'ın İhsan yanı ise Suat'a hayatın tutunmaya değer yanlarını duyumsatır. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*'da belleğin yaşatıcı yüzünü, geçmişi ve geleceği şimdiye bağlayan büyük bir mıknaş İstanbul'un içinde arar.

Peyami Safa ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarının muhtevalarındaki farklılığa rağmen teklifleri aynı noktada birleşir. Safa ve Tanpınar aklın kötücüllüğüne kapılana, mananın huzur iklimini sunar. Peyami Safa'nın Doğu- Batı arasında kıyasladıkları ve kendi köklerinde buldukları ile Tanpınar'ın köklerinde anlamlandırdıkları aynı toprakta birleşir. Kültürel iklimin maneviyatında, dinin ve tarihin mekânında, zamanın tekâmülünde görülenler kötücüllüğü def etme reçetesi ya da entelektüel anlamda bir kaçış hafızası olarak sunulur.

Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* romanı ise tutamak sorunu yaşayacak entelektüelin sesidir. Eserin kötücül atmosferi, muhtevanın içindeki kötüşeytan/karanlık gibi kelimelerin çağrışımlarından ve bu çağrışımların entelektüel bir bakış açısı ile esere yansıma biçiminden kaynaklanır. Sabahattin Ali,

şeytanı kötülüğün adresi biçiminde aydınının zihnine yerleştirir. Ona iyi olma fırsatı tanımaz. *İçimizdeki Şeytan* romanı, orta sınıf aydınının iyi ve kötü arasındaki sıkışmışlığını, çırpınışlarını yansıtır. Ömer'in kötücüllüğü, entelektüelin *aydıncı* yaşadığı dram değildir. Sabahattin Ali, burada paranın ve gücün dışında kalmış Ömer'in trajedisini anlatır. Zira Ömer roman boyunca entelektüel bir bunalım yaşamaz. Onu, içindeki şeytanın eline bırakan tek şey paranın karşısındaki çaresiz tavidir. Yazar burada, zihnini şeytanın sesiyle dolduran aydınının, iyiliği istese de yapamayacağı, iyimser olamayacağı gerçekliğinin altını çizmiş olur. *İçimizdeki Şeytan* romanının asıl kötücül entelektüel tipi Bedri'dir. Onu kötücül yapansa toplumun ahlaksızlaşan yüzüdür. Ömer içindeki karanlığı takip edişi ile sokaktaki adama, aylaklığa, tutunamayana, karanlık ve gecenin çağrışımlarına doğru evrilen yapının da ayak sesi gibidir.

Gölgesi ile konuşan entelektüellerden biri de Atilla İlhan'ın *Sokaktaki Adam* romanındaki Hasan içindeki sesle konuşan hatta bu sesteki karşılık alan, ruhsal bakımdan hem kaçışta hem de çöküşte bir tiptir. *Sokaktaki Adam*, Hasan'ın hiçbir sınıfa ve hiçbir sokağa dâhil olamama buhranını anlatır. O roman boyunca en çok kendinden nefret eden adamdır. Yaşadığı sefil hayatının tek nedeni olan varlığından nefret ile bahseder. Bir inanç buhranı içinde yaratılan her şeyden şüphe duyar. Bu septik ruh hâli onu *bağlanamama*, *köksüzlük*, *aidiyet buhranı* gibi çatışmalara sürükler. Hasan tüm bu çatışmalarında içindeki sesi *Antonia* vardır. *Antonia* sürekli konuşarak, Hasan'a kendi sesini de kaybettirir. Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* romanındaki Ömer'in kötücül isyanı, burada Hasan'ın ruhuna aks etmiş gibidir. Her iki romanda da karşımıza çıkan, "iflas etmiş delikanlı" profili, adeta *Aylak Adam* C.'nin, *Tutunamayan* Turgut Özben'in, Selim'in ilk evreleridir.

Yusuf Atılğan'ın *Aylak Adam* romanında ise C., kendisine aylaklık adında bir rol yazar. Bu rolün kahramanı olmak için de yalnızlığı, sıkılğanlığı ve insanlardan kaçışı ruhunun bir parçası olarak algılar. C. roman boyunca paraya doymuş, arayış içinde tutamak sorunu yaşayan bir entelektüeldir. Hayatına babasının olumsuz etkileri ile başlayan C., ona benzememek için normal olan şeyleri de reddeder. Böylece onun yalnızlığı, kendisinin bile öğretti bulduğu yaşamı bir aylaklık uyumu ile karşımıza çıkar. C., insanlar arasındaki yerini de roman boyunca belirsiz kılar. Tutunacağı bir yer arar, ama bunu bir türlü başaramaz. Yusuf Atılğan C.'nin tutunma hikâyesini de bir çatışmaya, hatta mücadeleye dönüştürür. *Aylak Adam* romanı, bir entelektüelin maddi formunun dışında, salt hayata karşı kötücül mizacını anlatır.

Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* romanları, evrenin bir parçası olmak için savrulan ruhlar, bir türlü konumlanamadıkları hayatta yurtsuz kalışlarını anlatır. Her iki romanda da altı çizilen, aydının önce dünya, sonra da kendi haritasından silinme öyküsüdür. Bu öykü varlık gösterirken irade kullanamadıkları yaşamlarında yabancılık ve bunaltı başlar ve irade göstererek gittikleri kayboluş da intiharla neticelenir. *Tutunamayanlar* romanının kahramanı Selim, arkadaşı Turgut'un ölümünün peşinde ruhunu sürüklerken, kendi dünyasında kaybolur. *Tehlikeli Oyunlar*'da ise Hikmet Benol, her şeyini terk etmiş bir aydın olarak bir gecekonuda yaşar. Selim'in Olric'i; Hikmet'in Albay'ına dönüşmüştür artık. Bilinçaltı bu ironiyi ve mizahı hayattan intikam alırcasına sürdürmeye devam eder. İnsanların içinde daima ötekileştirilenler, bilinçaltının özgür sesinde delicesine, kendinden geçercesine konuşmaya devam eder. Günün birinde kendilerini yok edene kadar bu ses tutamak sorunu yaşayanların büyük resmi olur. Tümüyle kötücül bir algıyla hareket eden entelektüel, *Tehlikeli Oyunlar*'da, Hikmet'in dilinden oyunlara başlama nedenini, öfke olarak ortaya koyar. Öfkeli entelektüel, kaderin oyuncağı olmaktansa, oyun içinde kurduğu oyununu yönetmeye başlar. Oyunun başlama noktasında ise itici güç, isyandır. Kötücül algıyı besleyen isyanın merkezinde ise kimsenin kendi rolünü oynamaması yatar. Burada, *onlara* karşı bir duruş geliştiren aydın, "ötekilerden" ayrılmaya doğru ilerler. Tutunamayan Selim de Turgut da böylesi bir ayrışmanın yolunu tutmuştur. Selim, tutunamadığı evrenin ilgisizliğini omzunda taşıyarak ortadan kaybolur. Tutunamayanların şahıslarına gösterilen ilgisizlik ile kalınlaşan duvarlar, alaya alınma korkusu ile içe gömülmeyi hızlandırır. Oyun yerine dönen ülkelerinde, kendi kaderlerine bir ölüm ve düşüş oyunu hâsil eden aydın, burada rol tanımını da kendisi yapar. Geriye kalan tek şey olan yalnızlık kötü oyuncular için seçilmiştir. Söz konusu oyun ise, Selim için kaçışla; Hikmet içinse ölümle biter. Hikmet, intihar yolu olarak düşüşü seçer ve kendine bir son olarak *balkondan düşerek ölen adam* rolünü uyarlar. *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* romanları *İçimizdeki Şeytan*'la başlayan bir karanlığın içinde, *Sokaktaki Adam*'ın kimsesizliğinde ve *Aylak Adam* C.'nin tutamak sorununda son noktadır. Selim ve Hikmet kötücüllüğünü kendinden alan varoluşsal problemlerle yerin altına sığınan, böcekleşen ayrıksı entelektüel duruşun kült romanlarının tutunamayan kahramanlarıdır.

Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* romanı *Dar Zamanlar* üçlemesinin ilk kitabıdır. Hayata dair her şeyi arkasında bırakan aydının, ölüme yataırken kendisi ve hayat arasındaki hesaplaşma anlatılır. Aysel ölüm yatağında hem geçmişi hem de şimdi ile konuşur. *Ölmeye Yatmak* romanı, yorgun bir aydının kadın kimliği ile

evrenin dışında kalışının öyküsüdür. Bedeninden başını koparmış, kurgusuz oyunlardan sıkılmış olan Aysel, bir otel odasında kendine bir son hazırlar. Her şeyi bırakarak, aydın Türk kadını kimliğinden soyunarak yatağa girer. Kendini ölmeye zorlar, ancak geçmişi şimdiki zamana geçmesine mâni olur. Kötücül aydının dar zamanları, roman boyunca zihnindeki gel-gitlerde saklanır. Serinin ikinci kitabı *Bir Düşün Gecesi* romanında, Aysel'in kardeşi Tezel'in hayatla hesaplaşması ve Tezel'in gözünden Aysel'in yaşamına eleştiriler söz konusudur. Roman yalnızca Tezel'in değil, Aysel'in eşi Ömer'in yaşamını da konu alır. Ömer de tıpkı Tezel gibi Aysel'in doğrularına uzaktan bakar ve onunla geçen zamanı ile entelektüel kimliği ile hesaplaşır. *Bir Düşün Gecesi* romanı *Ölmeye Yatmak* romanının doğrudan bir devamı olmasa da, aydının kötücül yanının bir nesil sonrasındaki tezahürü sayılabilir. *Ölmeye Yatmak* romanında her şeyden önce kendisinden vazgeçmeyi göze alan bir kadının, cinsel kimliğini, cinsiyetinin çocukluğundan beri önüne çıkardığı engelleri anlatılır. Kurmacada Aysel'in cinsel tabanlı çıkmazları ve aydın bakış açısı ölümle temsil edilir. *Bir Düşün Gecesi* romanında da tatmin olamayan, kendinden sıkılmış, zihnen tükenmiş iki kuşak karşımıza çıkar. Tezel, Aysel'in kız kardeşi rolünü oynarken, hayata dair öfkesini ablasından alır. Bilinçli bir biçimde onu üzme ister. Hatta onun ölümünü ve yokluğunu arzular. Tezel'in roman boyunca yıkmak istediği duvar Aysel'dir. Yaşayış bakımından Aysel ile tamamen zıt çizilen Tezel, temelde Aysel'in zihnindeki hovarda, entel kimliğin de temsili sayılır. Tezel'in kimseye önem vermeyişi, ona yardımı dokunanlara bile kayıtsızlığı, annesine, ablasına, eşine hatta oğluna bile yabancılığı sıkışıp kaldığı cinsel kimliğin dışı vurumu biçiminde kendini gösterir. Tezel, roman boyunca kötülüğü bilinçle kabul eder ve hayatta bir hiç olduğunu, iyi bir insan olmadığını kendine sıkça sorgular. İçindeki tüm bu çelişki ve baskılarla düğümleri en çok ruhuna atan Tezel, kötücüllüğün tüm bedellerini ruhuna yaşatır. *Dar Zamanlar* serisinin son kitabı olan *Hayır* ise, Adalet Ağaoğlu'nun, sosyal hayata ve siyasi yapılanmaya itirazının romanıdır. *Ölmeye Yatmak* romanında çocukluğunu ve gençliğini gördüğümüz Aysel, *Hayır* romanında yaşını almış bir profesör olarak karşımıza çıkar. Yolun sonuna yaklaşan, ama hala üzerinden akıp giden zamana yetişemeyenlerin, dar zamanlarda kalanların itirazı ile sona erer *Hayır*. Romanın en çarpıcı yanı ise, Aysel'in yazdığı kitap ve *Hayır* söyleminin gerekçeleridir. Aysel Aydın *İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı* isimli bir araştırma yapmaktadır. Adalet Ağaoğlu, Aysel'in zihinsel üretimi üzerinden tükenen aydını ve onun başkaldırıları irdeler. Romanın içinde araştırma yapan Ağaoğlu, intihar eden aydın çerçevesini genişletir. Ona göre, gerçekte aydın intihar etmiş olmasa da, kurgunun içinde bunu yaşatmış olması bile intihar fikrine yakınlaşma için yeterlidir. Romanın sonunda Aysel'i denizin üzerinde

sonsuzluğa göndermesi ile yani düşünsel anlamda bu intihar kurgusu ile, yukarıdaki değerlendirmeye bir ilinti katmış olabilir. Aysel, romanın çöküş yaşayan entelektüelidir. Kariyerinin tatmin edici yanında bile kötücüllüğünden kurtulamayan Aysel, huzursuzluğun ve yalnızlığın derinlerinden konuşur. Profesör kimliği ile *hayır* derken, temelde neye *evet* dememiz gerektiğini de tezleri ile anlatan Aysel, tutunamayışının nedenleri sosyal ve siyasi yapılanmanın çatlaklarında bulur. *Hayır* romanı, *ölüm-yokluk-intihar* kavramlarının atmış sekiz kuşağının gözünden bütüncül bir biçimde anlatır bize. Roman bu yapısı ile, kötücül entelektüelin son itirazı ve ölümü bilinçle kabullenışı de sayılabilir.

Yenişehirde Bir Öyle Vakti romanında, zaman ve mekân sosyal bir algıyla okura sunulur. Sevgi Soysal, romanını Yenişehir'de yıkılmak üzere olan kavak ağacının altında kurgular. Gözleri karanlığa alışmış aydın Ali'nin entelektüel kimliği, diğer sosyal kimliklerle bütünleşir. Yazar/anlatıcı bağlamında da kötücüllüğün izlerini taşıyan roman, Ali'nin sosyal hayatta gördüklerinin karanlık resmidir. Sevgi Soysal bir yanı aydınlık diğer yanı karanlık dünyaların aydın gözündeki eleştirisi anlatılır.

Vedat Türkali'nin *Bir Gün Tek Başına* romanı, devrimin ve sol hareketin içinden sıyrılmış, kendine başka bir hayat seçtiği için kötücülleşen Kenan'ın dramını anlatır. Vedat Türkali, tutku ile bağlanılan fikirlerin devrin sosyal baskıları altında eriyişini ve bu eriyişte kendine ait bir vatan edinememiş Kenanları anlatır. Kenan, ailesine, çevresine ve fikirlerine tutunamamış, kendisi ile kavgası olan kötücüllerin temsilidir. Her şeye karşı yabancılaşan, Günseli dışında elini hiçbir şeye uzatmak istemeyen Kenan, roman boyunca hareketi kısıtlı, isyanı derininde bir tiptir. Romanın sonundaki trajik intiharı, onun yaşamın dayanılmaz yüzünde hissettiği acının ve öfkenin intikamıdır.

