



TÜRK ROMANINDA ENTELEKTÜEL SUÇ

Nurcan ANKAY

(Doktora Tezi)

Eskişehir, 2018

TÜRK ROMANINDA ENTELEKTÜEL SUÇ

Nurcan ANKAY

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

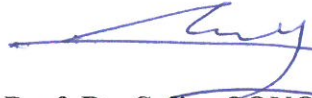
DOKTORA TEZİ

Eskişehir

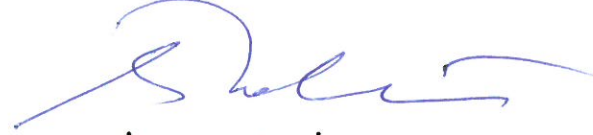
2018

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Nurcan ANKAY tarafından hazırlanan Türk Romanında Entelektüel Suç başlıklı bu çalışma 25/07/2018 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

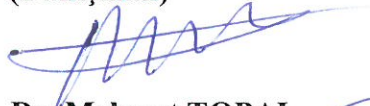


Başkan Prof. Dr. Safim ÇONOĞLU



Üye Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN

(Danışman)



Üye Doç. Dr. Mehmet TOPAL



Üye Doç. Dr. Soner AKPINAR



Üye Doç. Dr. Hayrettin PINAR

ONAY

.../ .../ 2018

Prof. Dr. Nurullah UÇKUN
Enstitü Müdürü

25.07.2018

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin/projenin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.


NURCAN ANKAY

ÖZET

TÜRK ROMANINDA ENTELEKTÜEL SUÇ

ANKAY, Nurcan

Doktora – 2018

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN

Entelektüel, Türk romanında ilk kez, alafrangalaşmış Avrupa hayranı züppe tip olarak görünür. Tanzimat Döneminde “münevver” olarak anılan bu tip, Cumhuriyet Dönemi ile entelektüele dönüşür. Münevverin entelektüele dönüşmesi ve entelektüelin sorumluluk sahibi bir figür olarak Türk romanında görünmesi, uzun yıllar alır. İlk örneği Felâton Bey olan entelektüel, zamanla Ahmet Cemil’e, Ahmet Celâl’e, Kâmil Bey’e, Doktor Şerif’e, Mümtaz’a, Selim’e dönüşürken birçok kaygıyı ve ideali temsil eden bir figür hâline gelir. Bu figürlerin oluşmasında yazarların kendi entelektüel kimliklerinin ve sorumluluk bilinçlerinin etkisi büyüktür. Her yazar, kendi idealini, entelektüel roman karakterine yansıtır. Dolayısıyla Tanzimat Dönemi romanlarının kişileri Batılılaşmaya çalışan tipler iken Servet-i Fünûn Dönemi romanlarının kişileri ise Batıyı özümsemiş ve yenilikçi tiplerdir. Felâton Bey, Bihruz Bey, Ali Bey kültürel gelişimlerini tamamlayarak Ahmet Cemil’e dönüşürler. Aynı şekilde Millî Edebiyat Dönemi yazarlarında ise millî bir ideal bilinci dikkat çeker. Halide Edip Adıvar, güçlü, idealist, entelektüel kadınlar çizer. Kadrocu Yakup Kadri Karaosmanoğlu ise idealist kişilerle örülür bir dünya kurar. *Ankara* ile ütopyikleşen bu dünya, *Yaban* ve *Panorama* ile yerle bir olur.

Cumhuriyeti kuran idealist entelektüelin ise halkını kendi ideallerinden çok uzak bulması, onu karamsarlaştırır. Cumhuriyet entelektüeli ise halk ile arasındaki mesafeyi ölçebilen ve sorumluluğu karşısında kaygılanan bir figür olarak belirir. Kemal Tahir’in, Peyami Safa’nın, Sabahattin Ali’nin, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, Oğuz Atay’ın, Adalet Ağaoğlu’nun, Ferit Edgü’nün, Orhan Pamuk’un çizdikleri entelektüel karakterler, gerek sorumlulukları gerek dönemlerindeki entelektüel algısını yansıtması açısından dikkate değerler. Bu çalışma, Tanzimat münevverinin Cumhuriyet entelektüeline uzanan öyküsünü, entelektüel sorumluluk, kaygı ve varoluşsal suçluluk açısından incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Romanı, Entelektüel, Suç, Sorumluluk, Varoluş.

ABSTRACT

INTELLECTUAL GUILT IN TURKISH NOVEL

ANKAY, Nurcan

Doctorate – 2018

Turkish Language and Literature Department

Supervisor: Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN

The intellectual first shows up in Turkish novel as a snob Europe fan who adopted à la frange ways. This type which is called as “*münevver*” in *Tanzimat* period, turns into “intellectual” with Republican period. Transformation of *münevver* into intellectual and its appearance in Turkish novel as a figure that bears responsibility take many years. The intellectual, whose archetype is Felâtn Bey, becomes a figure representing many concerns and ideals while it shows up as Ahmet Cemil, Ahmet Celâl, Kâmil Bey, Doktor Şerif, Mümtaz and Selim in time. The influence of authors’ own intellectual identity and sense of responsibility play a big part in the formation of those figures. Each author reflects his own ideals to his intellectual character in novel. Accordingly, while the novel characters in Tanzimat period are characters who try to be westernized, the ones in Servet-i Fünûn period are modernist persons who internalized the West. Felâtn Bey, Bihruz Bey, Ali Bey transform into Ahmet Cemil by completing their cultural progress. Likewise, what stands out in *Milli Edebiyat* period authors is the consciousness of a national ideal. Halide Edip Adıvar draws strong, idealist, intellectual women protagonists. Yakup Kadri Karaosmanoglu creates a world full of idealist characters. This world which seems like a utopia in *Ankara*, blows up completely with *Yaban* and *Panorama*.

When it comes to the idealist intellectual who established the republic, he becomes pessimistic since he finds people far from his ideals. Republic’s intellectual appears as a figure who can measure the distance between him and people and who is concerned about his responsibilities. The intellectual characters drawn by Kemal Tahir, Peyami Safa, Sabahattin Ali, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu, Ferit Edgü and Orhan Pamuk are remarkable both for their responsibilities and reflecting the intellectual perception of their period. This study aims to investigate the story of *münevver* of Tanzimat, that extends to Republic’s intellectual, in terms of intellectual responsibility, concern and existential guilt.

Key words: Turkish Novel, Intellectual, Guilt, Responsibility, Existence.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
TABLolar LİSTESİ	xiv
KISALTMALAR LİSTESİ	xv
ÖNSÖZ	xvi
GİRİŞ	1
Araştırmanın Amacı	3
Araştırmanın Konusu ve Problemi.....	3
Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları	3
Araştırmanın Yöntemi.....	4

1. BÖLÜM

ENTELEKTÜEL KAVRAMI ÜZERİNE

1.1. Entelektüel Kavramı	5
1.1.1. Batıda Entelektüel Kavramı	6
1.1.1.1. Ortaçağ Avrupa'sında Entelektüellik	7
1.1.1.2. Entelektüelliğin Kavramsallaşması ve Dreyfus Meselesi.....	8
1.1.2. Türk Toplumunda Entelektüel Kavramı	12
1.1.2.1. Ulemâ ve Münevver.....	13
1.1.2.2. Aydın ve Entelektüel.....	16
1.2. Türk Entelektüelinin İnşası	17
1.2.1. Türk Modernleşmesi ve Batılılaşma	18
1.2.1.1. Türk Modernleşmesinin Zemini: 15.-17. Yüzyıllar.....	18
1.2.1.2. Osmanlı Devletinin Toplumsal Yapısı ve Batılılaşma İhtiyacı	20
1.2.1.3. On Dokuzuncu Yüzyılda Batılılaşma Çabaları.....	22
1.2.1.4. Tanzimat Döneminin Osmanlı Münevverinin Dönüşümüne Etkisi	24

2. BÖLÜM

TÜRK ROMANINDA ENTELEKTÜEL İDEAL ve SORUMLULUK

2.1. Entelektüel İdeal	32
2.1.1. İdeal ve İdeoloji Kavramları	34
2.1.2. Türk Münevverinin Entelektüele Dönüşümü.....	37
2.1.2.1. Batılı Bir Entelektüel İnşa Arzusu	39
2.1.2.1.1. Tanzimat Dönemi: Entelektüel Yazar Bilinci ve Roman Figürü40	
2.1.2.1.1.1. Namık Kemal'in Arzu Figürü: Ali Bey	41
2.1.2.1.1.2. Arzulanan Entelektüel ve Alafranga Züppe Tipin Doğuşu: Felâton Bey	44
2.1.2.1.1.3. Bihruz Bey'den Efruz Bey'e Tanzimat Münevverinin İronik Kırılması.....	46
2.1.2.2. Servet-i Fünûn Dönemi: Senteze Ulaşan Roman Figürü	59
2.1.2.2.1. Halit Ziya Uşaklıgil Romanında Günah ve Kefaret.....	61
2.1.2.2.1.1. Günah Kavramı Üzerine	61
2.1.2.2.1.2. <i>Mai ve Siyah'tan Kırık Hayatlar'a</i> : Günah, Vicdan ve Kefaret	64
2.1.2.3. Milli Bir Edebiyat ve Bilinç İnşası	75
2.1.2.3.1. Kavram Olarak Millî Edebiyat.....	77
2.1.2.3.2. Mistik Modernist: Halide Edip'in İdealist Tipleri	79
2.1.2.4. Köy Romanları ve Öğretmen Aydınlar	84
2.1.2.4.1. Köy ve Köylü İdealizmi Karşısında Kemal Tahir'in Aydını: Kâmil Bey	87
2.1.2.5. Cumhuriyete Eklemlenen Entelektüel	93
2.1.2.5.1. Orhan Pamuk Romanında Cumhuriyetin Anatomisi: <i>Cevdet Bey ve Oğulları</i>	94
2.1.2.6. Entelektüel Kadın Kahramanın Dönüşümü: Rabia'dan Aysel'e	103
2.2. Ütopya ve Arzu	109
2.2.1. Ütopya ve Distopya Kavramları	109
2.2.1.1. Kadro Dergisi: Millî Sosyalizm İdeali	114
2.2.1.1.1. Toplumun Gerçeğiyle Yüzleşme: İdeolojik Bir Distopya Örneği Olarak <i>Yaban</i>	116
2.2.1.1.2. Entelektüel Suçluluk ve Hesaplaşma: <i>Panorama</i>	122

2.2.1.1.3. Bir İdeal ve Çöküşü: <i>Ankara</i> ile <i>Panorama</i> Arasında	131
2.2.1.2. Bir Ütopya Örneği Olarak Peyami Safa'nın <i>Simeranyası</i>	140
2.2.2. Arzu Kavramı.....	143
2.2.2.1. Ahmet Cemil'in Arzu Üçgeni.....	144
2.2.2.2. Dünyevî Arzunun İhlâli: <i>Yalnızız</i>	147
2.2.2.3. Bir Tereddüt Etrafında: Peyami Safa'nın Entelektüel Kadın Tipleri....	160
2.3. Kaygı ve Varoluş	167
2.3.1. Kaygı Kavramı	167
2.3.1.1. Entelektüel Sorumluluk.....	170
2.3.1.1.1. Sorumluluğunu Reddeden Aydın: <i>İçimizdeki Şeytan</i> 'ın Ömer'i....	175
2.3.1.1.2. Toplumsal Bir Kaygı Okuması: <i>Dönemeçte</i> ve <i>Yağmur Beklerken</i> Üzerine	184
2.3.2. Varlık ve Varoluş	189
2.3.2.1. Varoluşçuluk Üzerine	194
2.3.2.2. Entelektüel Suçluluk	198
2.3.2.2.1. Oğuz Atay'ın Uyumsuz Entelektüelleri	200
2.3.2.3. Fırlatılmışlık Üzerine	209
2.3.2.3.1. <i>Hakkâri'de Bir Mevsim</i> 'de İnsanın Fırlatılmışlığı	211
2.3.3. Entelektüelin İntiharı.....	216
2.3.3.1. Entelektüel Bunalm: <i>Tehlikeli Oyunlar</i>	220
2.3.3.2. <i>Dar Zamanlar</i> 'da Eylemsizlik ve İntihar.....	229
2.4. Eylem ve İhlal	237
2.4.1. İhlal	238
2.4.1.1. Aşknlık.....	240
2.4.1.2. Benliğin Parçalanması / İkizleşme.....	244
2.4.1.2.1. Felâton Bey'den Suat'a İkizleşen Entelektüel Beni.....	247
2.4.1.3. İç Dengenin İhlâli: <i>Huzur</i> 'un Mümtez'ı Üzerine.....	252
2.4.2. İroni.....	261
2.4.2.1. Bir İdealin İronisi: Saatleri Ayarlama Enstitüsü.....	262

SONUÇ	269
KAYNAKÇA	281
Kurgusal Kaynaklar	281
Diğer Kaynaklar	282
Kitaplar.....	282
Makaleler/Yazılar.....	292
Elektronik Kaynaklar	295



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Ütopya	108
------------------------------	-----



KISALTMALAR LİSTESİ

Alm.	: Almanca
bk.	: Bakınız
C	: Cilt
çev.	: Çeviren
Fr.	: Fransızca
haz.	: Hazırlayan
İng.	: İngilizce
Osm. T.	: Osmanlı Türkçesi
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
ss.	: Sayfa Aralığı
T.C.	: Türkiye Cumhuriyeti
TDAC	: Türk Dili Araştırma Cemiyeti
TDK	: Türk Dil Kurumu
vb.	: Ve Benzeri
vs.	: Vesaire

ÖNSÖZ

Tanzimat Dönemi romanlarında alafranga züppe tipi olarak ortaya çıkan entelektüel, öncü ve sorumluluk sahibi bir figür olarak Türk romanında Servet-i Fünûn ve Millî Edebiyat Dönemi romanlarıyla dikkat çeker. Entelektüelin kendi sorumluluğunu keşfedişinden sonra düzene karşı muhalif, halkını temsil eden öncü bir figür haline gelmesi uzun yıllar alır. Bu temsiliyette başarılı olamadığı durumlarda ise kaygı duyar ve varoluşsal suçluluk hisseder. Yaşadığı kaygı hali, kendisini sorgulayarak benliğinin sınırlarını keşfetmesine neden olur. Böylece entelektüelin sorumluluğu, varoluşsal suçluluğa dönüşür.

Çalışmada öncelikle entelektüel kavramı üzerinde duruldu. Kavramın Batı kültüründeki karşılıkları, ortaya çıkışı, Türk toplumuna yansımaları ve benzer anlamları karşılayan münevver, aydın gibi diğer kavramlar irdelenmeye çalışıldı. Entelektüelin ortaya çıkabilmesi için Osmanlı münevverinin geçirdiği aşamalar, Türk modernleşmesi ve Batılılaşma olarak belirlenen dönemler üzerinden anlatıldı. Tanzimat Dönemi münevveri ise işlevi ve sorumluluğu bakımından ilk entelektüel roman figürlerine temel oluşturduğundan ideal ve Batılı bir entelektüel inşa arzusuna değinildi. Tanzimat Döneminden seçilen romanlar, tanımlayabileceğimiz entelektüelin temelini oluşturacağını düşündüğümüz tiplerin ele alındığı romanlar oldu. Servet-i Fünûn Dönemi romanlarında iki kıstas öne çıktı, entelektüel sorumluluk ve vicdani sorumluluk. Böylece ikiye bölünen entelektüel damar, sonraki dönemler için romanlarda tematik dağılımın yapılması açısından yardımcı oldu. Genel olarak ideal ile kaygı arasında giden bu damarlar, kendi roman karakterlerini de beraberinde getirdi. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun, Kemal Tahir'in, Peyami Safa'nın, Adalet Ağaoğlu'nun idealist karakterlerine karşılık Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Oğuz Atay'ın, Tarık Buğra'nın kaygılı ve suçluluğa bürünmüş karakterleri yer edindi. Deneyim ve eylemin ayırt ettiği bu damarlar, Orhan Pamuk romanında tekrar birleşti. Ferit Edgü ve Sabahattin Ali'nin romanları ise sorumluluğun yüklenilmesi açısından iki karşıt konumdan değerlendirildi. *Hakkârîde Bir Mevsim*'de entelektüelin toplum tarafından reddedilerek fırlatılmışlığı, *İçimizdeki Şeytan*'da ise entelektüel sorumluluğun bizzat entelektüel tarafından reddi dikkat çeken iki tezat unsuru olarak bu romanların seçilmesini sağladı.

Romanlar seçilirken belirli bir dönem ya da bir/birkaç yazarın bütün eserleri araştırma için düşünülebilirdi ancak bu durumda Türk romanı ile ilgili genel bir kanıya varılamazdı. Entelektüelin Tanzimat ile başlayarak 1980'lerin ortasına kadar gelen yolculuğu, belirgin entelektüel özelliklere sahip karakterler üzerinden değerlendirmeye çalışıldı. Muhakkak tezde ele alınamayan romanlar olmuştur ancak roman seçkisi yapılırken mümkün olabilecek en iyi toplam seçilmeye çalışıldı. Dolayısıyla entelektüel suçluluğun ve sorumluluğun Türk romanındaki görüntüsü, yüz yılı aşkın bir süreç içerisinde seçilen yirmi sekiz roman üzerinden ortaya konulmaya çalışıldı. Bu yaklaşık bir asırlık süreç, romana yansıyan Türk entelektüelinin gelişimini bir döngü içinde sunacaktır. Sorumluluğunu keşfederek üstlenmek isteyen entelektüel, yüz yıl sonra sorumluluğundan kaçan kaygılı ve kendi varoluşsal sorunlarına dönük bir entelektüele dönüşür. Dolayısıyla Türk romanının entelektüeli, sorumluluğunu bir asır boyunca ihmal etmiş olur. Muhakkak bu entelektüel figür, gerçek Türk entelektüelinin bir yansıması ve eleştirisi olarak sunulmuştur.

Tezin yazım aşamasında, kaynaklara ulaşılmasında, romanların yorumlanmasında birtakım sıkıntılarla karşılaşıldı. Bilhassa Esogü Kütüphanesinin oldukça zayıf koleksiyonu nedeniyle mevcut kütüphaneden ne yazık ki istenildiği gibi yararlanılamadı. Mevcut sıkıntılarla baş edebilmemde danışman hocamın desteği büyüktü. Bir danışman olmaktan ziyade öncelikle iyi bir arkadaş olan ve ufuk açıcı yönlendirmeleri ve desteğiyle her zaman yanımda olan hocam Prof. Dr. İbrahim Şahin'e, akademik yazma ve düşünme konusunda üzerimdeki katkıları için her zaman müteşekkir olduğum lisans ve yüksek lisans danışman hocam Doç. Dr. Seyit Battal Uğurlu'ya, kıymetli dostluğu ve akademik önerileri için Dr. Mehmet Özger'e, her şey için sevgili Deniz Depe'ye ve bu zor süreci atlatmama yardımcı oldukları için canım aileme sonsuz teşekkürlerimle...

Nurcan ANKAY

GİRİŞ

Bireyin bir aydın duruşu ile sorunsal olarak Türk romanında var olmaya çalışması, modernist bir tavidir. Bu nedenle “bireyleşme” ve “kendilik” Türk romanında yeni bir duyumu başlatan önemli bir aşama olmuştur. Birey olma arzusu, içinde entelektüel sorumluluk ve kaygıyı da barındırıyorsa eğer kişiye, kendisine ve çevresine karşı bir “oluş” daha doğrusu “varoluş” problemini getirir. Kişinin problematik borcunu ödemesi için tamamlaması gereken bir süreç vardır. Bu süreç içinde kendisine ya da topluma karşı başarısızlığa uğrayan birey, durumunu içselleştirecek ve kaygıya dönüştürecektir. Kaygı varoluşsal “suçluluk” halini doğuracağından birey kendisi ile hesaplaşma sürecine girecek, suçuna karşılık ceza vermek isteyecektir. Entelektüel duruş ve sorumluluk, suç unsuruna dönüşerek bir problem haline gelecektir. Suç unsurunun oluşmasında sadece entelektüel duyarlılığın olmadığı da görülür. Birey, varlığını oluşturan bütünlüğe karşı işlediği suçtan da sorumludur. Bu suçu, hem kendisiyle olan hesaplaşması sonucu hem de toplumsal sorumluluklarını yerine getirememesi sonucu işlemiş olabilir. Kimi roman karakterlerinin hesaplaşmalarını ciddi bir mahkeme ile yaşadıkları, kimilerinin ise iç mahkemeleri sonucu bireysel bir cezalandırmaya gittikleri görülür. Kaçış, intihar, dış dünyaya kapanma, bu cezalandırmaların biçimlerindedir. Bununla birlikte toplumun ve kaderin cezalandırdığı karakterler ise bir kefaret ödemek zorunda kalırlar/bırakılırlar. Böylece suç, doğrudan ya da dolaylı olarak cezasını beraberinde getirmiş olur.

Türk romanının gelişimine bakıldığında ilk entelektüel bireylerin, alafranga ve züppe tipler üzerinden sembolize edildiği görülecektir. Tanzimat Dönemi romanlarında daha çok yer verilen bu tipler arasında Felâton Bey, züppe tipi temsil eden en güçlü tip olarak dikkat çeker. Felâton’la birlikte Bihruz Bey ve Ali Bey karakterleri beraberinde beceriksizlikle karışık bir başarısızlığı sunmaları bakımından dikkate değerdirler. Namık Kemal’in *İntibah*’ı, Ahmet Mithat Efendi’nin *Felâton Bey ile Râkım Efendi*’si, Recaiâde Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* bu dönemden seçilen romanlar oldu. Batılılaşma devrindeki taklitçi ve yeteneksiz bireyin temsilcisi olan bu tipler, Servet-i Fünûn Dönemi romanına gelindiğinde yerini, kendisinin ve sorumluluğunun farkına varmaya başlamış olan Ahmet Cemil’e bırakır. Ahmet Cemil, arzulanan Batılılaşmış entelektüel tiptir ancak tam anlamıyla Batılılaşmış entelektüel olma görevini yerine getirmeyi çevresi ve içinde bulunduğu sosyal şartlar nedeniyle

başaramaz. Servet-i Fünûn Döneminden Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* ve *Kırık Hayatlar* romanları seçildi.

Milli Edebiyat Döneminde ise entelektüel birey, artık toplumsal sorumluluğunun farkına varacaktır. Önce Efruz Bey ile karikatürleştirilen Batılılaşmış tip, bir müddet sonra sentezi arayan tip olarak açığa çıkacaktır. Bu dönemden Halide Edip Adıvar'ın *Sinekli Bakkal*, *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu* romanları ile Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban*, *Ankara* ve *Panorama* romanları seçildi. Ömer Seyfettin'in *Efruz Bey*'i Milli Edebiyat dönemi eseri olmasına karşın Efruz Bey tipinin Bihruz Bey ile olan benzerliği ve devamı niteliğinde olması nedeniyle bu roman da Tanzimat Dönemi eserleri ile değerlendirildi. Halide Edip Adıvar'ın münevverleri ise kadın karakterler üzerinden verilmeleri bakımından ayrıca dikkate değerdir. Hem ideal sahibi olması hem de yerleşik toplumsal cinsiyet anlayışına tepki sunması, *Kalp Ağrısı*'nin *Zeyno*'sunu önemli kılar.

Cumhuriyet Dönemine gelindiğinde ise yaşanan savaşıardan sonra yeni rejime ayak uydurmakta zorlanan halka karşı sorumlulukları olan entelektüelle karşılaşırız. Cumhuriyetle birlikte entelektüel tipte bireysel ve toplumsal açmazların oluşturduğu kaygı ve muhakemeler daha derin iç çatışmalara neden olacaktır. Cumhuriyetin kurucu nesli ile Cumhuriyetin eğittiği ilk nesli anlatan romanlar, ülke sorunlarını yüklenen ve artık münevverden entelektüele dönen bireyin açmazlarını anlatır. Entelektüel sorumluluğu üstlenebilenlerle başarısızlığa uğrayanlar ve durumunu ironize edenlerin yoğun olduğu Cumhuriyet Dönemi romanı Türk romanının da kimliğini bulma çabasına sahiptir. Varoluşsal kaygının ve toplumsal sorumluluğun daha belirgin olarak dile getirildiği bu dönem romanları, bireyin kendi varlığıyla yüzleştiği ve iç çatışmalarıyla parçalanan karakterleri barındırır. Kemal Tahir'in "Esir Şehir" üçlemesi olan *Esir Şehrin İnsanları*, *Esir Şehrin Mahpusu*, *Yol Ayrımı* romanları; Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı* ve *Yalnızız*'ı; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'u ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*; Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan*'ı; Tarık Buğra'nın *Dönemeçte* ve *Yağmur Beklerken*'i; Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı ve *Tehlikeli Oyunlar*'ı; Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* ve *Hayır*'ı; Ferit Edgü'nün *Hakkâri'de Bir Mevsim*'i ve Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* bu dönemden seçilerek incelenen romanlar oldu. Romanlar seçilirken Türk roman kanonunda yer eden dolayısıyla etki alanı geniş romanlar gözetilmeye çalışıldı.

Araştırmanın Amacı

Bu tez, Türk romanında entelektüel bireyin varoluş probleminin kaygıya ve psikolojik bir suçluluğa dönüşümünü, suçun cezalandırma biçimlerini ele alarak psikolojik ve felsefi bir yaklaşım sunmayı amaçlamaktadır. Tezin amacını anlatabilmek için öncelikle entelektüel kavramının açıklanması gerekir. Bu nedenle mevcut entelektüel tanımlarına değinilmesi ve tezin sonucunda Türk romanındaki entelektüel profilinin ve sorumluluğunun tespit edilmesi amaçlandı. Tezin birinci bölümü olan “Entelektüel Kavramı” bölümünde öncelikle entelektüel kavramının tanımına ve Türk entelektüelinin ortaya çıkışının anlatılabilmesi için Türk Batılılaşmasına değinildi. “Entelektüel İdeal” bölümünde ise Türk entelektüelinin tarihi açıdan dönüşümünü yansıtan romanlar eksene alınarak bir profil çizilmeye çalışıldı. Tanzimat Dönemindeki müevverden Cumhuriyet Dönemine eklenen entelektüelle bölüm tamamlandı. Tezin daha sonraki bölümleri ise entelektüel suçluluğun tematik olarak psikolojik yansımaları dikkate alınarak hazırlandı. Entelektüel idealin temeli olan arzu kavramının varoluşsal başarısızlıkla kaygıya dönüşümü işlendi. Genel itibariyle entelektüel bireyi tamamlayan ve tanımlayan ölçütler ana başlıklara alınarak entelektüel roman kahramanı çizilmeye ve ifade edilmeye çalışıldı. Bu konuda roman verilerinden çıkarılan temaların yoğunluğu dikkate alındı ve başlıklar sıralandı.

Araştırmanın Konusu ve Problemi

Türk romanında suç, çoğunlukla polisiye bir tema olarak incelenmiş fakat olgunun psikolojik yönü irdelenerek bireyin varoluşsal suçluluk haline önceki çalışmalarda değinilmemiştir. Kısaca suç ve suçluluk, hukuki olarak somut bir duruma karşılık gelmekten kurtarılamamıştır. Dolayısıyla entelektüel bir sorumluluk ve kaygı durumu olarak bireysel suçluluk hali incelenmeye açık bir konu olarak görülebilir. Bu çalışma ile alan yazına özellikle entelektüel duruşun felsefi açılımı ile suçluluk halini oluşturan temlere yapılacak psikolojik tahlil ve göndermeler ile katkı sağlanacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Konu polisiye bir suçu değil varoluşsal suçluluğu kapsadığından, ele alınacak romanlarda bu kaygının hissedildiğinden emin olunmaya çalışılacaktır; uygulama,

belirlenen romanlar üzerinden yapılacaktır. Türk romanının Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemindeki örneklerinden başlayarak günümüz romanına kadar, problem etrafında tespit edilecek romanlar, “entelektüel kavramı”, “entelektüel ideal ve sorumluluk” ana başlıkları altında değerlendirilecektir. Tanzimat Dönemi romanı ile başlayan roman seçkisi, yaklaşık yüz yıllık bir dönemi kapsayacak şekilde yirmi sekiz romanın tematik uygunlukları gözetilerek yapıldı. Romanlarda entelektüel ideal ve sorumluluk, suçluluk ve kaygı hali, arzu ve ütopya, varoluşsal suç, entelektüel gelişim, entelektüel cezalandırma biçimleri gibi temaların olması, romanların değerlendirilmesinde ve seçilmesinde esas kabul edildi. Böylece seçilen romanlar uygun başlıklar altında değerlendirildi.

Araştırmanın Yöntemi

Kuramsal Çerçeve: Öncelikle entelektüel kavramı ve kavramın tarihi açıklanacak ardından entelektüel sorumluluk kavramı, felsefi ve psikolojik açıdan irdelenecektir. Bu irdeleme kuramsal bir boyutta olacağından tezin teorik yönü de olacaktır.

Hipotezler: “Entelektüel kimdir?”, “Türk romanında entelektüel bir karakter ya da duruş görülür mü?”, “Varoluşsal suçluluk hali nedir?”, “Bu halin hazırlayıcıları ve duygu durumu nasıldır?”, “Türk romanında temsil olarak nasıl görülür?”, “Bir cezalandırma olarak karşılığı nedir?” sorularının cevabı aranacaktır.

Literatür: Aydın kavramının daha önce yapılan birtakım çalışmalarda incelendiği ancak incelemelerin sosyolojik araştırmalar olarak kaldığı görüldü. Bu çalışmada entelektüel tavır ile birlikte entelektüel kaygının suça dönüşümü de irdeleneceğinden psikolojik altyapı bakımından zengin olacağı düşünülmektedir.

Varsayımlar: Kuramsal olarak öncelikle entelektüellik, ideal ve varoluş kavramları irdelenecek, psikolojik ve felsefi açıdan ele alınacak romanlarda gözlemlenmeye çalışılacaktır.

Veri Toplama Tekniği: Verilerin ana kaynağı kitaplar olduğundan, bu materyaller satın alma ya da çeşitli kütüphanelerden ödünç alma yolları ile edinildi. Gerekli fişlemeler yapıp, bu fişlemeler tasnif edilip yazıya aktarıldı, nihayetinde tezin problemi ve problemin karşılığı yorum ve analiz ile ortaya konulmaya çalışıldı.

1.BÖLÜM

ENTELEKTÜEL KAVRAMI ÜZERİNE

Entelektüel kavramını irdeleyebilmek için öncelikle entelektüel kelimesinin kökenine ve entelektüelin kim olduğuna değinilmelidir. Kavramın Batı kökenli olması nedeniyle Batıda nasıl bir tanıımı olduğu ve bu tanımın Doğudaki karşılığının tespit edilmesi gerekir. Türk toplumunda entelektüel kavramının karşılığının belirlenmesi, tanımın tamamlanmasını sağlayacağı için öncelikle entelektüel kavramının Batı ve Doğu toplumlarındaki karşılığı ile bu kavrama karşılık gelen diğer kavramları tartışmak yerinde olacaktır.