Oya Baydar'ın *Hiçbiryer'e Dönüş* romanı sol harekete mensup bir kadın ve erkek üzerinden dönemin entelektüel yalnızlığının nedenlerini irdeler. Entelektüele kötücül bakış açısı veren nedenleri, kimliklerine ve inançlarına yaptıkları bu dönüşte sorgulatan Oya Baydar, evsiz/vatansız kalışın, aidiyet probleminin de felsefesini yapar. Kendini arayan entelektüel, gittiği yerlere yabancılığı ile yüzleşir. Çaldığı her kapıda geçmişin kaosu ile karşılaşır. Geleceğin belirsizliği arkalarındaki izlerin de yok olmasına neden olmuş ve bundan sonra varılacak yerleri hiçbir yere dönüştürmüştür. Davasını, amacını, bir dönem verdiği mücadeleleri hatırladıkça şimdije bakan aydın, emeklerinin nedenini sorguladıkça en çok da halkına karşı kötücülleşir. Bu hesaplaşma hamlesi ise onu hem yorgun hem de kötücül kılar. Zira gidilecek hiçbir yer kalmamış, fikirler ve davalar geçmişe gömülmüştür. Buradaki

temel çatışma ise, inanılan değerlerin zamanla kazandığı formdur. Bu yeni nizam içinde, imanı gibi bağlı olduğu değerler yok sayılmakta, değer görmemektedir. Romanın kötücül aydını, imanının hiçe sayılmasına isyan etmekte, kendine bu anlamda bir yurt aramaktadır, ancak varılan yer, hiç olmayandır. *Hiçbiryer'e Dönüş* romanı, hayatı kaçışla ve sürgünle geçenlerin üzerine Berlin Duvarı'nın yıkılış öyküsüdür.

Ayla Kutlu'nun *Kaçış* romanında ise, kendini sol kanadın fikirlerine adanmış, Marksizmi kendine ve halkına kurtuluş addetmiş bir neslin, kendinden kaçamayan aydınlarının dramı anlatılır. Romanın başkişisi Üstün, ülkülerinden, aşkı Ayhan'dan uzaklaşmak için Paris'e kaçtığında, kayıplarını/acılarını da yanında taşıdığını anlar. Paris'e gidiş, ona davasına uzaktan bakmasına fırsat verir. Ayla Kutlu, entelektüel Üstün üzerinden, memleketin siyasi hayatına ve yaşanan sosyal drama ışık tutar. Uğruna hapse girilen, işkencelere katlanılan, direnilen, ölünen davaların, *birileri* tarafından nasıl basitçe algılandığı sorgusunu yapar. Bu noktada içine gömülen Üstün, mücadelesinin hiçe sayılışına, önemsizleştirilmesine isyan eder. Bu isyan da onun kötücül yanını besler. Ayla Kutlu, *Kaçış* romanında çıkışı işaret ederken, çıkışın sonunda yine kaçması kaçınılmaz bir istikameti aydına çizer. Kaçan Üstün, yani çıkışına doğru koşan aydın, yolun sonunda yine kendisine yakalanır. Roman bu anlamda, yine bir tutunamayışın öyküsü biçimde karşımıza çıkar.

Selim İleri'nin *Bir Akşam Alacası* romanı, yazarın Bodrum dörtlemesi romanlarının sonuncusudur. Eser, 12 Eylül öncesinde, bir grup aydın genç üzerinden ülkenin siyasi, sosyal ve kültürel yapısına bakışını anlatır. Selim İleri, ölümlerin, cinayetlerin, kanlı ideolojik kavgaların ortasında nefes almaya çalışan entelektüel gençlerin yalnızlığını, bunaltısını anlatır. *Karanlığın Günü, Gece, Gece Dersleri* ve *Bir Akşam Alacası* aydınlar üzerine sinen zamanı gece biçiminde anlatır. Karanlığın, gecenin, düşün ve rüya hâlinin ölgünlüğündeki çırpınışlar, vazgeçişler ve kopuşlar entelektüel zekânın bakış açısı ile anlatılır. *Bir Akşam Alacası* romanında, belli düşüncelerden ve bakış açılarından örneklemcesine alınan aydınlar, Emre'nin çaresizliği ile bir araya getirilir. Emre, romanın hem anlatıcısı, hem yazarı hem de susan adamıdır. Romanda on çeşit aydınının tipolojisi ve bunları temsil eden kimlikler vardır. Bunlar kısaca şöyledir: 1. Yıldırı cehennemi kentlerde kanlı fırtınada kalanlar (Emre), 2. Kurtuluşu gerçek hakikatte, milli değerlerde ve tasavvufta arayanlar (Ekrem), 3. Politikayı iğrenç ve her türlü incelik ve güzellikten yoksun bulanlar (Göksel), 4. Sanatın sıradan algısında kırılma yaratanlar, şiirde varoluşçu entelektüeller (Atilla), 5. Kendi kendine buyurganlığı ve patronluğu seçenler (Osman,) 6. Yurt dışına gidip, Türkçeyi ve milli değerleri reddedenler (Tülin), 7.

Yalnızlıktan yakınan, başıboş, aylak yaşamayı seçenler (Tayfun), 8. Kanlı Fırtınanın aydın cinayetleri, öldürülen aydınlar, siyasi cinayet kurbanları (Cemal Fazıl), 9. Yerli, kentsoylu, türedi aydın nesil, 10. Kavganın ortasında yarı deli, yarı akıllı kaçıışı seçenler (Belkıs). Selim İleri, Darbeler dönemi aydın neslin tipolojisini haritalar romanında.

Mehmet Eroğlu'nun *Issızlığın Ortasında* romanı, Kıbrıs harekâtına katılmadan evvel tüm değerleri ile savaşa girmiş Ayhan İlyasoğlu'nun öyküsüdür. Ayhan, roman boyunca belleğine savaş açar. Geçmiş ile şimdinin arasında sıkışan aydının, kendine bir gelecek kuramayışı anlatılır. Mehmet Eroğlu, Ayhan'ı sosyal hayatın içinde huzursuzluğu, yabancılığı ve çelişkileri ile bırakır; ancak Ayhan ıssızlığı ortasında kalmışlardan oluverir. O, kendisine bir yurt bulamaz ve benzerleri gibi kötücül bakış açısı altında ezilir. Babasına ve halasına nefreti ile çevresine karşı da kötücül olan Ayhan, tıpkı aylak adam C. ve tutunamamış Selim, Turgut ve Hikmet gibi kendini iyi olan hiçbir şeyle beslemez. İnsanlar arasında bir sürgün hayatı yaşayan ve bu nedenle de yalnızlığına sığınan Ayhan, roman boyunca tedirgin ve huzursuzdur. *Issızlığın Ortasında* romanında, kötücül Ayhan'ın kendine açtığı savaşım ve kendisini sonsuzluğa bırakışı söz konusudur.

Tezer Özlü'nün *Yaşamın Ucuna Yolculuk* romanı, hiçbir yere gidemeyecek aydının kendine ve yazarlarına yaptığı hüznü yolculuktur. Kafka, Italo Svevo ve Cesare Pavese'in hayatına yolculuk eden yazarın, yaşamın ucuna varacak tutunamama seyahatini konu alan roman, yalnızlığın sarsıcı yansımasından izler taşır. Her gittiği durakta yazarların hayatı ile kendini özdeşleştiren Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk* romanında *gidebilmenin her zaman yolda kalmanın ama asla varamamanın* altını çizer. Tezer Özlü'nün anlatı-roman biçiminde kaleme aldığı eserinde üç temel içsel yön vardır. Bunlar, yalnızlık, kaybolmuşluk hissi ve ölüme yakınlıktır. Neticede, çıktığı bu belirsiz yolculukta, kendi karanlık ve sert duvarına çarpan Özlü, gittiği yerlerde hiçbir şeye tutunamaz. Kimliksel bir buhranın, korkulu ve içsel bir savruluşun anlatıldığı roman yazarın iç dünyasındaki kargaşanın da izlerini taşır.