1.1.Entelektüel Kavramı

Türkçeye Batı dillerinden gelen ve anlamını Cumhuriyet Dönemi Türkiye’inde bulan entelektüel kavramını irdelemek için öncelikle ‘entelekheia’ kavramına bakılabilir. Ahmet Cevizci’nin editörlüğünü yaptığı *Felsefe Ansiklopedisi*’nde, entelekheia, tamamlanma veya mükemmellik, tam gerçeklik, edimsellik; tamamına veya ereğine ulaşmış olan aktüalite; tamlaştırmış olan edimsellik; tamamına veya amacına erişmiş edim, tam gerçeklik anlamına gelen Grekçe sözcük olarak tanımlanır. *Entelekheia* sözcük anlamı bakımından daha çok ‘amacını kendinde taşıyan’ anlamına gelirken, Aristoteles bu sözcüğü, güç hâlinde olana karşıt olarak, tamamlanmış olanın niteliği ya da etkinliği anlamlarında kullanmıştır. Yani entelekheia, eylemden çok olmuşluğu, yetkinliğe ulaşmış bir edimi ifade eder. Bu nedenle o, etkinlik haline geçmeyi değil, eylemle gerçekleşmiş olan ve artık hiçbir oluş içermeyen sonucu gösterir (Cevizci, 2007: 499). Ivan Frolov’un *Felsefe Sözlüğü*’nde ise “Aristoteles'in felsefesinde ve iskolastik’te, itici bir güç olarak, kendi ereği kendisi olarak, ya da olanaklılığı gerçekliğe döndüren etkin ilke olarak amaçlılık” şeklinde tanımlanan entelekheia kavramı, Leibniz tarafından kendi *Monadoloji*’sinde kullanılır¹: “Bu kavram, ayrıca, biyolojik fenomenlerin idealist yorumuyla da bağıntılıdır” (Frolov, 1991: 146).

¹ Leibniz “Entelekheia”yı, *Monadoloji*’sinde sadece bir yerde, “birlik, bir olan” olarak tanımladığı “Monad” kavramını açıklamak için yaptığı maddelemede anar: “ 14. ‘Birlik’te ya da yalın cevherde bir çokluk ihtiva veya temsil eden geçici hâl, devamında ortaya koyacağımız gibi, ‘farkındalık’ [aperception] yahut bilinçten ayırt edilmesi gereken, Algı diye adlandırılardan başka bir şey değildir. Ve bu da, farkında olmadığımız algıları hiç hesaba katmayan Kartezyenlerin ziyadesiyle gözden

Entelektüalizm ise genel olarak zihni, bilginin ve eylemin tek gerçek ilkesi olarak gören öğretiyi; zihinsel fenomenlerin duygular ve irade karşısında önce ve üstün olduğunu öne süren felsefe anlayışını; insan zihninin daha soyut ve daha kavramsal bir düzeyde gerçekleşen bilişsel yeti ya da parçasını her alanda temele alan, ön plâna çıkaran yaklaşımı; var olan her şeyin, en azından ilke olarak fikirlere, yani zihinsel gerçeklere indirgenebileceğini savunan anlayışı ifade eder (Cevizci, 2007: 500). Aynı kaynakta, kökenini intellect (anlama yetisi) teriminde bulan entelektüel ise karmaşık zihinsel ya da yaratıcı, sanatsal etkinlikleri uğraşı yapmış kişileri niteleyen bir kavram olarak tanımlanır (Cevizci, 2007: 500). Aristoteles'e göre entelektüel etkinliklere eşlik etmesi gereken erdemler, doğruluk, samimiyet, bilgelik, doğru düşünme gibi niteliklerdir. Ona göre entelektüeller, "kendi düşüncelerini tikel, bireysel bir ilgi ya da çıkardan hareketle değil de, genel ya da evrensel bir bilgiden hareketle ortaya koymalarından dolayı toplumsal yaşamda farklılaşmış bir konuma sahip olmuşlardır" (Cevizci, 2007: 500-501). Anlaşılacağı üzere entelektüel birey, bilginin ve doğruluğun, bir bakıma idealin taşıyıcısı ve temsilcisidir. Bu temsil, entelektüelin sorumluluğundadır.

Oxford sözlüğünde ise 'intellectual' kavramı ilk anlamında, mantıklı bir şekilde düşünme ve şeyleri anlamak için bireyin yeteneklerini kullanan ve bağlantı kuran kişiyi; ikinci anlamında ise şeyler hakkında ciddi bir şekilde düşünme aktivitelerinden zevk alan ve iyi eğitilmiş kişiyi niteler.² Kelimenin kökünü oluşturan 'intellect' kavramı ise, bilhassa soyut konularla ilgili olarak muhakeme etme, objektif kavrama kabiliyetini tanımlar.³

1.1.1. Batıda Entelektüel Kavramı

Cemil Meriç *Mağaradakiler*'de entelektüel kavramının ülkeden ülkeye ve yazardan yazara değiştiğini, her tanımın bir önyargıya ya da belli bir döneme dayandığını belirtir ve kelimenin asıl vatanının Fransa, bugünkü manasını

kaçırdığı şeydir. Kartezyenleri sadece Akıllı ruhların Monad olduğuna ve ne Hayvan Ruhlarının ne de diğer Entelektüellerin mevcut bulunduğuna inandıran da budur; ve yine Kartezyenlerin, harcıâlem kanaatle kol kola girip uzun bir baygınlığı, nihâî ölümle karıştırmaları, hem de ruhların birbirinden bütünüyle bağımsız olduğu biçimindeki Skolastik önyargıya kapılmaları ve ruhların fâniliği görüşü çerçevesinde akıllı ruhların bile bozulduğunu onaylamaları da bundandır" (Leibniz, 2014: 42-43).

² <http://www.oxforddictionaries.com/definition/learner/intellectual> "connected with or using a person's ability to think in a logical way and understand things", "well educated and enjoying activities in which you have to think seriously about things".

³ <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/intellect> "the faculty of reasoning and understanding objectively, especially with regard to abstract matters".

kazandıranın ise Dreyfus davası olduğunu söyler. Avrupalı araştırmacı ve düşünürlerin entelektüel tanımlarına değinir ve entelektüelliğin üzerinde anlaşmaya varılan vasfının eleştiricilik olduğunu belirtir (Meriç, 2014: 15).

Batı toplumunda entelektüelin tanımı ve dönüşümünü anlatabilmek için bilhassa Dreyfus davasına değinilmesi gerekir. Bu nedenle temel oluşturması bakımından, öncelikle Ortaçağ Avrupası entelektüeline bakılabilir.

1.1.1.1. Ortaçağ Avrupa'sında Entelektüellik

Zygmunt Bauman, on dokuzuncu yüzyılın sonlarından önce entelektüel sözcüğüne rastlanmadığını belirtir: “Başlangıçta bu terim, başka türlü karşılaşmaları pek olası olmayan, iş birliğine gitmeleri daha da az olası, kendi mesleki görevlerini yerine getiren oldukça farklı uğraşlardan ve toplumsal konulardan kadınlarla erkeklerin birliğini sağlama yönünde bir girişimdi” (Bauman, 2014: 30). Bauman, tüm bu farklı uğraşlar içinden bireyleri birleştiren ögenin *zihnin oynadığı merkezi rol* olduğunu vurgular (2014: 30). Onun ifadeleriyle tarihsel bir not düşmek gerekirse:

Tarihe ‘Aydınlanma Çağı’ olarak geçen toplumsal-entelektüel akım hakikat, Akıl, bilim, akılcılık lehine büyük bir propaganda uygulaması değildi; zihni karışık, baskı altındaki kitlelere bilgeliğin ışığını getirmek gibi soylu bir düş de değildi. Aydınlanma, birbiriyle yakından ilişkili olmakla birlikte farklı iki alanda gerçekleştirilecek bir uygulamaydı. Bu alanlardan ilkinin, devletin gücünü ve iddialarını genişletmek, daha önce Kilise'nin yerine getirdiği (bir anlamda, devletinkine oranla başlangıç aşamasında ve alçakgönüllü olan) pastoral işlevi devlete aktarmak, devleti toplumsal düzenin yeniden üretimini planlama, tasarlama ve idare etme işlevi çevresinde yeniden örgütlemek; ikincisini ise, öğretene ve idare eden devletin yönetimi altında olanların toplumsal yaşamını düzenlemeyi ve kurallı hale getirmeyi amaçlayan, terbiye edici eylemin bütünüyle yeni ve bilinçli olarak tasarlanmış toplumsal mekanizmasını yaratmak oluşturuyordu (Bauman, 2014: 99).

Derya Gürses Tarbuck, on sekizinci yüzyılda basılmış iki ünlü ansiklopedide⁴ “intellectual” kelimesine kişilere atfedildiği anlamda rastlanmadığını belirtir. Samuel Johnson'un sözlüğünde entelektüelin, ‘zihnî güçler ya da kabiliyetler’ (mental powers or faculties) şeklinde tanımlandığını belirten Tarbuck, günümüzde kullanıldığı şekliyle entelektüelin on sekizinci yüzyılda kullanımını olmayan bir tanım olduğunu belirtir

⁴ Samuel Johnson, *A Dictionary of the English language: in which the words are deduced from their originals, explained in their different meanings* (London, 1756). *Encyclopedia Britannica; or, a dictionary of arts and sciences, compiled upon a new plan. ... Illustrated with one hundred and sixty copperplates* (Edinburgh, 1771)

(2006: 200-201). Buradan entelektüel kavramının on dokuzuncu yüzyıl ve sonrasında günümüzdeki anlamını bulduğu anlaşılıyor.

Ortaçağda Entelektüeller kitabının müellifi Jacques Le Goff'a göre öncelikle Karolanj⁵ döneminde bir entelektüel hareketi olmuştur. Le Goff esasında, günümüzdeki anlamda entelektüelden ziyade eğitimcileri kastediyor. Ona göre "entelektüel, sınırları iyice belirlenmiş olan bir ortamı işaret etmektedir: Okul hocalarının ortamı" (Le Goff, 2006: 17). Bir yandan filozofun işleviyle benzer bir işleve sahiptir bu okul hocaları. Filozof kelimesi ise "antikiteden alınmıştır [...] XII yüzyıldan XV yüzyıla kadarki dönemde okulların ülküsü olan, Hristiyan hümanizmasının ifadesi olmuştur" (Le Goff, 2006: 18). Bir dönem filozof ve hoca görevinde olan entelektüelin "iş, düşünce sanatları'nın incelenmesi ve öğretilmesidir" (Le Goff, 2006: 90) Le Goff'un tarihsel yaklaşımında, entelektüel işlevden ziyade (anılan tanıma göre) kentlerin tarihiyle ilgili bir öncülük etkilidir çünkü ona göre "entelektüel, ancak kentlerle birlikte ortaya çıkmıştır" (2006: 24). Bu öncülük zaman zaman kilisenin etkisinde kalır. 13. yüzyılda, "Batılı entelektüeller, belki bir ölçüde olmak üzere, ama hiçbir kuşkuyla yer bırakmayacak şekilde, papalığın memurları haline" gelirler (Le Goff, 2006: 103). Ortaçağ Avrupa'sının entelektüeli, kilisenin etkisinde kalmış gibi görünse de maddeci bir düşünce yapısındadır; bir yandan akademinin temsilcisi olduğu halde diğer yandan akademinin kapsayıcılığındadır. Ancak Le Goff'un bahsettiği ortaçağ entelektüeli, bu çalışmada tanımlanan daha doğrusu tanımlanmak istenen entelektüel kavramını karşılamıyor. Bu yüzden kavramın tarihsel geçmişi ile ilgili on dokuzuncu yüzyıla, kavramın anlamını bulduğu asra dönme yararlı olacaktır.

1.1.1.2. Entelektüelliğin Kavramsallaşması ve Dreyfus Meselesi

Entelektüel terimi 18. yüzyıl Avrupa'sında, bireysel bir tipten daha çok bir sınıfa işaret etmeye başlar: Avrupa'da, özellikle Fransa ve Almanya'da ortaya çıkan ve kadınlarca işletilen "Salon"larda bir araya gelen bu sınıf, daha çok edebiyat, sanat ve gazetecilik gibi etkinliklerle uğraşan kişilerden oluşuyordu. Salonlar zamanın entelektüel konu ve sorunlarına odaklanmış entelektüel tartışmanın merkezi hâline gelmişlerdi. Bununla birlikte "18. yüzyıl salonlarının entelektüel sınıfı kamusal bir rol yüklenen bir sınıf değildi" (Cevizci, 2007: 501). Daha önce belirtildiği gibi, entelektüel

⁵ Frank Krallığına 751-987 arasında elinde tutan hanedan, bk. Le Goff'un anılan kitabı, s.25-29.

teriminin “kamusal alana ait bir sorumluluk yüklenen kişi anlamına gelmesi, 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan koşullarla bağlantılıdır” (Cevizci, 2007: 501). Bugün kullanılan anlamıyla entelektüelin tanımlanması, ‘Dreyfus Meselesi’ne dayanır.

‘Dreyfus Meselesi’, Emile Zola’nın (1840-1902) hiç tanımadığı ve Yahudi düşmanlığına kurban gittiğini anladığı bir subayın davasının yeniden görülerek yargılanması için onu savunması üzerine öncü bir entelektüel duruş sergilediği olayı kasteder.⁶ 1894 yılında Paris’teki Alman Askeri Ataşesinin çöp kutusunda Fransız ordusuna ait bilgiler içeren bir not bulunmasıyla Yahudi asıllı Fransız subayı Alfred Dreyfus’un (1859-1935) casus olduğu dedikodusu, Genel Kurmay’ın da vasıtasıyla ırkçı olduğu ifade edilen *La Libre Parole* gazetesi tarafından basına yansır. Bu dedikodularda Dreyfus’un Yahudi oluşu vurgulanarak Yahudi düşmanlığı üzerinden bir kamuoyu oluşturulur. İlk uzmanların el yazısının Dreyfus’a ait olmadığını söylemesi üzerine aksini iddia edecek yeni uzmanlar bulunur ve İstihbarat Müdürü Albay Sandherr’in hazırladığı başka düzmece belgelerin yardımıyla Dreyfus vatana ihanetten yargılanarak mahkûm olur. Şeytan Adası’nda ömür boyu cezasını çekmesi için gönderilmeden önce aşağılanır; bir muhafız, halkın önünde, Dreyfus’un üniformasındaki apoletleri, düğmeleri söker; kılıcını kırar (Baysan, 2002: 182). Bu aşağılama halk tarafından dinci ve ırkçı bir söylem ile devam eder. Emile Zola, bu bağnazlığı 1894 yılında yayımlamaya başladığı üçlü roman dizisi *Lourdes, Roma ve Paris*’te irdeler. *Le Figaro*’ya yazdığı bir makalede de (Mayıs, 1896) ırkçılıktan duyduğu dehşeti anlatır (Baysan, 2002: 182). Zola önce gazeteler, sonra -yazılarını yayımlayacak gazete bulamadığı için- broşürler üzerinden aktif bir biçimde sesini ulusa duyurmaya çalışır (Baysan, 2002: 186).

Dreyfus’un mahkûm edilışinden bir yıl kadar sonra, Sandherr’den boşalan Genel Kurmay İstihbarat Birimi’nin başına geçen Yarbay Picquart asıl suçluyu kanıtlarıyla tespit eder ancak olay kapatılır ve Picquart cezalandırılır. Bunun üzerine Zola bu konudaki en ünlü makalesini yazar: “Cumhurbaşkanı Felix Faure’a Açık Mektup”. Clemenceau’nun gazetesi *L’Aurore*’nun bu yazıyı 13 Ocak 1898 tarihinde yayımlaması Dreyfus tarihinde yeni bir sayfa açar ve Zola birçok destekçi bulur (Baysan, 2002: 189). Ancak çok geçmeden Zola da yargılanır ve suçu kesinleşince

⁶ Ayrıntılı bilgi için bakınız: Babanzade İsmail Hakkı, *Dreyfus Meselesi*, haz. Fernaz Balcıoğlu, Büşra Balcıoğlu, Ars Yayınları, İstanbul, 2013.

dostları tarafından İngiltere'ye kaçırılır (Baysan, 2002:190). Dreyfus'un davası ise tekrarlanır ve Dreyfus tekrar suçlu bulunur; Zola endişeli, halk gergindir. Artan huzursuzluk karşısında Cumhurbaşkanı, Dreyfus'u affeder, Zola da sonrasında Fransa'ya döner ve 1902'deki ölümünde cenazesi 50.000 kişi tarafından uğurlanır (Baysan, 2002: 191-192).

Burada öncelikle dikkat çeken durum, Zola'nın haksız yere suçlanmış, dini ve ırkı üzerinden dışlanmış azınlığa tabii bir mağduru savunması, bunu öncü bir tavır içinde kamuoyu oluşturmaya çalışarak yapmasıdır. Bu, entelektüellikten önce insani bir sorumluluktur. Kendi kabilesinden olmayan mağdurların yükünü sırtlamak ise entelektüelin görevidir. Bu yönüyle Zola, ırkçı bir zihniyete bürünen Fransa'nın devrimci ve adil yönünü simgeler. Karşısındaki halkın Fransız Devrimini gerçekleştiren halkla bir alakası kalmamış gibidir. Dreyfus meselesinden önce eğitim ve zihinsel birikimle ilgili olan entelektüel kavramı, Zola'nın sorumlu ve eylemci tavrından sonra "değerleri savunma adına kamusal alanda yer alan kişiyi ifade eden" bir anlama bürünür (Cevizci, 2007: 502). Zola bu nedenle entelektüel duruş açısından önemli bir figürdür.

Akşit Göktürk, intelligence sözcüğünün bilgi kavramı etrafında anlamlar kazandığını, on dokuzuncu yüzyıl başlarında akılcılığa karşı gösterilen duygusal tepki dalgası içinde İngiltere'de "intellectual, intellectualism" gibi kavramların olumsuz çağrışımlar kazandığını belirtir ve sebebini ekler: "Romantik on dokuzuncu yüzyılım, kendine özgü coşkunluğu" (2006: 190). Göktürk'e göre (2006: 191) Dreyfus meselesinden sonraki kullanımıyla 'intellectuals' "çoğul adı, bu mesleklerden olup da, tutucu görüşte olan kimseleri dışında bırakır". Anlamda bir ayıklanma olur ve kelime tabiri caizse incilir.

Dreyfus davası ile entelektüel kelimesinin kazandığı anlam Edward Said'in entelektüel tanımı ve fikirleriyle de örtüşüyor. Said, 1993'te yaptığı Reith konferanslarında entelektüeli Antonio Gramsci ve Julien Benda'nın tanımları etrafında açıklamaya başlar. Gramsci'ye göre "bütün insanlar entelektüeldir, ama toplumda herkes entelektüel işlevini görmez" (Said, 2013: 21). Ona göre entelektüel iki tipe ayrılır: öğretmen, din adamı gibi her nesil aynı işlevi gören geleneksel entelektüeller ve iktidar ve denetim gücü ile yakından ilişki içinde bulunarak yeni bir sistemin/kültürün kurucusu olabilecek organik entelektüeller (Said, 2013: 22). Benda'ya göre ise

Gerçek entelektüeller bir tür ruhban sınıfı oluştururlar, pek nadir bulunan yaratıklardır; çünkü bu dünyaya ait olmayan ebedi hakikat ve adalet standartlarının bayraktarlığını yaparlar. [...] Gerçek entelektüeller en çok, metafizik tutkunun, çıkar gözetmeyen adalet ve hakikat ilkelerinin etkisiyle yozlaşmayı mahkûm ettikleri, zayıfları savundukları, kusurlu ya da baskıcı otoriteye meydan okudukları zaman kendileri olurlar (Said, 2013: 23).

Said, Benda'nın entelektüelinin statüko karşısında muhalif ve cesur bir duruşa sahip olduğunu vurgular. Said, Gramsci'ye bir oranda katılsa da "entelektüelin toplumda, sadece kimliksiz bir profesyonel, salt kendi işine bakan bir sınıfın yetenekli bir üyesi olmaya indirgenemeyecek özgül bir kamusal role sahip bir birey olduğunda" ısrar eder. Çünkü Said'e göre (2013: 27) "entelektüel belli bir kamu için ve o kamu adına bir mesajı, görüşü, tavrı, felsefeyi ya da kanıyı temsil etme, cisimleştirme, ifade etme yetisine sahip olan bireydir". Said'in entelektüeli, kendisi gibi sürgündür, ötekidir ve sorumludur.

Zygmunt Bauman (2014: 15) entelektüel tanımlarının hemen hepsinin, tanımlı yapan entelektüel bireyin kendisini tanımlamasından ileri geldiğini belirtir. Entelektüelin kimliğini ya da vasıflarını sorgulamanın anlamsız olduğunu düşünen Bauman'ın entelektüel tanımı ise şöyledir:

[U]lusun zihnini etkileyip politik liderlerinin hareketlerine biçim vermek suretiyle siyasal sürece doğrudan müdahale etmeyi ahlaki sorumlulukları ve kolektif hakları olarak gören romancıların, şairlerin, sanatçıların, gazetecilerin, bilim adamlarının ve toplumca bilinen başka kişilerin oluşturduğu karışık bir topluluğu (2014: 7).

Bauman (2014: 85), halkın üzerinden 'pespaye giysileri' çıkarıldığında, saf, kusursuzlaştırılmış, işlenebilir bir 'kendisi olarak insan' durumuna indirgeneceğini belirtir. Bununla birlikte Bauman'a göre (2014: 86), eğitimin sonradan akla gelen bir fikir, kriz idaresi türünden bir tepkidir: "Halk kültürünün ve onun gücünün dayandığı temellerin birer yıkıntı haline gelmesinin sonucu olarak, eğitim bir gereklilikti[r]". Bauman'dan yola çıkılırsa halkı eğitmek için zihni saflaştırmak gerektiğinden entelektüel bireyin, geleneğin izini silmeye çalışması, bu yüzden yapacağı eylemin radikal bir eylem -Zola örneğindeki gibi- olması gerekiyor.

Jean Paul Sartre ise entelektüeli şöyle tanımlar:

[K]endisini ilgilendirmeyen şeylere burnunu sokan, küresel insan ve toplum kavramı adına - bugün olanaksız, dolayısıyla soyut ve yanlış bir kavram, çünkü büyümekte olan toplumlar kendilerini yaşam biçimlerinin, sosyal işlevlerin, somut sorunların uç boyutlardaki

çeşitliliğiyle tanımlanmaktadırlar- kabullenilmiş gerçeklerin ve bundan kaynaklanan davranışların tümünü sorgulama iddiasında olan biridir (Sartre, 2014: 17).

Sartre, eylemci, lider, sorgulayan bir bilinci kast eder; statükoya ve toplumsal normlara karşı dik durabilecek, daha doğrusu hakikati anlatabilecek akılcı bir entelektüeli, Zola gibi. Bauman'ın ifadesiyle (2014: 232), “[e]ntelektüellerin eleştirel ruhu, aklın son sığınağıdır”.

1.1.2. Türk Toplumunda Entelektüel Kavramı

Türk toplumunda entelektüel kavramını tanımlayabilmek için öncelikle Doğu toplumunda bu kavramın karşılığına bakmak gerekir. Kavramının karşılığına bakıldığında terminoloji ve işlev açısından farklılıklarla karşılaşılır. İranlı Daryush Shayegan (2012: 135), *Yaralı Bilinç* adlı eserinde Doğu toplumları ve İslâm dünyasında, “[e]ntelektüellerin, bilim adamlarının ve yönetici kadroların işlevleri zaten Batı’daki gibi kesin hatlarla belirlenmemiştir” der. Bir bakıma Doğu eleştirisi yapar. Ona göre Doğu ülkelerinde toplumun *mutsuz bilincini* temsil eden, epistemolojik statüsü eleştiri olup ayrı bir grup oluşturan entelektüel, henüz görülmemiştir. Bununla birlikte “[e]n çok rağbet gören entelektüeller iktidara muhalif olup, eylemleri her şeyden önce siyasi olanlardır. Bunlar aslında, bağlanmış entelektüellerin sert çekirdeğini oluştururlar ve bundan dolayı daha ziyade ideologdurlar” (Shayegan, 2012: 135). Sadece Doğu toplumlarında değil, Batıda da durum böyle yorumlanabilir, ideologluk entelektüel temsilin yerini almaya başladı. Küreselleşmenin de bu durumda etkili olduğu söylenebilir. İdeologlar, kendine dönüşen entelektüellerin etki alanı için sonradan gelişebilecek bir problem taşıyıcı: işlevlerinin öğreticiliğe dönüşümü. Nitekim Michel Schneider (2016: 12) totaliter rejimin bir parçası olarak gördüğü ideologların öncelikle pedagog olmak istediklerini söyler: “Bize konuşmayı, yani düşünmeyi öğretmek isterler”. Entelektüel ise öğreticilikten uzak kalmak durumundadır.

Shayegan’a göre (2012: 136) “düşünce, taşıdığı dinsel yük (çoğu zaman bilinçsiz) nedeniyle mitolojileştirmeye yönelir; şeyleri parçalara ayırıp yalın unsurlarına indirgemeye çalışan çözümleyici bilinç gücü bu ortamda tam olarak kök salmamıştır”. Shayegan’ın kastettiği, bireyin nesnelere ve şeyleri anlamaya çalışmayışıyla ilgilidir. Bu anlama biçimi, çözümlemeden, tündengelimden faydalanmak durumundadır. İrdelemeyen birey zamanla sessizleşen, sinen topluma dönüşecektir ve entelektüel taşıyıcı bir sesten ziyade ideolog bir sese ihtiyaç

duyacaktır. İdeoloji, akli bastıracaktır. Ancak Shayegan eleştirisini kendi toplumu üzerinden, yani İran odaklı yapar. Doğu toplumunun bir bölümü için bu söylenenleri Türk toplumu için yinelemek mümkündür.

Mağaradakiler'de, birçok entelektüelin entelektüellik tanımlarına değinen Cemil Meriç, Türk toplumundaki bir kanıdan bahseder: Elli altmış yıl öncesine kadar, muhtemelen yirminci yüzyılın ilk çeyreğini kast ederek entelektüelliğin ilk şartının üniversiteyi bitirmek olduğunu, günümüzde ise münevverin dünyayı yenileştirecek ve değiştirecek keşifler ve çalışmalar yapan insan olduğunu belirtir. Ancak bu durumda edebiyatçıların, tarihçilerin, filozofların entelektüel sayılamayacağını belirtir (Meriç, 2014: 19-23). Entelektüel ve münevver tanımlarındaki eksiklikleri aktaran Meriç, asıl hakikate değinir. Her ülkenin, her çağın, her sınıfın, her ideolojinin entelektüel anlayışı farklıdır ve dünyaca kabul edilmiş bir entelektüel tanımı ve kıstası yoktur. Sağ görüşlüler için entelektüelin, ya karışıklık çıkarmaktan hoşlanan, huysuz, ukala bir 'deklase'; vekâletnamesi olmayan bir avukat; şarkı söyleyeceğine bildiriler imzalayan bir ağustos böceği; ya da heyecansız, suya sabuna dokunmayan bir bilgi uzmanı olduğunu belirtir. Sol görüşlülerin ise aydına bazen dost, bazen ise düşman olduğunu, daha doğrusu Cemil Meriç kendi yorumunu katarak, solun kendilerinden olan entelektüeli alkışladığını, sağın entelektüelini ise çoban köpeği olarak algıladığını belirterek kendi tanımını açıklar: "Entelektüel, yükselen bir sınıfın şuurudur, yani bir devrimcidir. Ayırıcı vasfı: Tenkit"tir (Meriç, 2014: 24).

Türk entelektüeli, bu kavramla ifade edilmeden önce, entelektüel ve eğitici vasıflara sahip olanların Osmanlı Devleti'nde ulemâ ve münevver kavramları ile tanımlandığı görülür. Dolayısıyla öncelikle bu tanımlara değinmek gerekir.

1.1.2.1. Ulemâ ve Münevver

Osmanlı Devletinde sanat ve ilim saray tarafından desteklendiği için bir ulemâ sınıfı bulunurdu. Seyfiye (askerî zümreler) ve kalemiye (bürokratlar) ile birlikte "ilmiye" olarak adlandırılan bu sınıf, Osmanlı devlet teşkilâtını tamamlayan üçüncü temel ögedir. Mensuplarını, şeyhülislâm, nakîbüleşraf, kazasker, kadı, müderris gibi makamlar oluşturur. İlmiye sınıfı, "klasik ve yerleşmiş İslâmî eğitim kurumu olan medresede usulüne uygun tahsilden sonra icâzetle mezun olup eğitim, hukuk, fetva, başlıca dinî hizmetler ve nihayet merkezî bürokrasinin kendi alanlarıyla ilgili önemli bazı makamlarını dolduran Müslüman ve çoğunlukla da Türklerden oluşan bir meslek

grubu” olarak anılır (İpşirli, 2000: 141). İlmîye, yetki ve imtiyazlarının da etkisiyle zamanla bir seçkin geleneği temsil eder.

Mehmet İpşirli, kuruluşundan İstanbul’un fethine kadar uzanan bir buçuk asırlık dönemi, ilmî hayatta henüz ilkelerin tam olarak belirlenmediği ilk devre olarak niteler. Fetihden on yedinci yüzyıl başlarına kadar devam eden sürede sağlam bir gelenek ve nizamın oluştuğunu, eğitim ve yargı alanında belirlenen derecelerin, yetki ve sorumlulukların ortaya konulduğunu söyleyen İpşirli (2000: 141) ilmîyenin zamanla güç ve etki alanlarını derece derece kaybederek Osmanlı Devleti’nin yıkılışına, hatta Cumhuriyetin ilk dönemine kadar geleneğini devam ettirebildiğini düşünür.

Halil İnalçık, Osmanlı medreselerinin iki büyük kategoriye ayrıldığını belirtir. Arapça ve fikrî ilimler üstüne hazırlık dersleri veren ve “hâriç medreseleri” diye bilinen ilk kategori “bilginin temelleri”dir. Dinî ilimler üstüne öğretim yapan ve “dâhil medreseleri” denen ikinci kategori ise “ulûm-i Âliye”dir. Medrese kurumu, Osmanlı Devleti öncesinde ve esnasında vakfa dayanırdı. Özerk bir yapısı olan medreselerin müderrisleri ise padişah beratıyla atanırdı (İnalçık, 2003: 176-177). İnalçık ulemâyı, medresede yüksek tahsil görüp icâzetnâme alan sayılı bilim adamları olarak tanımlar. İslâm’da Hristiyanlıktakine benzeyen bir ruhban sınıfı bulunmadığını belirtir ve ekler: “zamanla eski Ortadoğu uygarlıklarının ruhban sınıfına benzer, dinî bir topluluk İslâm’da da ortaya çıkarak *ulemâ* adı altında toplumsal, dinî ve politik yaşamın bütün alanlarında önemli bir rol oynamaya başlamıştır” (İnalçık, 2003: 178).