Leyla Erbil'in *Karanlığın Günü* romanı, aydınlığa değil, karanlığa tutunan aydının gecesini, gerçekleşmeyecek bir düş gibi, aydının sabaha yara bere ile çıkışını anlatır. Bir zamanlar, kutsal değer ve mefkûrelere tutunan, ama gerçekler karşısında bir *hayal kırıklığı* yaşayanların, varoluşsal bunaltı ve huzursuzlukları, umudun yitirilişi, eve dönülemediği, aydın gözüyle anlatılır. Kötücüllüğün kaynağında yatan ve entelektüele tutunamama yazgısını sunan bu buhranlar, yazın dünyasında

gelenekleri kıran, anlatı ölçütlerini sarsan *Gece* romanında da vardır. Bilge Karasu kurgudaki karartılmış entelektüel bunaltıyı ve marazi ruhunu burada da karşımıza çıkarır. Yazar burada, gündüzün karşıtı olan geceyi anlatmaz. *Gece* romanı, karanlıkta kalan aydının görüntüsüdür. Bilge Karasu, dili ve anlatımı karartıkça geceye gömülen kurgu, okuru ipuçları ve sezgileri ile yol aldırır yapıdadır. Karanlığın içinden gelen bir başka roman da Latife Tekin'in *Gece Dersleri* romanıdır. Yazar burada sosyalizme gençliğini vermiş Gülfidan'ın hesaplaşmasını ve bu hesaplaşma içinde bir zamanlar mücadele ettiği, uğruna gençliği adadığı yaşamla çatışmasını anlatır. Belirgin bir olay örgüsü olmayan romanda, Gülfidan'ın iç monologlarından hareketle, içsel bir isyanın, kötücül sesi karşımıza çıkar. Kötücüllüğün kaynağında ise, Gülfidan'ın hayat karşısındaki hayal kırıklıklarından kaynaklanır. Sol hareketin içindeki çözülüşü ve ideolojilerin insan ruhundaki yansımalarını iç monolog tekniği ile anlatan Latife Tekin, Gülfidan'ı *Gül ve Fidan* arasına girenlerle yüzleştirir. Sol hareketin içinde *Sekreter Rüzgâr* kod adıyla tanınan, kendini adıyla ayırtıran devrimci kadının içinde, kadınlığını, devrimciliğini, fakirliğini ve ailesini sorgulayan Gülfidan, bu yapısı ile bölünmüşlüğü sesidir. Kendi içindeki esareten kurtulmaya çalışan kötücül entelektüelin, isyan dolu sesi olan Gülfidan, kötücül olmayı kendinde bir hak olarak gören, eleştiriyi en çok kendine yapan kadının çaresizliğini anlatır.

Alev Alatlı'nın *Orda Kimse Var Mı?* serisinin ilk kitabı olan *Viva La Muerte! Yaşasın Ölüm* romanında da kendisi ve çevresi ile hesaplaşan, Türkiye gerçeklerine tepeden bakan bir aydın tipolojisi ile karşımıza çıkar. Alev Alatlı Türkiye'nin entelektüel profilinin de haritasını çıkarır. Tıpkı Akşam Alacası, Bir Gün Tek Başına romanlarında olduğu gibi, entelektüelin Türkiye'deki noktaları işaretlenir. Burada yedi aydın tipolojisi çıkaran Alev Alatlı, getirdiği teklif ve önerilerle Günay'ın sosyal hayatta nasıl kötücüllüğe evrildiğinin de altını çizer. Romanda, 1. Düzenin öz uzman aydınları, 2. İç çevre Vakanüvisleri, 3. Günümüz Sanatçıları, 4. Malumatçı Aydın, 5. Organik aydın, 6. Ben sevici, narsist aydın, 7. Gaddar Aydın olarak anlatılan aydınlar içinde Günay Rodoplu'nun isyan dolu sesi de karşımıza çıkar. Alev Alatlı bu aydınları romanında tek tek isimleri üzerinden değil, toplum içindeki yaşayışları çerçevesinde ele alır. Roman, Günay Rodoplu'nun Türkiye'deki *Büyük Yalan* karşısındaki çaresizliği ve getirdiği tekliflerle içindeki umudu yaşatmaya çalışan aydının sesidir. Günay Rodoplu, Şafak Özden'in kimliğinde bulunduğu Anadolu'nun yeşil elma, kekik ve tarçın kokusundaki yanılısamayı, aldanışı ve hiçliği yaşa. Kötücüllük, nefret ve çaresizlik de bu adımdan sonra kendini gösterir. Günay Rodoplu, kendine değil, varoluşsal bir bunaltıdan gelen tutunamama yazgısı ile

değil, sosyal ve siyasi hayatın içindeki çürümeye karşı öfkeli ve gergindir. Yazar/anlatıcı anlamında da Alev Alatlının sesinde konuşan Günayın karanlığı, düzenin içinde kimliksizlik kalışı ile değil; entelektüel kimliklerin büyük yalan içindeki çürümüş yüzünden kaynağını alır. Roman temel olarak üç sorunsalı ortaya koyar. Bunlardan ilki, kılık değiştiren aydın tipolojidir. İkincisi, Avrupa ve Amerika merkezli dayatmaların kökeni ve bunun karşısında Türkiye'nin yaşadığı dramdır. Üçüncüsü ise, kötücül olmaya itilen aydınların dramıdır.

Yalan romanı da tıpkı *Yaşasın Ölüm* romanında olduğu gibi Türkiye'nin "Büyük Yalan"ını entelektüeller üzerinden kurgular. Tahsin Yücel'in Türkiye'de entelektüel duruşa geliştirilen tutuma *yalan* kelimesinin hiçliğinde cevap verir. Tıpkı İhsan Oktay Anar'ın *Galiz Kahraman* romanındaki gibi, İdris Amil'in ironik biçimde anlatılan galiz kahramanlığı, *Yalan* romanında da Yusuf'un Yunus'un fikirleri ile kahraman oluşuna benzer. Sosyal yaşamın entelektüel algıları ve kahramanları ile gerçeğin ironik yüzünde kaybolmuşluğun felsefesini yapan Tahsin Yücel, Yusuf'un kötücülleşme kaynağını da açıkça ortaya koyar. Safderunca bir sevda ile Yunus'un fikirlerini sahiplenen Yusuf, romanın sonunda kendi olamayışın, ötekinin yaşamını yaşama paradoksunun içinde kendine olan nefreti ile yüzleşir. Yusuf safderunca bir entelektüel taklidin Yunus'un aynasında görünen yansımasından başka bir şey değildir. Roman birbirinin içinde geçip kendini kaybedenlerin kötücüllüğünü gösteren, gerçeksiz kalışın, yalan oluşun Türkiye gerçeğindeki yüzüdür.

Çalışmamız çerçevesinde incelenen romanlara, yapılan çalışma ve araştırmalara göre, Türk romanında safderun alafranga, ahlaksız züppe ve kötücül entelektüeller arasında doğrudan bir ilişki olduğu tespit edilmiştir. Buna göre, safderun alafranga ile ahlaksız züppe tipler arasında oldukça açık bir sosyal oyun karşımıza çıkar. Safderun alafranga Batı'ya sevdalı, komik bir taklitçidir. Safderun alafranga tipolojisi, Batılılaşma serüvenini safderunca algılayan ve tehlikenin yönünü sadece taklit olarak gören yazar/anlatıcı bakış açısının tezahürüdür. Ahlaksız züppe ise yukarıda işaret edildiği gibi kötülüğü ile sosyal hayatın dejenere olan yüzüdür. Ahlaksız züppe, safderun alafranganın içindeki algıları harekete geçiren misyonu ile ötekine daima zararı dokunan tipolojidir. Kısaca, ahlaksız züppe, safderun alafranganın içinden doğan ikincidir. Bir diğer ifade ile ahlaksız züppenin genetik kodlarında safderun alafranga vardır. Kötücül entelektüel ise kötü değil, ötekini izleyerek, genetik ve sosyolojik kodları ile kötücülleşen tipolojidir. Ahlaksız züppe ile kötücül entelektüel arasındaki en önemli fark da buradan gelir. Ahlaksız züppe kötüdür ve edimi durağan değil, harekete tabîdir. Oysa kötücülleşen entelektüelde daha durağan ve mücadelesi zihni ve ruhu ile olan içe dönük bir yolculuk söz

konusudur. Türk romanında safderun alafranga, ahlaksız züppe, kötücül entelektüel başlığını taşıyan çalışmamız Türk toplumunda yaşanan/yaşanmakta olan sosyal bir gerçekliğin izlerini takip etmiştir. Söz konusu gerçekliğin özeti ise şudur: Modern dünyayı modernize eden insan, henüz ilkel kimliğini inşa edememiştir. Yaşamın ve romanın tüm paradoksu da budur.

KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, Adalet. (2004). *Damla Damla Günler*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- _____ (2014a). *Ölmeğe Yatmak. Dar Zamanlar I*. İstanbul: Everest Yayınları.
- _____ (2014b). *Bir Düşün Gecesi. Dar Zamanlar II*. İstanbul: Everest Yayınları.
- _____ (2014c). *Hayır. Dar Zamanlar III*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ahmatova, Anna. (2008). *Yaban Balı Özgürlük Kokar*. (Çev. Güneş Acar). İstanbul: Can Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (2005). *Felâatun Bey İle Râkım Efendi*. (5. Baskı). Akçağ Yayınları
- _____ (2010). *Jön Türk*. (2. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akal, Atilla. (1979). Ferid Edgü ile Röportaj. *Milliyet Sanat*. 12.05.1979.
- Akay, Hasan. (1998). *Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Yeni Fikirler*. İstanbul: Umut Matbaası.
- Akı, Niyazi. (2001). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu. İnsan- Eser-Fikir-Üslup*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aktaş, Şerif. (2004). *Refik Halit Karay*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akyüz, Kenan. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Alatlı, Alev. (1993). *Nuke Türkiye*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- _____ (1994). *O.K. Musti Türkiye Tamamdır*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- _____ (2001). *Valla Kurda Yedirdin Beni*. (5. Baskı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- _____ (2002). *Aydın Despotizmi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- _____ (2007). *'Hayır!' Diyebilmeli İnsan*. (8. Baskı). İstanbul: Zaman Kitap.
- _____ (2013). *Viva La Muerte! Yaşasın Ölüm!*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Aldemir, Ünsal. Cançelik, Ali. Çoşkun, Betül. Çoşkun, Sezai. Dabanlı, Gülçin. Gülper, Mesut. Kasap, Ayşe. Kuzu, Sevil. Orakçı, Meryem. Türkan, Hüseyin.

- Türkölmez, Fadime. Yayla, Yasin. Yıldız, Zeynep. (2013). *Türkiye'nin Birikimleri*. İstanbul: İlke Yayıncılık
- Ali, Sabahattin. (2015). *İçimizdeki Şeytan*. (35. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Alt, Peter Andre. (2016). *Her Şeyin Başlangıcı: Şeytanın Düşüşü ve Kötünün Doğuşu*. (Çev. Sabir Yücesoy). İstanbul: Sel Yayınları.
- Altuğ, Taylan. (2005). *Bir Ruh Kimliği: Reşat Nuri Güntekin*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Andaç, Feridun. (2000a). *Adalet Ağaoğlu Kitabı. Sen Türkiye'nin En Güzel Kazasıdır*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- _____ (2000b). *Edebiyatımızın Yol Haritası*. İstanbul: Can Yayınları.
- _____ (2004). *Sözcüklerin Dili İle Konuşmak. Tahsin Yücel İle Yüz Yüze*. İstanbul: Dünya Yayınları.
- Argunşah, Hülya. (2013). Ahdiye ile Ceylan Arasında Bir Jön Türk: Ahmet Mithat Efendi'nin Feminizmi. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* . Volume 8/9. ss.1-16.
- Atay, Oğuz. (1987). *Günlük*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2008). *Tutunamayanlar*. (42. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2014). *Tehlikeli Oyunlar*. (30. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atılğan, Yusuf. (2014). *Aylak Adam*. (37. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aytaç, Gürsel. (1985). Her Şeyden Önce Bir Dil Ürünü. *Cumhuriyet/Kültür*. 10.01.1985.
- Aytaç, Gürsel. (2014). *Edebiyat Yazıları I*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Aytaç, Gıyasettin. (2008). *Tematik Roman İncelemeleri, Hayata Ayna Tutan Romanlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ayvazoğlu, Beşir. (2008). *Peyami Hayatı Sanatı Felsefesi Dramı*. (3. Baskı). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Badiou, Alain. (2016). *Etik, Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*. (Çev. Tuncay Birkan). (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bakhtin, Mikhail. (2001). *Karnavalın Romanı*. (Çev. Sibel Irzık). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Banarlı, Nihad Sami. (2001). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Barry, Sanders. (2001). *Kahkahanın Zaferi*. (Kemal Atakay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Barthes, Roland. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. (Çev. Berke Vardar, Mehmet Rifat). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Baydar, Oya. (2010). *Savaş Çağı Umut Çağı. Bir Yirmi Yaş Güncesi*. (2. Baskı). İstanbul: Can Gençlik Yayınları.
- _____ (2012). *O Muhteşem Hayatınız*. İstanbul: Can Yayınları.
- _____ (2013). *Hiçbiryer'e Dönüş*. (12. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- _____ (2015). *Elveda Alyoşa*. (10. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- _____ (2016). *Surönü Diyalogları*. İstanbul: Can Yayınları
- Baykan, Fehmi. (2000). *Nietzsche'nin Felsefesi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Belge, Murat. (2014). *Edebiyat Üzerine Yazılar*. (5. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bergson, Henri. (2011a). *Gülme*. (3. Baskı). (Çev. Yaşar Avunç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- _____ (2011b). *Metafiziğe Giriş*. (Çev. Atakan Altınörs). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- _____ (2013). *Ahlakın ve Dinin İki Kaynağı*. (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu). (2. Baskı). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Beriş, Hamit Emrah. (2003). *Moderniteden Postmoderniteye*. (Ed. M. Türköne). İstanbul: Lotus Yayınevi.
- Berkes, Niyazi. (1997). *Baticılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler 2*. İstanbul: Yenigün Haber Ajansı Yayıncılık.
- _____ (2015). *Türk Düşününde Batı Sorunu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, Marshall. (2010). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cebeci, Oğuz. (2008). *Komik Edebi Türler*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cevizci, Ahmet. (2000). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. (4. Baskı). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- _____ (2008). *Etiğe Giriş*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- _____ (2009). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- _____ (2015). *Felsefe Sözlüğü*. (5. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Cohen, Simon Baron. (2016). *Kötülüğün Anatomisi, Empati ve Zalimliğin Kökeni Üzerine*. (Çev. Tuna Tezgel). İstanbul: Say Yayınları.
- Coşkun, Ahmet Hakan. (2002). *Kırmızı ve Kar*. İstanbul: Birey Yayınları.