Ulemânın İslâm hukukunun yorumcusu yani müftü ve uygulayıcısı yani kadı şeklinde ikili bir rolü olduğunu söyleyen İnalçık, İslâmî kurama göre siyasî iktidarın, şeriatın uygulanmasında yalnızca bir araç olarak görüldüğünü bu nedenle ulemânın dünyevî iktidarı kendi astı olarak gördüğünü belirtir. Kısaca ulemâ, kendisini Peygamber bilgisinin vârisi sayar. Bununla birlikte “Osmanlı İmparatorluğu’nda, müderris, müftü ve kadılardan oluşan katı bir ulemâ hiyerarşisi vardı[r]” (İnalçık, 2003: 178).

Ulemâ sınıfının asli görevi dini ilimlerle ilgilenmekti, diğer bilimler daha sonra geliyordu. Bu sınıf, devlet tarafından desteklendiği ve korunduğu için, devletin sesi konumundaydı. Osmanlı Devletinde saray tarafından himaye edilen ve desteklenen şairler de saraya methiyeler yazarak geçimlerini sağlıyordu. Dolayısıyla ulemâ sınıfı

ve şairlerin devlet içinde toplumsal kaygılar taşımaları zordu. Bu nedenle entelektüel kimliğinin ortaya çıkışı bu kesimin devletle anlaşmazlıklar yaşamamasını bekledi ve bu kimlik on dokuzuncu yüzyılda dönüşüme uğradı.

Ulemâ bağımsız bir sınıf olarak değerlendirilebilir. Entelektüel kelimesinin kullanımından önce, bu kavramı adlandırmak için aydın, münevver, mütefekkir, müfekkiri kelimeleri kullanılmıştır. Bu kavramlardan Osmanlı Devleti döneminde en çok yayılma imkânı bulan, münevverdir.

Tanzimat Döneminde hazırlanan sözlüklere bakıldığında münevver kelimesinin, nur ve aydınlık ile ilgili kavramlarla yorumlandığı görülür: “Tenvir edilmiş, nurlandırılmış, parlatılmış, ruşen” (Muallim Naci, 2009: 477). “Parlatılmış, tenvir olunmuş, ziyadar, ruşen, dırahşan” (Şemseddin Sami, 1317: 1422). Bu dönemde müfekkiri ve mütefekkir kelimeleri, entelektüel kelimesine daha yakın bir anlam verir: Müfekkiri, “tefkiri eden, düşünen, düşündüren” (Muallim Naci, 2009: 467); “imal-i fikri eden, tefekkür eyleyen” (Şemseddin Sami, 1317: 1385) anlamlarına gelir. Bu karşılık, özellikle ‘fikri’ köküne dayandığı için ‘intellect’e daha yakın görülür. Mütefekkir kelimesi de aynı kökten geldiği için karşılık olarak yine ‘düşünen’ anlamını bulur (Muallim Naci, 2009: 504); (Şemseddin Sami, 1317: 1282). Böylece Batılılaşma döneminde ‘intellect’e en yakın anlamda olan karşılıkların müfekkiri ve mütefekkir olduğu söylenebilir. Bununla birlikte müfekkiriin günümüzde kullanılmadığı da dikkate alınmalıdır. Entelektüel kelimesinin doğrudan bir sözlükte ilk tanımlanmasına ise Türk Dili Araştırma Cemiyeti’nin 1935 tarihli, *Osmanlıcadan Türkçeye Cep Kılavuzu*’nda rastlanır. Münevver kelimesine yönlendirilen kelimedeki karşılık olarak “idemen” verilir (TDAC 1935). İdemenin aynı tarihte TDK sözlüğünde yer alan tanımı ise “entelektüel, münevver, mütefekkir = intellectual” şeklindedir (TDK 1935).

Ziya Gökalp, milletin güzideleri olarak tanımladığı münevverlerle mütefekkirlerin, yüksek tahsil ve terbiyeleriyle halktan ayrıldıklarını, bu nedenle halka doğru gitmeleri gerektiğini söyler ve bunu iki maksatla açıklar: “ 1) Halktan harsî bir terbiye almak için, halka gitmek, 2) Halka medeniyet götürmek için, halka doğru gitmek”⁷ (Gökalp, 1968: 42). Halk mekteplerinde okumadıkları için güzidelerin aldıkları terbiyede millî hars olmadığını ve gayri millileştiklerini belirten Gökalp, bu harsın, halkla iç içe bir kültür ve eğitimle tamamlanacağını düşünür. Yani Gökalp’in

⁷ Hars: Maarif.

münevveri, millileşmiş olmalıdır. Aynı zamanda münevverleri, millî harsı yükseltmekle yükümlü bulur. Halk ve münevverler arasındaki farkı ve birbirlerini sevmeyişlerini aralarındaki terbiye ve eğitim farkında bağlar. Bu nedenle bu terbiye farkını kapatmak münevverlerin görevidir (Gökalp, 1968: 81).

Veriler kavramsal olarak bir çeşitlilik arz etmekle beraber Batının “intellectual” olarak tanımladığı kavramın Türk toplumundaki karşılığını sırasıyla müfekkiri, mütefekkiri, münevver, aydın ve entelektüel almıştır ki bu karşılık olarak verilen tanımlar yine aynı dairede devam ederek, düşünme eylemine dayanır. Görüldüğü üzere kavramlaştırma on dokuzuncu yüzyılın sonlarında başlayarak yirminci yüzyılın ilk yarısında entelektüel kelimesini bulacak şekilde gelişmiştir. Entelektüel kelimesinin Batıdaki kullanımına değinilecek olursa yine on dokuzuncu yüzyılın sonlarına gidilmesi gerekir.

1.1.2.2. Aydın ve Entelektüel

Türk Dil Kurumu Yayınları *Türkçe Sözlük*'te ikinci anlamı, “[k]ültürlü, okumuş, görgülü, ileri düşünceli (kimse), münevver” olan aydın, münevver kavramı ile hemen hemen aynı anlamı karşılayan bir biçimde sunulur (TDK, 2005: 157). Aynı sözlükte münevver kelimesinin karşılığı ise “aydın kimse” (TDK, 2005: 1436) olarak verilir. Aydın bir bakıma ‘intellectual’ın aydınlanmacı yönüne karşılık gelirken, münevver ışık saçma anlamından zamanla eğitilmiş birey anlamına gelerek ‘intellect’ın zihin ile alakalı yönüne karşılık gelir. Müfekkiri ve mütefekkiri kelimeleri ise doğrudan akıl yürütmekten Arapça *fıkr* kökünden yani tefekkür etmekten gelirler. *Türk Dil Kurumu Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü*'nde ‘intellect’e karşılık olarak “duyu ve istençten ayrı olarak düşünülen bilme yetisi; usavurma, yargılama ve anlama gücü” anlamı ile anlak; “bilme, anlama ve usavurma süreçlerini içeren üst yeti” anlamı ile *kavrayım* terimleri yer alır⁸.

Aydın kavramı, Aydınlanma dönemi ile ilişkilendirilebilir. Akılcılığın öncelikli hale getirilerek ilerlemeci bir tavrın benimsendiği aydınlanmacılıkta, Ortaçağ bağnazlığını ve kiliseyi reddeden düşünürlerin görüşleri ön plandadır. On sekizinci yüzyılda ortaya çıkan bu akım daha sonra eleştirilir ve günümüze kadar ulaşamaz. Ancak Türkçeye aydınlanma olarak geçen bu kavram, aydın kelimesinin de bir

⁸http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.556c375e408f88.27103656

dayanağı haline gelir. Öte yandan, nurlanmış anlamına gelen münevverin de Türkçe bir karşılığı olur.

Entelektüelin bir tarife sığamayacağı görüşüne değinen Cemil Meriç, kavramın, dalgalarıyla ve tarihe başvurularak kavranacağını belirtirken kendince bir taslak da çizer:

1. Entelektüel, zamanının irfanına sahip olacaktır. Ülkesinin dilini, edebiyatını, tarihini bilecek, dünyadaki belli başlı düşünce akımlarına yabancı olmayacaktır.

2. Peşin hükümlere iltifat etmeyecek, olayları kendi kafasıyla inceleyip değerlendirecektir.

Başlıca vasıfları dürüst, uyanık ve cesur olmaktır. Yani bir bilgi hamalı değildir entelektüel. Hakikat uğrunda her savaşı göze alan bağımsız bir mücahittir (Meriç, 2014: 24).

Meriç, entelektüelin soyağacını çizerken en uzak cet olarak sofistleri, ardından ise rahipleri sayar. Filozof ise entelijansiyanın öncüsüdür. Ardından entelektüeller gelir. Filozofların torunlarının, on dokuzuncu asrın son otuz yılında kendilerine entelektüel diye yeni bir ad taktıklarını belirtir (Meriç, 2014: 25-37). Türk aydınını her dönem farklı bir eylemin/düşüncenin sevdalısı olarak gören Meriç, on dokuzuncu asrın ortalarında ıslahatçı olan aydın, sonra ihtilâlcı, daha sonra inkılâpçı, en sonunda ise devrimci olduğunu söyler.

Antonio Gramsci, aydının oluşumunda iki biçimden söz eder. İlkinde, “[e]konomik üretim dünyasındaki özsel bir işlev kökensel alanı üzerinde doğan her toplumsal grup, kendisiyle birlikte, organik olarak, yalnız ekonomik alanda değil, ama siyasal ve toplumsal alanda da, kendisine türdeşliğini ve kendi öz işlevinin bilincini veren bir ya da birkaç aydınlar katmanı yaratır” (Gramsci, 1986: 309). İkincisinde, “gelişimlerinden birini dışavurduğu bir önceki ekonomik yapıdan gelen her ‘özsel’ toplumsal grup, tarih yüzeyine çıktığı sırada, [...] kendisinden önce varolan ve üstelik toplumsal ve siyasal biçimlerdeki en karmaşık ve köktenci değişikliklerin bile kesintiye uğratamadıkları tarihsel bir sürekliliğin temsilcileri olarak da görünen aydın kategorileri” bulunur (Gramsci, 1986: 311).

1.2. Türk Entelektüelinin İnşası

Türk toplumundaki entelektüeli tanımlayabilmek ve anlayabilmek için önce Osmanlı Devletinin toplumsal yapısını, geçirdiği Batılılaşma aşamalarını ve ardından ulaşılan Tanzimat Dönemi Türk münevverini anmak gerekir. Çünkü Tanzimat Dönemi münevveri, Doğu Batı sentezinin bir sonucu olarak görülebilir. Batılılaşma çabaları ve

Avrupa’da eğitim gören aydınlar, şüphesiz günümüz Türk entelektüelinin kimliğini bulmasında öncü olmuşlardır. Dışa dönük, daha eğitilmiş, toplumunun sorununu içselleştirebilen aktif bir entelektüeli inşa etmek, Türk toplumu için uzun bir süreci kapsar.

1.2.1. Türk Modernleşmesi ve Batılılaşma

Türk modernleşmesini bir yerden başlatmak gerekirse düşünsel açıdan dönüşümün başladığı on sekizinci yüzyılı esas almak yerinde olur. Teceddüd ve Tanzimatın başladığı bu yüzyılda atılan önemli adımlarla bir temel oluşturulduğu söylenebilir. Bu adımların ve başlayan değişim hareketinin sonuçları ise on dokuzuncu yüzyılda alınır ve Türk modernleşmesi belirgin bir şekilde görünürlüğe kavuşur. Ancak on sekizinci yüzyıla başlayan bu süreç, aslında temelleri on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda atılan bir ihtiyacın sonucudur. Bu ihtiyaç, birtakım yetersizliklerin ve ihtiyaçların doğal sonucu olarak kendisini tanzim ettiren sosyal ve düşünsel yapıdaki eksikliklerden kaynaklanır. Batılılaşma ile aranan, sosyal bir dengedir. Bu dengeye, dört asır sonra ulaşılmaya başlanır. Bu bölümde Türk modernleşmesi ve Batılılaşma -on beşinci yüzyıldan başlanarak Tanzimat Dönemine kadar- dört aşamada anlatılacaktır.

1.2.1.1. Türk Modernleşmesinin Zemini: 15.-17. Yüzyıllar

Ortaçağı sona erdirip Yeniçağı başlatan olay, bir Osmanlı hamlesi olan Konstantinopolis’in fethidir. Yeniçağla, Doğu ve Avrupa için yeni bir dönem başlar. Bir yandan matbaa kullanılmaya başlanır ve bilginin yayılması sağlanır. Coğrafi keşifler ve yeni buluşların etkisiyle toprağın olduğu kadar insanın da sınırları sorgulanmaya başlanır. Batılı birey, kilisenin etrafına ördüğü, düşünceye karşıt duvarı yıkmaya çalışır. Batıda yaşanan Rönesans hareketi ve dini reformların etkisiyle sanatta ve bilimde birçok yenilik ve özgünlük dikkat çeker. On altıncı yüzyıl Osmanlı açısından bir imparatorluğun en güçlü devrinin yaşandığı dönem olmakla birlikte, klasik şiirin de doruğu olarak kabul edilir. Avrupa ise bu yüzyıla resim ve mimaride Leonardo da Vinci’nin, Michelangelo’nun başyapıtları ile başlar. Edebiyatta ise William Shakespeare on altıncı yüzyılın sonları ve on yedinci yüzyılın başlarında önemli eserlerini verir. Bir diğer yandan ekonomik olarak bir gelişim içine girerler ve toplumsal dengeler değişmeye başlar. Buna karşılık Osmanlı Devleti’nde belirgin bir ilerleme olmadığı gibi, olumsuz bir biçimde gerileme başlar: “16. yüzyılda ilim hayatı

oldukça durgunlaşmıştı. Kadızade gibi matematik alanında yetişen bazı kabiliyetler ancak Türkistan'a gitmek ve Uluğ Bey'in rasathane ve medresesinde çalışmak suretiyle gelişme imkânı bulmuşlardı" (Ülken, 2013: 15). Ülken'e göre bu dönemde Osmanlı Devleti yetersiz kalmıştır.

Osmanlı duraklamasının on altıncı yüzyılda başlayarak devam ettiği on yedinci yüzyıl, Türklerde Batı farkındalığının oluşması açısından önemlidir. Türkiye'nin on yedinci yüzyıl sonundaki ilk yenilgisinin acısıyla Batının üstünlüğünü fark ettiğini söyleyen Ülken (2013: 5) on yedinci ve on dokuzuncu yüzyıllar arasındaki her yenileşme davranışının şiddetli bir gerileme hareketi ile karşılaştığını belirtir. Ülken'in bahsettiği, Osmanlı ilerlemesine ket vuran gerileme hareketlerine Niyazi Berkes de değinir. Berkes, Osmanlı yenileşmesine engel olan güçleri üçe ayırır. Bunların ilki, toplumsal değişime karşı olan gerici güçlerin bulunmasıdır. İkincisi, Batıdan alınan fikirlerle ıslah düşüncesinin, Türkiye'nin kendini daima Batı dünyasındaki çekişmelerin içinde bulması, Batı devletlerinin politik ve ekonomik peyki haline gelerek hiçbir programı sürekli olarak uygulayamamasıdır. Üçüncüsü ise reform çabalarına hep bu çekişmelerin Türkiye'ye yönelmiş olduğu zamanlarda, hazırlıksız olarak kalkışılması nedeniyle dış baskıların karışması ile yapılan işlerin halkın durumunu iyileştireceğine, tersine kötüleştirilmesidir. Berkes (2015: 22) bu engelleri kısaca gericilik, emperyalizm ve ekonomik yoksullaşma olarak belirtir. Ona göre reformların yapılamamasının nedeni, kafalarımızda ekonomik zihniyetin olmayışındır (Berkes, 2015: 17). Osmanlı'nın çöküşü, askeri nedenlerden kaynaklı gibi görünse de ekonomik nedenlerden kaynaklanır. Islahatlarla yapılan değişiklikler nedeni aramak ve düzeltmek yerine, Batıdaki sonucu taklitten ibarettir ve bu nedenle başarısızlığa uğranmıştır. Üç kıtaya yayılarak büyüyen bu imparatorluk, ön hazırlıksız bir medeniyettir:

Batı uygarlığının bir yandan Amerika'ya, öte yandan Doğu Avrupa'ya doğru genişlemesi Osmanlı İmparatorluğunun çöküşünü zorunlu bir hale getirecekti; çünkü bu imparatorluk hâlâ ortaçağ uygarlığı içinde ve yeni uygarlığın burnunun dibinde bulunuyordu (Berkes, 2015: 18).

İdris Küçükömer, Batıda on altıncı ve on yedinci yüzyılların kapitalizmin merkantilist⁹ aşamasında önemli bir dönem olduğunu; bu dönemde burjuvazinin

⁹ "Merkantilizmin esası devlet idaresine dayanır ve ekonomi politikası hem ekonominin ve hem de devletin birlikte büyümesini ve güçlenmesini sağlayacak temel bir araç olarak görülmüştür. Merkantilizm, 1450-1750 yılları arasında yani Ortaçağ ve Fیزیokrasi arasındaki dönemde gelişen iktisadi düşüncelerin bütünüdür." Ayrıntılı bilgi için kaynakçada belirtilen makaleye bakılabilir. (Aydemir, Güneş, 2006: 136).

biriken sermayenin sahibi olarak tarihi arenada gittikçe güçlendiğini söyler: “İşte bu sınıf, sermaye birikimi ile ortaçağ feodalite düzeninde gedikler açarak onun kapitalizme dönüşmesine yol aç[ar.] [...] Tarımsal üretimin esas olduğu feodalitede asıl üretim aracı olan toprağın mülkiyeti, kapitalist sistemde ise sermayenin mülkiyeti insanlar arası ilişkileri belirleyicidir” (Küçükömer, 2014: 25-26).

18. yüzyılda Batıda sanatsal yönden ciddi bir gelişmenin olduğu, bir diğer yandan da sanayi devriminin etkisiyle ekonomik açıdan da güçlenmenin yaşandığı görülür. Sanayi devrimi burjuvaların yanına fabrika sahiplerini de ekleyerek sermayeyi artırır yani Batıda mevcut olan burjuva sınıfını güçlendirdiği gibi bir de işçi sınıfını zayıflatır.

Buna karşılık, ekonomik olarak sağlam temelleri olmayan Osmanlının gerilemesi normaldi ancak devlet adamlarının bunun altında yatan nedeni bulup çözümleyememeleri bir çeşit eksiklikti. Bu da beraberinde temelden değil yüzeyden yapılacak olan bir tamiri getirdi. Ancak Berkes’e göre (2015: 19) ekonomik zihniyeti kavramalarına toplumsal kökenleri bakımından imkân olmayan Osmanlı devlet adamlarının düştüğü başlıca yanılgı, toplumun ekonomik mekanizmalarını yeni yola sokmadan, tedbirlerin hükümet emirleri ile gerçekleşecek şeyler olduğunu sanmalarıdır.

1.2.1.2. Osmanlı Devletinin Toplumsal Yapısı ve Batılılaşma İhtiyacı

Ekonomik yoksullaşmaya yol açan nedenlerden en önemlisi Osmanlıdaki mal paylaşımı idi. Bütün toprakların devlete ait olması, bütün sermayenin de devletin elinde olduğu anlamına geliyordu. Batıda sanayi devrimi ile bireyler zenginleşirken Osmanlıda bireylere ait gelişen bir sermayeden söz etmek mümkün değildi. Ülkedeki duraklamayı çözümlmeyi daha doğrusu Batılılaşmayı önce şekilsel bir benzeme olarak anlayan devlet adamları, devletin elindeki sermayeyi de lüks sayılabilecek değişikliklere harcadı. Bu durum Osmanlıya önce Lale Devrini ardından ise bu lükse karşılık Patrona Halil isyanını yaşattı (1730-1731). Şerif Mardin’in de belirttiği gibi (2014a: 54) Patrona isyanının bir yanı, Osmanlı İmparatorluğu’ndaki iktisadî bozukluktur, ancak bu objektif unsur toplum katlarının dibinde yatan bazı değerler sayesinde bir yön alır.

Bu konuya değinmeden önce Osmanlının toplumsal yapısına dönmek gerekir. Osmanlıda halk ve saray arasında belirgin bir ayırım oluşmadığından toplumsal sınıflar

oluşmamıştı. Şerif Mardin (2014b: 124), Osmanlı toplumunun saray kültürü ve taşra kültürü olmak üzere yabancı iki kültürden oluştuğunu belirtir. Batıda ciddi bir pazar oluşurken Osmanlıda “[p]iyasanın yerini, büyük ölçüde, devlet ayrıcalıkları sağlayacak olan nüfuzlu ilişkiler uğrunda rekabet aldı” (Mardin, 2014b: 111). Mardin, on sekizinci yüzyılda âyanın çıkışının, Batılı şehirlerin elde ettikleri özerk gücü ortaya çıkarabileceğini belirtir. Bu sınıfın bu yüzyılda gayretleri, üretici teşebbüslerden mültezimliğe çevrildi ve âyanlar devlet toprakları elde ettiler (2014b: 119). Ancak bu gelişmeler Batıdaki gibi olmadı. Batıda feodal beylerin ve kralların esnafa karşı tüccarları desteklemesine karşılık, Osmanlı’da devlet, “loncaları, tüccarların tekelci davranışlarına karşı koruduğu gibi, daha da önemlisi, şehirlere tüzel kişilik ve bağımsız hükûmet tanımayarak tüccar kapitalist oligarşilerinin kurulmasını” önler (Mardin, 2014b: 107).

Bunlar aslında devletin karşısında maddi yeterliliği de olan herhangi bir güç oluşmasını engelleyici etkenlerdir. Osmanlı vakıf sistemiyle birlikte devlet hazinesi kapsayıcı bir güç teşkil ederken sermayenin oluşması mümkün değildi. Bu şartlar altında Osmanlı Devleti’nde bir burjuva ya da işçi sınıfının oluşması beklenemez.¹⁰ Evet, burjuvalığa aday bir kesim vardır ancak Mardin’in (2014b: 130) ifade ettiği gibi “[a]şağı kültür burjuva Osmanlı kültürünün bir aşaması olamadı”. Ayrıca Mardin, Batı Avrupa’nın toplumsal yapısının ihtilâlleri oluşturan ortam olduğunu söyler ve ekler: “Genellikle yeniçerilerle başkent esnafından oluşan ya da aşağı sınıfla ittifak halindeki eşrafın mahallî bir patlaması olan Türk ihtilâlleri, zaferlerin pekiştirilmesine meydan veren örgütsel özerkliğe sahip değillerdi. Bunun içindir ki, modernleştirici bürokrasi uzun sürede başarılı oldu” (2014b: 123-124).

Mardin, Osmanlı İmparatorluğu’nun kültürel yapısı üzerinde dururken Osmanlı-Türk toplumunun Batı Avrupa ile karşıtlık gösteren üç ayrı görünüşü üzerinde durur:

İktidar dağılımının egemen biçimi olarak statü; Aydınlanmanın bazı yazarlarının ‘medenî toplum’ (Civil Society, Bürgerliche Gesellschaft) diye adlandırabilecekleri şeyin yokluğu; ve Türk kültür dünyasındaki bölünme (Mardin, 2014b: 104).

Mardin (2014b: 105) bununla birlikte, “kuruluşundan az sonra, patrimonyal bürokrasi çizgilerinin Osmanlı devletinin en ayırt edici yönü olarak belirliğini” ifade

¹⁰ Osmanlıda sınıfların neden oluşmadığı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız, İdris Küçükömer, “Osmanlılarda Kapitalist Düzene Neden Geçilemedi”, *Batılılaşma Düzenin Yabancılaşması*, s.38-64.

eder. Bunun nedenlerinden biri, yöneten ve yönetilen arasında kalan sanatçı ve şairlerin kendilerine bir hâmi aramalarıdır. Bu himaye arayışı birtakım çıkar ilişkileriyle birlikte devlette patrimonyal bir sistemi doğurur. “Patrimonyal devlette yüksek kültür, yalnız Yüksek Saray Kültürü olarak var olmuştur. [...] Divan sahibi şâir hükümdarlar olmasa idi, Türk edebiyatının büyük dehâları belki ortaya çıkmazdı. O dönemde, şaheserlerin çoğu, önemli ölçüde, seçkin sınıfın iltifatı, yüksek kültür ve duygu inceliği, sanatkârı korumadaki ilgi ve heyecan ile açıklanabilir” (İnalcık, 2011: 8). Halil İnalcık (2011: 11), “Osmanlı Patrimonyal saray kültürünün gelişmesinde, şiir ve inşâ alanında, hüsniyat ve nakkâşlıkta, para ve mevki vaadleriyle celb olunan veya ‘sürgün’ edilen sanatkârların payı[nın] büyük” olduğunu belirtir. Böylece patronajın iki yanlı işlediğini “hem saray, hem de seçkin bilgin ve sanatkâr için nâm-u-şân kazanmanın tek yolu” olarak kabul edildiğini ve bu sistemin sadece sanatçılar için değil, genelde Osmanlı patrimonyal toplumunda temel bir sosyal bağ olduğunu ifade eder (İnalcık, 2011: 11-14). “Hükümdara yaklaşmanın, onun ‘hüsn-i nazarı’ ile ‘manzur’ olmanın tek yolu, yakınlarından birinin himâye ve aracılığını sağlamaktır. [...] Böylece, patronla birey arasında ‘intisâb’ edilecek nüfuzlu kişiler yer alır. [...] Patronun ilgisini sürdürmek için şâir, öteki kullar gibi, son derece dikkatli olmak, onun hoşlanmayacağı şeylerden kaçınmak zorundadır” (İnalcık, 2011: 15) Bu da bir *fayda* ilişkisi zincirini oluşturur. Sanatçı kendisine bir yer açabilmek ve sanatını rahatça devam ettirebilmek için bir patrona iltifat etmeyi ve sığınmayı, sanatının bir parçası hâline getirir: “Doğu edebiyatında şâirin himâye, inâyet arayışı, özel bir düzenleme ve kalıp içinde patrona sunduğu özgü, kaside nev’i içinde ifadesini bulur” (İnalcık, 2011: 21).

1.2.1.3. On Dokuzuncu Yüzyılda Batılılaşma Çabaları

Osmanlıların Batıya yönelişinin başlangıcından beri öncelikle askerî ve eğitim kurumlarını içeren değişme, başkalaşma ve gelişmelere Batılılaşma ismi verilmiş; on sekizinci yüzyılın başlarında teceddüd, ıslahat ve sonrasında tanzimat olarak adlandırılan bu hareketler, asrileşme, muasırlaşma, çağdaşlaşma gibi isimlerle de anılmıştır (Hanioğlu, 1992: 148). Osmanlıdaki kültürel değişim ve dönüşüm hareketlerine bakıldığında Batılılaşmanın başlangıcı on sekizinci yüzyıla işaret eder.

Önce askeri alanda başlayan yenileşme hareketleri şöyle özetlenebilir: III. Ahmet devrinde İbrahim Müteferrika matbaa ile basın sanatını getirir; askeri eğitim ve

teknoloji önem kazanır; Batıya sefirler gönderilir; Batı refahının sarayda taklidi yapılır, Nizam-ı Cedid ordusu kurulur. Tabii, bu hareketler Osmanlıda birtakım tepkilere yol açmıştır. Tanpınar'a göre (2012: 68), yenileşmenin ve müesseselerin Avrupalılaştırılması fikrinin asıl kökleşme zamanı olarak kabul edilen Lale Devrine karşı olan Patrona İsyanı, bahsi geçen tepkilerin en kuvvetlisidir. Şerif Mardin'e göre Osmanlı toplumunun içinden kaynaklanan bu itiş, Cumhuriyet devrine kadar sürecek olan Batılılaşma ile birlikte gelen bir etki-tepki mekanizmasının ilk örneğidir. Ardından Nizam-ı Cedid de Kabakçı İsyanı (1807) ile tepki görür ve bu tepki hareketleri yeniliklere karşı devam eder (Mardin, 2014a: 11). Bu yeniliklerden en etkili olanı, diğer Batılılaşma hareketlerine zemin hazırladığı için matbaa olarak kabul edilebilir.

Tanpınar (2012: 61-62), ilk matbaanın bastığı eserlere dikkat edildiğinde on sekizinci yüzyılın ilk yarısını hakikaten bir uyanma devri olarak görme zarureti olduğunu ifade eder. Ayrıca, İbrahim Müteferrika'nın bir bahsini askerliğe ayırdığı *Usûlü'l-hikem fî nizamı'l-ümem* adlı eseri Tanpınar'a göre (2012: 62) müellifinin en önemli eseri olmakla birlikte bizde Avrupalılaşıma hareketinin beyannamesidir. İlk yayınlarını 1727 ile 1747 arasında yapan bu matbaa üzerine Hilmi Ziya Ülken'in (2013: 14) şu yorumu, dönemi anlatmakla birlikte, Osmanlı Devleti'ni ne kadar zorlu bir sürecin beklediğini de ifade eder: “Avrupa’da ilk baskı eser 1440 civarında olduğuna göre Türkiye bu bakımdan 300 yıl geri kalmış demektir”.

Tanpınar'a göre (2012: 55), on sekizinci yüzyıla kadar “Avrupa ile münasebetlerimiz, siyasî vakıalar istisna edilirse, coğrafi vaziyetleri itibarıyla birbirinin âdeta tamamlayıcısı bulunan iki âlemin arasında mevcudiyeti tabii olan iktisadî münasebetin hudutlarını hemen hemen geçmez ve bu şekilde dahi, daha ziyade, memleketimize gelen Avrupalılar tarafından idare edilirdi”. Bu açıdan bakıldığında Avrupa'ya gönderilen sefirlerin önemi, yapılan gözlemi ve Batı ile olan ilişkiyi ‘yerli’ bir gözle sunması yönüyle önemlidir. Avrupa'ya açılan bu ilk elden olan kapının, ileride Tanzimat Dönemi münevverinin de yolunu açtığı düşünülebilir.