- Çelik, Hüseyin. (2000). *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Sosyal Tenkid*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Çetişli, İsmail. (2000). *Halit Ziya Uşaklıgil*. İstanbul: Şule Yayınları.
- _____ (2004). *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çonoğlu, Salim. (2015). *Bir Hayat Hikâyesinin Kâğıttan Tanıkları, Hikâye ve Romanlarında Ahmet Mithat Efendi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Demir, Ömer- Acar, Mustafa. (1992). *Sosyal Bilimler Sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Descartes. (1967). *Metot Üzerine Konuşma*. (Çev. Mehmet Karasan). (3. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Dostoyevski, Fyodor. (2011). *Yeraltından Notlar*. (Çev: Ergin Altay). İstanbul: Can Yayınları
- Ecevit, Yıldız. (2008). *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2016) *"Ben Buradayım..." Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*. (7. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Edgü, Ferit. (1991). *Yeni Ders Notları*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- _____ (2001). *Bir Gemide*. (6. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____ (2003). *İlk Öyküler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____ (2007a). *Yaralı Zaman. Bir Doğu Yolculuğundan Notlar*. İstanbul: Can Yayınları.
- _____ (2007b). *Buluşmalar Yazarlar/Ressamlar*. İstanbul: Can Yayınları.
- _____ (2012). *O, Hakkâri'de Bir Mevsim*. (20. Baskı). İstanbul: Sel Yayınları.
- Eisenstadt, Shmuel Noah. (2007). *Modernleşme. Başkaldırı ve Değişim*. (Çev. Ufuk Coşkun). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Emil, Birol. (1984). *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası I: Harabelerin Çiçeği'nden Gökyüzü'ne*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Enginün, İnci. (2003). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. (4 Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- _____ (2011). *Mukayeseli Edebiyat*. (3. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- _____ (2012a). *Yeni Türk Edebiyatı-Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- _____ (2012b). *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları I.* (7. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Enginün, İnci. Kerman, Zeynep. (2008). *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa.* (2. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Epikür. (1965). *Mektuplar ve Maksimler.* (Çev. Hayrullah Örs). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Erbil, Leyla. (2008). *Cüce.* İstanbul: Kanat Kitap
- _____ (2010). *Mektup Aşkları.* (2. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- _____ (2014). *Karanlığın Günü.* (7. Baskı). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erdem, Hüsamettin. (1999). *Bazı Felsefe Meseleleri.* Konya: Hü-Er Yayınları.
- Eroğlu, Mehmet. (2005). *Yarım Kalan Yürüyüş.* (5. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- _____ (2009). *Geç Kalmış Ölü.* (6. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- _____ (2011). *Issızlığın Ortasında.* (8. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Esen, Nükhet. Kılıç, Engin. (2008). *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası.* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Esen, Nüket. (2006). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar.* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Felsefe Terimleri Sözlüğü.* (1975). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Finn, P. Robert. (1984). *Türk Romanı. İlk Dönem: 1872-1900.* (Haz. Tomris Uyar). İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Fromm, Erich. (1993). *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri Birinci Kitap.* (Çev. Şükrü Alpagut). (2. Baskı). İstanbul: Payel Yayınları.
- Giddens, Anthony. (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik. Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum.* (Çev. Ümit Tatlıcan). (2. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Gottdiener, Mark. (2005). *Postmodern Göstergeler. Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri.* (Çev. Erdal Cengiz. Hakan Gür. Arhan Nur). İstanbul: İmge Yayınları.
- Göçgün, Önder. (1987). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu.* İstanbul: Acar Matbaacılık Tesisleri.
- Gökçek, Fazıl. (2010). Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Yerli Gayrimüslimlerin Alafrangalığı Meselesi. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi.* S:1. ss. 59-68.
- Güleç, Cengiz. Batmankaya, Murat. (2009). *Freud.* İstanbul: Say Yayınları.
- Gümüş, Semih. (2000). *Adalet Ağaoğlu'nun Romancılığı.* İstanbul: Adam Yayınları.

- Güntekin, Reşat Nuri. (1999). *Yaprak Dökümü*. İstanbul: İnkılap Kitapevi
- Gürbilek, Nurdan. (1997). "Yazı ve Arınma". *Bilge Karasu Aramızda*. (Haz. Füsun Akatlı, Müge Gürsoy Sökmen). İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2005). *Ev Ödevi*. (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2012). *Benden Önce Bir Başkası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2014). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. *Edebiyat ve Endişe*. (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2015a). *Mağdurun Dili*. (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2015b). *Sessizin Payı*. (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi. (1946). *Şıpsevdi*. İstanbul: Hilmi Kitapevi.
- _____ (1964). *Kaderin Cilvesi (Başımıza Gelenler)*. (Haz. Abdullah Tanrıkulu). İstanbul: Pınar Yayınevi
- _____ (1969). *Deli Filozof*. (2. Baskı). (Haz. Mustafa Nihat Özön). İstanbul: Atlas Kitapevi
- _____ (2011a). *Ben Deli Miyim?* (Haz. Emre Taylan). İstanbul: Everest Yayınları.
- _____ (2011b). *Utanmaz Adam*. İstanbul: Everest Yayınları.
- _____ (2013). *Şık*. (2. Baskı). (Haz. Emre Taylan). İstanbul: Everest Yayınları.
- Hançerlioğlu, Orhan. (1993). *Dünya İnançları Sözlüğü. Dinler, Mezhepler, Tarikatler, Efsaneler*. (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- _____ (1997). *Ruhbilim Sözlüğü*. (3. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- _____ (2006). *İslâm İnançları Sözlüğü*. (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hayber, Abdülkadir. (1993). *Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin Romanlarında Nesil Çatışmaları*. İstanbul: MEB Yayınları
- Hilâv, Selâhattin. (1993). *100 Soruda Felsefe El Kitabı*. (6. Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Huyugüzel. Ö.Faruk. (1995). *Halit Ziya Uşaklıgil, Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*. İstanbul: MEB Yayınları.
- İleri, Selim. (1979). *Ölüm İlişkileri*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- _____ (2002a). *Anılar; Issız ve Yağmurlu*. (Söyleşi: Handan Şenköken). İstanbul: Doğan Kitap.
- _____ (2002b). *Yaşarken ve Ölürken*. İstanbul: Doğan Kitap.

- _____ (2004). *Her Gece Bodrum*. (2004). İstanbul: Doğan Kitap.
- _____ (2010). *Bir Akşam Alacası*. (5. Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- İlhan, Atilla. (1996). *Aydınlar Savaşı*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- _____ (1999). *Hangi Batı*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- _____ (2012). *Sokaktaki Adam*. (14. Baskı). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- İnci, Handan. (2007). *Selim İleri Kitabı. Şimdi Seni Konuşuyorduk*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Jackson, Roy. (2012). *Nietzsche'nin Kilit Fikirleri*. (Çev. Nevra Yaraç). İstanbul: Optimist Yayınları.
- Kabaklı, Ahmet. (1997). *Türk Edebiyatı III.Cilt*. (9. Baskı). İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kafka, Franz. (1999). *Dönüşüm*. (Çev. Ahmet Cemal). (8. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Kaplan, Mehmet. (1978). *Edebiyatımızın İçinden*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Karaalioğlu, Seyit Kemal. (1983). *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*. (3. Basım). İstanbul: İnkılap ve Anka Basımevi.
- Karaca, Alâattin. (1991). Ahmet Midhat Efendi'nin Jön Türk Adlı Romanı. *Türkoloji Dergisi*. C. 9, S:1. ss.121-141.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. (2002). *Yaban*. (43. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları..
- _____ (2004). *Kiralık Konak*. (31. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2012). *Sodom ve Gomora*. (27. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karasu, Bilge. (2010). *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*. (7. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2014). *Gece*. (9. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Karay, Refik Halit. (2009). *İstanbul'un Bir Yüzü*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü I*. (1991). Ankara: Başbakanlık Basımevi
- Kaufmann, Walter. (1964). *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk*. (Akşid Göktürk). İstanbul: De Yayınevi
- Kavafis, Konstantinos.(2011). *Bu Kenttir Gidip Gideceğin Yer*. (Çev. Alova-Bariş Pirhasan). (2. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Kerman, Zeynep. (1995). *Halid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı ile İlgili Unsurlar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