On sekizinci yüzyılın değişiminin adının konmayıp zaruri olarak yaşandığı bir asır olduğunu bu nedenle bu yüzyılı mektep kitaplarının deyişle bir gerileme çağı olarak kabul etmenin bir düşünsel hamlık olacağını belirten Ortaylı'ya (2011: 37) göre on sekizinci yüzyıl, Türk toplumundaki değişim bilinci bakımından en önemli çağdır. Çünkü “[b]u kabuk değiştirme çağında devlet ve toplum, asrî merkezi bir ordunun

kuruluşuyla, buna mümasil vergilendirme ve mali organizasyonla, ister istemez yükselen tüketimle ve bunun yaratacağı dinî tepkilerle bir arada baş etmek zorundaydı” (Ortaylı, 2011: 38). Ancak Batılılaşma süreciyle beraber gelişen engelleme hareketleri, zamanla sosyal ayrılma ve çatışmaya dönüşür. Ortaylı (2011: 40), *Cevdet Paşa Tarihi*’nde yer alan Koca Sekbanbaşı risalesinde Nizam-ı Cedid’e karşı çıkanların, görgüsüz, bilgisiz ve galiz zümreler olarak nitelenmesiyle gerici-ilerici, cahil-aydın gibi geleneksel inkılapçı dikotomilerin (zıt ikilemler) böylece ortaya çıktığını belirtir.

Batılılaşma çabalarıyla ilgili Mardin’in şu eleştirisi dikkate değerdir:

Modernleştirici görüş, toplum problemlerini salt iktisadî problemler olarak alır ve kısa vadede insanlara insanlıklarını iade edecek olan kişisel denge unsurlarını sağlama yoluna gitmezse bize güdük, eksik ve kendini beğenmiş bir toplum modeli vermekten başka bir şey yapmış olmayacaktır (Mardin, 2014: 166).

Batılılaşma çabaları Mardin’in eleştirdiği gibi gelişir; Osmanlı işe nereden başlayacağını kestiremediği için çabalarının sonucu olabilecek bir gelişme gösteremez. Öncelik olan ekonomik gelişme sağlanmaz, ardından talep edilen kültürel gelişme de gecikir.

Öncelikle bir metoda ihtiyaç duyan Osmanlı Devleti, Batıyla daha yakın irtibata geçebilmek için bazı devlet adamlarını görevlendirerek sefaretler oluşturur. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllardaki Batılılaşma çalışmalarında Avrupa’ya gönderilen sefirlerin (Ahmet Rasim Efendi, Yirmisekiz Çelebi Mehmet, Ebubekir Ratıb Efendi vs.) sefaretnamelerini dikkate alan Ortaylı (2011: 40), bunların sadece gözlem ve nakilde yeni bir dünyaya dikkat çektiklerini, ancak hürriyete, parlamentoya dair bir ifadenin olmadığını, bu kurumların henüz Kara Avrupa’ında da olgunlaşmadığını ayrıca sefirlerin hiçbirinin entelektüel dünyaya girecek kadar dil bilmediklerini belirtir.

1.2.1.4. Tanzimat Döneminin Osmanlı Münevverinin Dönüşümüne Etkisi

Osmanlı devlet biçiminin dayandığı toplum yapısından bahseden Berna Moran’a göre, “yönetici seçkinler ile yönetilen sınıfı birbirine yabancılaştıran bir yapı olduğu için, kültür bakımından da birbirinden farklı iki tür kültürün gelişmesine yol aç[ar]” (2010: 12). Moran (2010: 12), on dokuzuncu yüzyılda bu iki kültürel yapının birbirine uzaklaşmasına karşın ideolojik olarak İslâm’da birleştiklerini belirtir.

Gündelik yaşam, kadın erkek ilişkileri gibi bütün konularda bu ortak paydada buluşulur. Divan ve Halk edebiyatlarının da ortaklıklarının çok olduğunu belirten Moran (2010: 13-14), iki sınıfın yine de paylaştıkları bir genel ideoloji, töreler, gelenekler ve edebiyat konuları olduğunu ve bu durumun iki sınıfın yabancılaşmalarını sınırladığını ancak Batılılaşma çabalarının iki sınıf arasındaki ortaklıkları da azaltarak yabancılığı artırdığını ve asıl Batılılaşmanın 1839'da başladığını ifade eder.

Ahmet Hamdi Tanpınar (2012:130), Tanzimat Fermanının iki büyük öneminden bahseder: ilki, hükümdarın kendi hak ve özgürlüklerini bu fermana göre sınırlandırması ve bunu bir yeminle teyit etmesi; ikincisi bütün hükümleriyle insan hukukunu yeni bir sayfaya sokması ve devletle fert arasındaki karşılıklı mükellefiyetin mahiyetini değiştirmesidir. Tanzimat Fermanının ilanıyla birlikte özellikle İstanbul'da hızlı bir değişme başlar. Ordu ve devlet mekanizmasında yapılan yenilikler saray teşkilatına ve yaşantısına yansır. Daha çok giyim kuşam, mobilya gibi yaşam tarzına yönelik alanlarda Avrupalı bir etki görülür. Tanpınar (2012: 81-82), III. Selim devrinin sonlarına doğru Batı etkisinin uygulamaya geçtiğini, öncelikle ordu için Harbiye Mektebi'nin açıldığını, ardından Mekteb-i Tıbbiye'nin (1839) açıldığını, Avrupa'ya tahsil için yüz elli kadar genç gönderildiğini belirtir. 1860'a kadar olan dönemde Encümen-i Dâniş kurulur, gazetecilik ve tiyatro ile ilgili ilk adımlar atılarak gelişmeler yaşanır. II. Abdülhamit'in tahta çıkışına kadar (1876) devlet kurumları, hukuk, eğitim ve sanayi alanlarında birçok yenilik yapılır. Eğitim alanında yapılan en ileriye dönük adım, 1868'de Galatasaray Sultanisi'nin açılışıdır. Bu arada 1856'da Islahat Fermanının ilanı ile gayrimüslim tebaaya imtiyazlar tanınır ve bu kesimler kendilerini ifade edebilmeleri ve özgürlükleri için bazı haklar elde ederler. 1856-1876 arasındaki dönem ise Tanpınar tarafından Tanzimat ideolojilerinin öne çıktığı dönem olarak vurgulanır. Bu olanlar on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğindeki en büyük demokratikleşme adımına hazırlık mahiyetindedir. Batılılaşma ve Tanzimat'ın açtığı yolda en büyük gelişme, 1876'da II. Abdülhamit tarafından ilk Osmanlı anayasası olan Kanun-i Esâsî'nin ve Meşrutiyetin ilanı olarak görülebilir. Ancak 1878'de Rusya ile başlayan 93 harbi ile meclis tatil edilir ve –istibdat dönemi olarak adlandırılan- otuz yıl boyunca toplanamaz. İsyanların ve savaşların gölgesinde kalan bu dönemin ardından 1908'de yine II. Abdülhamit tarafından –artık bunu yapmak zorundadır- Meşrutiyet ikinci defa ilan edilir.

Eğitim alanındaki tanzim ile Batı tipi eğitim kurumlarının kurulması, “Batı kültürünü eskiden olduğu gibi sınırlı seyahatlerle tanıyan az sayıdaki seçkinlerin yerine bu kültür değerleriyle yetişen bir seçkinler grubu[nu]” yetiştirmesi açısından önemlidir (Hanioglu, 1992: 150). Yapılan yeniliklere karşın Batılılaşmanın tam olarak idrak edilip edilmediği henüz bir soru işaretidir. Avrupa’da ve Amerika’da Batılılaşma ve Batıcılığın, Batı diplomasisine uyma anlamına geldiğini belirten Berkes’e göre (2015: 25) Türkiye, nce Batı ekonomisinin hükmü altına giriyor, sonra Batı diplomasisinin uydusu hâline gelerek dışarıya borçlanmaya başlıyor (2015: 27). Bu Tanzimatçı Batılılaşmanın bir sonucu olarak “[a]nayasa akımından doğacak demokrasi yerine Abdülhamit istibdadı doç[uyor]” (Berkes, 2015: 32).

şükrü Hanioglu’ya göre (1992: 150) “II. Meşrutiyet dönemi, Osmanlı toplumunda Batılılaşma konusundaki fikirlerin sistematik hale getirilerek kapsamlı ve etkili olduğu bir devre olma özelliği taşımaktadır”. Batılılaşma politikaları ile istibdat yönetiminin aynı dönemde gelişmiş olmaları dikkate değerdir.

Tanpınar, yeniliğin  büyük muharriri olarak Ahmed Cevdet Paşa, Münif Paşa ve İbrahim şinasi Efendi’yi gösterir. Ortaylı ise (2011: 41), Tanzimat Döneminin siyasî düşünce açısından en önemli katkısının, tarihçilik, hukukçuluk gibi disiplinlerin ışığında, Ahmet Cevdet Paşa’yla başlayarak siyasî teori düzeyine ulaşılması olduğunu düşünür.

şerif Mardin (2014b: 133), “Tanzimat ıslahatı[nın], uyrukları dinî gruplara ve yöneten-yönetilen diye bölümlemek yerine, uyruk evrensel kavramını getirmek” açık amacıyla başladığını düşünür.

Tanzimat reformlarının mimarı sayılan Mustafa Reşit Paşa’dan sonra yerine gelen Ali ve Fuat Paşaların yaptığı Tanzimat uygulamaları birtakım tepkiler alırlar. şinasi, Namık Kemal, Ali Suavi gibi isimlerin oluşturduğu, 1865’e doğru şekillenen Yeni Osmanlılar, Ali ve Fuat Paşaların Avrupa güdümünde bir mantıkla hareketine karşıdır. “Yeni Osmanlıların görüşü, Islahat Fermanı’nın iktisadi emperyalizmi pekiştiren bir belge olduğu merkezin[dedir]” (Mardin, 2014a: 87). Onlara göre Tanzimat’ın dayandığı bir temel felsefe, ahlaki değerlerin kökünü oluşturacak bir zemin yoktur; bu boşluğu doldurmak için İslam felsefesinden yararlanılmalıdır (Mardin, 2014a: 88). Tanzimat reformlarını yeterli bulmayan bu  ismin Avrupa’yı görmüş edipler olmaları bir diğer ortak yönleridir. Özellikle Osmanlıya getirdikleri

modern gazetecilik vasıtasıyla fikirlerini beyan ediyor olmaları, düşüncelerinin yayılmasında ve halka yakın olmalarında etkili olur (Mardin, 2014: 132). Mardin (2014a: 86), “ ‘kitap’ ne kadar ‘hürriyet’ yaratıcısı olmuşsa, ‘edebiyat’ın da Osmanlı İmparatorluğu’nda millî bir ‘bütün’ fikrini getirmiş bir toplumsal öge olduğunu” düşünür. Ona göre Şinasi, Batı düşüncesinin derinliklerini anlayabilmiş ve o düşüncenin ‘laik’liğini kavrayabilmiş ilk düşünürdür (Mardin, 2014a: 84). Şinasi’yi “yeni insan” ifadesiyle anan Tanpınar (2012: 198), Şinasi divanı olan *Müntehabât-ı Eş’ar*’ın, yeni bir kâinat görüşü ve yeni bir dil anlayışı sunması dolayısıyla bu duyguyu verdiğini söyler.

Şükrü Hanioğlu (1992: 150) Yeni Osmanlıları “[s]iyaset alanında dinî gelenekçilikle siyasî liberalizmi beraber yürütmeye çalışmakla itham edilen [...] Avrupa âdet ve düşüncelerinin taklitçileri tarafından, getirilmek istenen yeni seçkinciliğe ulaşamayan kişiler olarak değerlendirilen” kesim olarak ifade eder. Hanioğlu, Batı taklitçiliğinin getirdiği üç problemden bahseder: ilk olarak arzu edilen yeni yapıya yönelim toplumda yeni dengelerin ortaya çıkmasını sağlamış bir seçkinler grubunun, toplumda klasik usullerle seçkin olma yollarını tedrici bir biçimde kapamaya başlaması. İkinci olarak kendilerini münevver sayan bu yeni seçkinlerle onların aydınlanmaya muhtaç gördükleri kitle arasındaki farklılığın inanılmaz derecede artması. Üçüncü olarak Batılılaşmaya karşı çıkan kitle ile seçkinler arasında birinci grubun dindarlık-dinsizlik, ikinci grubun ise ilerencilik-gericilik olarak gördükleri bir çatışma başlaması “ki bu çatışma Osmanlı ve daha sonra cumhuriyet dönemi Türk toplumunun uzun süre temel zihniyet[i] olma özelliğini taşımıştır” (Hanioğlu, 1992: 149). Bu çatışma bir yandan Osmanlı modernleşmesini durgunlaştıran yönüyle Türkiye’nin batılılaşma sürecini yavaşlatır. Tanzimat Dönemiyle başlayan Osmanlı modernleşmesi, Mardin’e göre (2014a: 130) iki kültür arasındaki uzaklığı artırır: “İslahatçıların yeni ele geçirmiş oldukları ‘büyü’ dolayısıyla büsbütün unutuldu. Yönetenler ve yönetilenler arasındaki bölümlenme daha açık kültürel bir biçim aldı: bir yanda cilâlı, Paris-yönelimli devlet adamları, öte yanda kaba taşralılar vardı. Aradaki ayrılık Fransız kültürü ile İslâm kültürü arasındaki ayrılıktı”. Bu kültür ayrılığı, gerek edebiyatta, gerek sosyal hayatta iki başlı bir şekilde yürümeye devam eder. Tanzimat münevverinin zihnindeki düalist yapı biraz buradan kaynaklanır.

Mardin, Osmanlı entelijansiyanının¹¹ on dokuzuncu yüzyılda yavaş yavaş Osmanlı ‘udebâ’sından çıktığını söyler. Bu grubun, on dokuzuncu yüzyıla kadar hükümet makinesinin bir parçası olarak ortada kaldığını belirten Mardin -Yeni Osmanlıların özerk tavırlarını da entelijansiyanın bir parçası sayarak- entelijansiyanın yarı özerk niteliğinin Ahmet Mithat’ı Namık Kemal’e bağladığını belirtir. “[Ç]ünkü entelejansiyanın büyük bir kısmı 20. yüzyılın başlarında bile, hükümet memurluğuna dayanıyordu, fakat bu süreç içinde gazetecilerin özerkliği oldukça erken şekillendi” (2014a: 61-62).¹²

Batı temelli eğitim kurumları ve Batılı hocaların getirilmesi, Avrupa ilmi metodunun Türk toplumuna yerleştirilmesi amacıyla yapıldı. Hilmi Ziya Ülken bu hareketin karşılaştığı iki engeli vurgu yapar:

- 1) Modern araştırmayı hatta öğretimi, din için tehlikeli sayan fanatik-skolastik zihniyet;
- 2) Modern araştırmanın derin köklerine kadar inmeye sabredemeyen ve her şeyden önce, gücünün ihtiyacına cevap vermek isteyen idareci (bureaucratique) zihniyet (Ülken, 2013: 25).

Burada esasında yine aynı çatışmaya değinilir; nereye kadar süreceği belli olmayan skolastik zihin yapısı ile intellektin çatışması. Belirtildiği gibi intellekt, bir diğer yandan bürokrasi ile mücadele etmek durumunda kalır. Bu engeller vasıtasıyla modernleşmenin halka yansması farklı algılarla olur. Bir yandan halk ile münevver arasındaki düşünüş mesafesi açılmaya başlar ve bu, bir uyumsuzluğu ifade eder. Ancak Mardin’in belirttiği gibi (2014a: 166), “aydınların modern dünyaya uymasının zorluklarını anlıyorsak, ‘sokaktaki adam’ın modern dünyaya uymasındaki zorlukları da o ölçüde kabul etmemiz gerekir”. Aradaki mesafenin, toplum-münevver sorunlarının çatılmasıyla ilgili olduğu ve bu taleplerin farklı çözümlerle karşılanacağı aşikârdır. Bu ayrım ve hakikat, Mardin’e göre Türk münevverinin toplumdan uzaklaşmasına neden olur ve olmaya devam edecektir (2014a: 167).