- _____ (1998). *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- _____ (2008). *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kierkegaard, Soren. (2005). *Korku ve Titreme*. (Çev. İbrahim Kapaklıkaya). (3. Baskı). İstanbul: Anka Yayınları.
- _____ (2007). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu). (4. Baskı). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Kocatürk, Vasfi Mahir. (1964). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Edebiyat Yayınevi.
- Kolcu, Ali İhsan. (2003). *Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası*. İstanbul: Toroslu Kitaplığı.
- _____ (2015). *Tanzimat Edebiyatı II*. (10. Basım). İstanbul: Salkımsöğüt Yayınları.
- Kongar, Emre. (1985). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. (4. Basım.) Ankara: Remzi Kitapevi
- Kudret, Cevdet. (1981). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II*. (4. Baskı) İstanbul: Varlık Yayınları.
- _____ (1998). *Cumhuriyet Edebiyatında Hikâye ve Roman I*. (5. Baskı). İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Kuntay, Mithat Cemal. (2013). *Üç İstanbul*. (16. Baskı). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Kutlu, Ayla. (1986). *Kaçış*. (2. Baskı). İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Küçük, Mehmet. (2000). *Modernite Versus Postmodernite*. (3. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Lee, Nan A. (1997). *Peyami Safa'nın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Lekesiz, Ömer. (1997). *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 1*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- _____ (1999). *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 3. Öykücüler ve Öykü Anlayışları, Öyküler ve Çözümlenmeleri*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Levend, Agah Sırrı. (1973). *Türk Edebiyatı Tarihi, I. Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Lewis, Bernard. (2004). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, (9. Baskı). (Haz. Metin Kıratlı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Mardin, Şerif. (1998). *Türkiye'de Din ve Siyaset. Makaleler 3*. (5. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2015a). *Türk Modernleşmesi. Makaleler 4*. (24. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

- _____ (2015b). *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908*. (20. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, Cemil. (2004). *Bu Ülke*. (24. Baskı). (Haz. Mahmut Ali Meriç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2007). *Mağaradakiler*. (15. Baskı). (Haz. Mahmut Ali Meriç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2016a). *Jurnal Cilt 1 1955-65*. (27. Baskı). (Haz. Mahmut Ali Meriç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2016b). *Kırk Ambar Cilt 1. Rumuz'ül Edeb*. (18. Baskı). (Haz. Mahmut Ali Meriç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mignon, Laurent. (2003). *Elifbâlar Sevdası*. İstanbul: Hece Yayınları.
- Moran, Berna. (2015a). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. (28. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2015b). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*. (17. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2016). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. (20. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Murtçalı, Serdar. (1995). *Arapça Türkçe Sözlük*. İstanbul: Dağarcık Yayınları.
- Mutluay, Rauf. (1973). *50 Yılın Türk Edebiyatı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Naci, Fethi. (1997). *50 Türk Romanı*. İstanbul: Oğlak Yayınları
- _____ (2000). *Yüzyılın 100 Türk Romanı*. (3. Baskı). İstanbul: Adam Yayınları.
- _____ (1999). XX. Yüzyıldan Kalanlar: İstanbul'un Bir Yüzü. *Cumhuriyet Kitap (Eleştiri Günlüğü)*. S: 473. ss. 3.
- _____ (2002). *Türk Romanında Ölçüt Sorunu. Eleştiri Günlüğü I (1980-1986)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Narlı, Mehmet. (2009). Postmodern Roman ve Modern Gerçekliğin Yitimi. *Türkbilig*. S:18. ss.122-132.
- _____ (2012). *Roman Ne Anlatır? Cumhuriyet Dönemi 1920-2000*. (3. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- _____ (2013). *Edebiyat ve Delilik*. Ankara: Akçağ Yayınevi.
- _____ (2015). *Roman Sevdaları. Kuramsal Yaklaşımlar-Çözümlemeler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Necatigil, Behçet. (1998). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. (17. Baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich. (2005). *Böyle Buyurdu Zerdüş*. (Çev. Ayşegül İnce). İstanbul: Eflatun Yayınları.

- _____ (2010a). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*. (Çev. Ahmet İnam.) İstanbul: Say Yayınları.
- _____ (2010b). *Gezgin İle Gölgesi*. (Çev. Murat Batmankaya.) İstanbul: Say Yayınları.
- Okay, Orhan. (2008). *Batı Karşısında Ahmet Mithat Efendi*. (4. Basım). İstanbul: Dergah Yayınları
- Ortaylı, İlber. (2015). *Batılılaşma Yolunda*. (4. Baskı). İstanbul: İnkılap Yayınları
- Önertoy, Olcay. (1981). *Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı*. Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi.
- Örgen, Ertan. (2015). Kadro, Peyami Safa, Kültür Haftası. *Bir Tereddüdün Aydını Peyami Safa, Hece Özel Sayısı*. S: 217. ss. 352-356.
- _____ (2009). Oğuz Atay'ın Romanlarında İntihar. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. S: 2. ss. 25-46.
- Özata, Jale. (2003). *Bilge Karasu'nun Gece'sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım*. Bilkent Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özdemir, Sebahat. (2005). *Vedat Türkalı*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Özer, Pelin. (2005). *Latife Tekin Kitabı*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Özkan, Devrim. (2012). Impressionism, Cinema and Bergsonian Time Defination: Transformation of Time and Space Perception. *The Journal of Academic Social Science Studies. International Journal of Social Science* Volume 5 Issue 5, p. 247-268, October 2012.
- Özlü, Tezer. (2011). *Eski Bahçe/Eski Sevgi*. (13. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____ (2012). *Çocukluğumun Soğuk Geceleeri*. (18. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____ (2014). *Kalanlar*. (13. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____ (2015). *Yaşamın Ucuna Yolculuk*. (24. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özön, Mustafa Nihat. (1997). *Osmanlıca Türkçe Sözlük*. (8. Baskı). İstanbul: İnkılap Kitapevi
- Öztoğat, Nedret Tanyolaç. (2015). *Söylem, Söylen, Yazın. Tahsin Yücel'e Armağan*. İstanbul: Can Yayınları.
- Öztuna, Yılmaz. (1986). *Osmanlı Devleti Tarihi I. Cilt*. İstanbul: Faisal Finans Kurumu Yayını.
- Pamuk, Orhan. (1999). *Öteki Renkler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2006). *Kar*. (13. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

- _____ (2007). *Babamın Bavulu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2008). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2010). *Manzaradan Parçalar. Hayat, Sokaklar, Edebiyat*. (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları..
- Parla, Jale. (2015). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. (13. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pieper, Annemarie. (1999). *Etiğe Giriş*. (Çev. Veysel Atayman. Gönül Sezer). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Poe, Edgar Allan. (2015). *Yazının Felsefesi*. (Çev. Funda Özdemiroğlu). (2. Baskı). İstanbul: Kafekültür Yayıncılık.
- Poidevin, Robin Le. (2000). *Ateizm. İnanma, İnanmama Üzerine Bir Tartışma*. (Çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem. (2012). *Araba Sevdası*. (Haz. Sabahattin Çağın, Fazıl Gökçek). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Safa, Peyami. (1999a). *Biz İnsanlar*. (13. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- _____ (1999b). *Objektif: 4. Din, İnkılap, İrtica*. (5. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- _____ (1999c). *Objektif: 8. 20. Asır Avrupa ve Biz*. (4. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- _____ (2000a). *Fatih-Harbiye*. (20. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- _____ (2000b). *Mahşer*. (14. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- _____ (2000c). *Yalnızız*. (15. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- _____ (2005). *Sözde Kızlar*. (25. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- _____ (2006a). *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*. (21. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- _____ (2006b). *Objektif: 7. Eğitim, Gençlik, Üniversite*. (5. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- _____ (2006c). *Türk İnkılabına Bakışlar*. (6. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- _____ (2007a). *Bir Tereddüdün Romanı*. (16. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- _____ (2007b). *Objektif: 5. Kadın, Aşk, Aile*. (7. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Saffeti Ziya. (2011). *Salon Köşelerinde*. Ankara: Tema Yayınları.

- Said Halim Paşa. (1973). *Buhranlarımız*. (Haz. M. Ertuğrul Düzdağ). Tercüman Gazetesi 1001 Temel Eser. İstanbul: Kervan Kitapçılık.
- Said, Edward. (2015). *Entelektüel. Sürgün, Marjinal, Yabancı*. (Çev. Tuncay Birkan). (6. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sancar, Mithat. (2008). *Geçmişle Hesaplaşma. Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*. (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sartre, Jean Paul. (1965). *Saygılı Yosma*. (Çev. Orhan Veli Kanık). Ankara: Ataç Kitapevi.
- _____ (1996), *Akıl Çağı – Özgürlüğün Yolları-I*. (Çev. Gülseren Devrim). İstanbul: Can Yayınları.
- _____ (1999). *Varoluşçuluk*. (Çev. Asım Bezirci). İstanbul: Say Yayınları
- _____ (2005). *Bulantı*. (Çev. Erdoğan Alkan). İstanbul: Oda Yayınları.
- _____ (2015). *Edebiyat Nedir?* (Çev. Bertan Onaran). (7. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Sazyek, Hakan. (2009). Atilla İlhan'ın Sokaktaki Adam'ı: Hasan. *Kitap-lık Dergisi*. S:33. ss. 91-104.
- Schopenhauer, Arthur. (2003). *Aşkın Metafiziği*. (Haz. Velsel Atayman). İstanbul: Bordo-Siyah Yayınları.
- _____ (2014). *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar*. Ankara: Tutku Yayınevi.
- Sevük, İsmail Habib. (1940). *Yeni Edebi Yeniliğimiz, Tanzimattan Beri Edebiyat Tarihi I*. İstanbul: Remzi Kitapevi
- Shayegan, Daryus. (2014). *Yaralı Bilinç. Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni*. (Çev. Haldun Bayrı). (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları
- Sıtkı İlhan, Ayşe. Akin, Doğan. (1997). *Sabahattin Ali'nin Özel Mektupları. İki Gözüm Ayşe*. (2. Baskı). Bilgi Yayınevi.
- Sıtkı, Cahit. (1940). *Peyami Safa, Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Semih Lütfi Kitapevi
- Sorokin, Pitirim. A. (1997). *Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri*. (Çev. Mete Tuncay). İstanbul: Göçebe Yayınları
- Soysal, Sevgi. (2007). *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*. (5. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sütçü, Özcan Yılmaz. (2016). Deluze ve Edebiyat: Sınırların Ötesine Geçmek. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar/Dialogues in Philosophy and Social Sciences*. Temmuz/July 2016, 9(2), ss. 84-100
- Şenler, Yaşar. (2009) *Türk Romanında Reformist Tipler*. Konya: Palet Yayınları.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi. (1995). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. (4. Baskı). (Haz. Zeynep Kerman). İstanbul: Dergah Yayınları.
- _____ (2000). *Ahmet Hamdi Tanpınar Bütün Şiirleri*. (6. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- _____ (2001). *Yahya Kemal*. (4. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- _____ (2003). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. (10. Baskı). İstanbul: Çağlayan Kitapevi.
- _____ (2004). *Huzur*. (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____ (2005a). *Mahur Beste*. (7. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- _____ (2005b). *Sahnenin Dışındakiler*. (7. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- _____ (2005c). *Yaşadığım Gibi*. (4. Baskı). (Haz. Birol Emil). İstanbul: Dergah Yayınları.
- _____ (2008a). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. (12. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- _____ (2008b). *Beş Şehir*. (24. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tarlan, Ali Nihad. (1981). *Edebiyat Meseleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tekin, Latife. (2012). *Gece Dersleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tekin, Mehmet. (1990). *Peyami Safa'nın Roman Sanatı ve Romanları Üzerine Bir Araştırma*. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Timur, Taner. (2002). *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. (2. Baskı). İstanbul: İmge Yayınları.
- _____ (2007). *İnsan ve Toplum*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Tolstoy, Lev Nikolayeviç. (1999). *İçimizdeki Şeytan*. (Haz. Serkan Özburun, S. Neval Şimşek). (5. Baskı). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Tomlinson, John. (2013). *Küreselleşme ve Kültür*. (Çev. Arzu Eker). (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tosun, Necip. (2014). *Peyami Safa'nın Düşünce ve Edebiyatta Öncüleri*. *Hece Dergisi Bir Tereddüdün Aydını Peyami Safa Özel Sayısı*. S: 29. ss. 21-31.
- Tunaya, Tarık Zafer. (2004). *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılaşma Hareketleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tunç, Ayfer. (2000). *Kendi Kendimizle Yüzleşebileceğimiz İçin Yazdı Hep*. Ferit Edgü. *Cumhuriyet Kitap Eki*. 06.01.2000. S: 516 ss.1-6

- Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük. 1-2* (1998). (9. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (1976). "*Araba Sevdası*" Maddesi. C. 1, ss. 149. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Türkali, Vedat. (2005). *Tüm Yazıları Konuşmaları*. (2. Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- _____ (2014). *Bir Gün Tek Başına*. (10. Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Tüzel, İbrahim. (2007). Kimliklerin Çatıştığı Mekân: "Kiralık Konak" ve Evini/Evrenini Arayan Nesiller. *Bilig*. S: 41. ss. 231.
- Uçman, Abdullah. İnci, Handan. (2008). "*Bir Gül Bu Karanlıklarda*" *Tanpınar Üzerine Yazılar*. (2. Baskı). İstanbul: 3F Yayınevi.
- Uğurcan, Sema. (2012). Zihniyetlerin Yansıma Alanı Olarak Peyami Safa'nın Romanları ve Şahıslar Dünyası. *Erdem Dergisi Peyami Safa Özel Sayısı*. S: 61. ss. 261-276.
- Uğurlu, Seyit Battal. (2008). Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde Yapı, Tema ve Metafor. *Bilig*. S: 46. ss.153-157.
- Uludağ, Mehmet Emin. (2012). Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda Gerçekleşen Psikolojik Aktiviteler. *Peyami Safa Özel Sayısı. Erdem Dergisi*. S: 62. ss. 277-288.
- Uşaklıgil, Halit Ziya. (1980). *Mai ve Siyah*. (Haz. Şemsettin Kutlu). İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- _____ (2001). *Aşk-ı Memnu*. (Haz: Muharrem Kaya). İstanbul: Özgür Yayınları.
- _____ (2008). *Kırk Yıl*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- _____ (2009). *Nesli Ahîr*. (Haz. Alev Sınar Uğurlu). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uyguner, Muzaffer. (1992). *Halit Ziya Uşaklıgil, Yaşamı, Sanatı, Yapıtlarından Seçmeler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Uygur, Nermi. (1997). *Güneşle*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wolf, Virginia. (2014). *Kendine Ait Bir Oda*. (Çev. Handan Saraç). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Yalçın, Alemdar. (2003). *Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı*.Ankara: Akçağ Yayınları
- Yavuz, Hilmi. (2010). *Alafrangalığın Tarihi, Geleneğin Tasfiyesi ya da Yeniden Üretilmesi*. (2. Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Yılmaz, Hakan (2011). Henri Bergson'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Çağdaş Anlatı Sinemasına Etkisi. *Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt: XIII, S.2

Yılmaz, Oylum. (2002). Yitik Dilin İzinde. *Radikal Kitap*. 14.06.2002.

Yonar, Gönül. (2015). *Yaratılış Mitolojileri Altı Medeniyet Altı Yaratılış Hikâyesi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Yücel, Tahsin. (2005). *Yalan*. (9.Baskı). İstanbul: Can Yayınlar

_____ Bir Arayışın Anlatısı. *Milliyet Kitap*. 26.10.2007.

_____ (2015). *Yazın, Gene Yazın*. (3. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.