¹¹ Rus “Intelligentsia”sı. Şerif Mardin’in 1860’larda ortaya çıkan, Rus toplumunu en radikal bir şekilde eleştiren aydınlar topluluğu olarak tanımladığı grup. Bir kısmı geleneksel Rus üst sınıflarından, bir kısmı ise daha düşük tabakalardan gelir. Ancak iki grubu birleştiren görüş 1830’ların aydınlarının gereksiz derecede hareketsiz kalmış olmalarıdır. Aralarındaki yeni nihilist grubun da etkisiyle bu yeni nesil, bir taraftan sosyal ve siyasal sistemi eleştirirken, diğer taraftan sistemin kurallarına başeğmeyi kabul etmez. Böylece Rus toplumunda uzun süredir devam eden toplum ve siyaset kurallarından kopma unsuru, reddetme, kırma tutumu Rus adamlarına damgasını vurmaya başlar. Bu devirde ‘intelligentsia’ düşünürleri ve siyasette etkin olmak isteyenleri içeren bir grup olarak kristalleşir. Ayrıntılı bilgi için kaynakçada belirtilen Şerif Mardin’in *İdeoloji* adlı eserine bakılabilir, s.160-167.

¹² Şerif Mardin, “entelijansiya”yı anılan eserinde “entelejansiya” olarak kullanıyor.

2. BÖLÜM

TÜRK ROMANINDA ENTELEKTÜEL İDEAL ve SORUMLULUK

Fransa on sekizinci yüzyılı, sınıflar arası hürriyet ve iktisadi adaletsizlik nedeniyle bağımsızlık ihtilali ile kapatmış; krallık üyeleri idam edilmiş; bu ihtilalin etkileri Avrupa'da ve Osmanlıda yayılmıştı. Rusya'da benzer bir şekilde 1825'te Dekabrist isyanı gerçekleşmiş, devletin isyanı bastırarak asileri sürgün ve idam etmesiyle son bulmuştu. Osmanlı Devletinde ise Tanzimat Fermanı, Islahat Fermanı gibi hürriyet ve modernleşmeyle ilgili gelişmeler, zaman alsa da bir isyandan yola çıkarak değil, reformlara karşı isyanlar başlatılarak meydana geldi. Bu ayrıntı, Batı ve Osmanlı toplumunun zihin yapısını vermesi açısından önemlidir.

Her büyük olayın sanata ve ideolojiye yansıyan sonuçları olduğu gibi Fransız İhtilali'nden sonra Avrupa'da Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Victor Hugo (1802-1885), Stephane Mallarme (1842-1898) gibi edipler yetişir. Dekabrist İsyanı ise Rus edebiyatına Nikolay Vasilyeviç Gogol'ü (1809-1852), Fyodor Mihayloviç Dostoyevski'yi (1821-1881) kazandırır. Benzer şekilde, hem Fransız İhtilali ve Batı pozitivisminin bir uzantısı olarak hem de Osmanlı aydınlanması ve Tanzimat Döneminin getirisi olarak Türk entelektüelleri ve yazarları yetişmeye başlar. Bu yetişme, toplumsal bir sorumluluğun taşınması olarak nitelendirilebilir.

Fransız İhtilali ile ön plana çıkan hürriyet ve eşitlik fikirleri, Osmanlı Devleti'nde gayrimüslim tebaada bağımsızlık arzusu uyandırmış, dolayısıyla sakinleştirilmesi gereken birtakım hareketler meydana gelmişti. Bunun önüne geçmek isteyen Osmanlı'nın reçetesi Islahat Fermanı idi. Ancak arzu edilen sakinlikten ziyade on dokuzuncu yüzyıl gerilimini artırarak devam etti. Tanzimat Fermanının ilanıya eş tutulabilecek bir süreçte ilerleyen fikir hareketleri ise belirli bir temelden yazık ki yoksundu. Bu nedenle bu devirde ciddi bir arayış öne çıktı. Batıda gelişen tecrübecilik, akılcılık, Rönesans ile gelişen modern felsefenin Türkiye'de yaşanmadığı için, bizde Aydınlanma Devri olarak adlandırılacak bir devir olmadığını belirten Ülken (2013: 70-71), aydınlanmanın tabii bir fikir evriminin sonucu olmak yerine, on dokuzuncu yüzyılın ortasında birdenbire dışardan gelen bir fikir aşısının ürünü olarak doğduğunu düşünür.

Bu aydınlanmanın ilk temsilcileri olarak Tanzimat entelektüelini temsilen, Yeni Osmanlılar içinde de bulunmuş olan, aynı zamanda eğitimleri ve misyonları

açısından münevver sayılabilecek Şinasi, Namık Kemal gibi isimler verilebilir. Bu iki ismin özellikle gazetecilik ve edebiyat vasıtasıyla kitlelere ulaşmaları, bununla birlikte toplum adına bir mücadeleyi sırtlanmaları onları ideal insanı yapar. Şinasi, *Tasvir-i Efkâr* (1862) ile “hem gazeteyi bir okul olarak kullanma yolunu aç[ar] hem de yeni bir edebiyat anlayışını ortaya atarken edebiyatın da halkı eğitmek amacı ile kullanılması gerektiği düşüncesini” savunur (Moran, 2010: 17). Şinasi’nin toplumsal sorumluluğu yüklenen bu tavrı bir ideal insanı olduğunun açık göstergesidir. Öte yandan Fransız İhtilali’nin Avrupa’daki etkisinin hürriyet ve eşitlik kavramları açısından olduğu düşünülürse Namık Kemal’in özgürlükçü tavrı da netlik kazanır. Yazdığı tiyatrolarıyla bir nesli uyandırma ve harekete geçirme arzusu taşıyan Namık Kemal, ciddi bir toplumsal misyon üstlenir.

Bu anlatılanlar, on dokuzuncu yüzyılda düşüncenin ve kimliğin parçalanmasının bir sonucudur. Düşünür ve edipler, doğal olarak halkın ve idealin temsilcisi olma görevine gelirler. Sabri Ülgener (2006: 86), modern bilgi sosyolojisinde entelektüelin, “ideolojinin taşıyıcısı ve yerine göre yapımcısı olarak” olağanüstü bir önem kazandığını söyler. Görüldüğü gibi Ülgener’in entelektüeli, Tanzimat münevverindeki ideolog tavrına sahiptir. Şinasi ve Namık Kemal, Tanzimat neslinin ideologları olarak görülebilirler. Tanpınar, kendisinin kısır, kapalı ve şair olmayan olarak nitelediği Şinasi’yle ilgili E. J. Wilkinson Gibb’in “[u]lemânın elinde bir oyuncak menzilesinde olan edebiyatı, milletin ahlâkı ve entelektüel terbiyesi için bir vasıta haline getirdi. Bunu garptan aldığı dersle, yapmacığın yerine tabîyi koymak ve söyleme tarzını, söylenecek şeyin emrine vermekle yaptı. Bu neticeyi elde etmek için mevcut edebiyatın lisanını değiştirmesi lazımdı. Şinasi bunu hissetti ve bu değişimin çizgilerini kararlaştırdı” ifadesiyle övmesini yerinde bulur (Tanpınar: 2012: 198).

Ülgener’e göre (2006: 91) aydın olmanın vasıfları “[k]ültür değişimine öncülük etmek; değişeni daha popüler ve yaygın hale getirmek; yeni bir zevkin ve üslûbun öncülüğünü sürdürmek; halkın politik, sosyal tercihlerini etkilemek[tir]”. Burada tam olarak anlatılan, on dokuzuncu asrın, yani Tanzimat münevverinin vasıflarıdır. Sosyal ve kültürel alanlarda öncü olmalarının yanında kitleleri etkilemeyi de amaç edinen Tanzimatçılar, politik misyonlarının da farkındadırlar. Mevcut toplumsal ve kültürel durumdan huzursuz olan bu nesil, yeni bir idealin peşindedir. Zygmunt Bauman ise (2014: 91), “aydınlanma köktencilığının özünün, bilgiyi yaymak değil, yasalaştırmak,

örgütlemek ve düzenlemek olduğu[nu]” düşünür. Bauman’ın belirttiği aydınlanmacı tavır, ideolog olmayı ve toplumun sorumluluğunu yüklenmeyi kapsar. Namık Kemal’in makaleleri, romanları ve tiyatrolarıyla yapmaya çalıştığının bu olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Julien Benda (2011: 37), entelektüel bireyi diğerlerinden ayırmak için bir ‘eğitimsiz insanlar’ grubu belirler ve bunları, “tek işi temelde maddi çıkar arayışı olan ve giderek sistematik bir şekilde tamamen gerçekçi hale gelerek aslında kendilerinden beklenenden başka bir şey yapmayan” insan olarak tanımlar. Bu insan grubuyla beraber var olarak bir yandan onları frenleyenleri ise ‘eğitilmiş kimseler’ olarak niteler. Benda burada (2011: 37-38), “faaliyetleri temelde pratik amaçların yerine getirilmesine dayanmayan herkesi, sanat, bilim veya metafizik düşünceden zevk alan herkesi, kısaca maddi olmayan avantajlar sağlama peşinde olan ve dolayısıyla belli bir anlamda ‘Benim yurdum bu dünya değildir!’ diyen herkesi” kasteder. Ona göre bu eğitilmiş kimseler, ya Leonardo da Vinci, Malebranche, Goethe gibi siyasi ihtiraslara kayıtsız olup bir zihin faaliyetini varoluş biçimi olarak kabul ederler ya da Erasmus, Kant, Renan gibi “bu ihtiraslardan daha üstün ve onlara doğrudan doğruya karşı olduğunu düşündükleri soyut bir ilkeyi insanlara benimsetmeye çalışırlar” (Benda, 2011: 38). Ancak Benda, bu eğitilmiş kesimin –bizim tanımımızla entelektüel- on dokuzuncu yüzyılın sonunda siyasi ihtiras oyunları oynamaya başladıklarını belirtir. Benda (2011: 39-40), öncelikle siyasi ihtirasları benimseyen entelektüelin, ihtirasa yönelik yeni özelliklerini sıralar: “eyleme geçme eğilimi, doğrudan sonuç alma beklentisi, sadece arzulanın amacı dert edinme, tartışmayı küçümseme, aşırılık, nefret, sabit fikirleri”. Bu özelliklerden kimileri, entelektüel bireyin lider yönünü ortaya çıkaracak ve olumlanacak özellikler olsa da birçoğu entelektüel ideologa dönüştüren, siyasi bir aygıt haline getirip olumsuzlayan özellikler. Shayegan’ın da belirttiği ideolog entelektüel ortaya çıkarıcı süreç, siyasi ihtirasların bilendiği yirminci yüzyıl dünyası olarak tanımlanabilir. Hâlbuki Benda (2011: 40) modern entelektüelin bakışının, “[t]emel işlevinin ebedi şeylerin arayışı olması ama yine de kendisini Devlet meselelerine vererek daha da güçleneceğine inanması” olduğunu belirtir.

Tanpınar, Şinasi ve Namık Kemal’in attıkları birçok adımın ve bütün gayretlerinin, yeni bir hukuk anlayışı, hatta bir hukuk sistemi kurulması arzusuyla atıldığını düşünür. Namık Kemal’in gençliğinde yaptığı Montesquieu tercümesinin de bu arzudan kaynaklandığını belirtir (Tanpınar, 2012: 240). Bu nedenlerle idealist ve

sorumluluk sahibi bir münevver olan Namık Kemal, idealinin etkisiyle zamanla bir ideoloğa dönüşmeye başlar. Ancak bu dönüşümde ülkenin sosyo-kültürel durumunun etkisi büyüktür. Bu konuda Namık Kemal’in şiirlerine de değinilebilir. “Görüp ahkâm-ı asrı münharif sıdk u selâmetten / Çekildik izzet ü ikbâl ile bâb-ı hükûmetten” diyerek başladığı “Hürriyet Kasidesi”ni “Durup ahkâm-ı nusret ittihad-ı kalb-i millette / Çıkar âsâr-ı rahmet ihtilaf-ı rey-i ümmetten” beyitiyle devam ettirir. Artık bir hürriyet aşığı olan Namık Kemal, bu aşkının, toplumun her ferdinde görülmesini, bu aşk ile esaretten kurtulmak gerektiğini iştihakla belirtir:

Biz ol nesl-i kerîm-i dûde-i Osmâniyânız kim

Muhammerdir serâpâ mâyemiz hûn-ı hamiyetten

Ne efsunkâr imişsin ah ey didâr-ı hürriyet

Esîr-i aşkın olduk gerçi kurtulduk esaretten

Hürriyet mücadelesinin bile kendisini özgür kıldığını düşünen Namık Kemal *Vatan yahut Silistre* adlı tiyatro eserinde de (1872) aynı idealin peşindedir. *Vatan yahut Silistre*'nin gösteriminden sonra halkın heyecanı ve bir uyanış biçiminde ayaklanması Namık Kemal'in sürgününe neden olur. Bu sürgün, Namık Kemal'i düşüncesini eyleme geçiren bir ideolog yapan en önemli ayrıntılardandır. Benda aydınların zamanla entelektüel faaliyetlerine siyasi ihtiraslarını da kattıklarını söyler (2011: 55). İki kültür arasında kalan Tanzimat münevverinin de, Namık Kemal örneğinden de yola çıkılarak, zamanla entelektüel faaliyetlerine siyasi ihtiraslarını katmaya başladığı söylenebilir. Benda (2011: 101), “[m]odern ‘aydınların’ insana, varoluşuna karşı olan bir çevre pahasına bu varoluşu korumaya eğilimli oldukları sürece arzularının ahlaki olduğunu öğrettiklerini” belirtir. Sanatında toplumsal kaygıyı, hürriyet arzusunu romantik bir duyuşla ifade eden Namık Kemal, sürgünlerde geçen yaşamına karşın idealini yaşatmayı başarır. Bu da onun kendi entelektüel ve varoluşsal sorumluluğunun bilincinde olduğunu gösterir.

2.1. Entelektüel İdeal

Alain Touraine (2002: 13), modernlik düşüncesini en iddialı biçimiyle, “insanın yaptığıyla bir olduğunun, dolayısıyla da, bilim, teknoloji ya da yönetimin daha etkili kıldığı üretimle, toplumun yasayla örgütlenmesi ve çıkarların, ama aynı zamanda da, tüm kısıtlamalardan kurtulma isteğinin harekete geçirdiği kişisel yaşam

arasında bir denklik ilişkisinin olması gerektiğinin olumlanması” olarak tanımlar. İnsan eylemi ile dünya düzeni arasındaki bu denkliği de yalnızca aklın kurabileceğine inanır. Çünkü dünya düzeninin her aşamasını sağlayabilecek yegâne unsur akıldır. Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*’nde bu temel iddiayı tartışır.

Modernlik düşüncesinin entelektüel düşünceyi tamamlaması gerekirken bir yandan da entelektüel bireye yüklediği sorumluluk, entelektüel aklın bilim ve toplum arasında kurması gereken denge, entelektüelin düzen karşısındaki tavrını olumsuz etkileyebilir. Bu denge, kendisini düzeni eleştirmekle sorumlu sayan “ideal entelektüeli”ni sorumluluğuyla çatışmaya itecektir.

Modernizmin aydına yüklediği sorumluluk Namık Kemal’le başlar. *İntibah*’taki pişmanlık hali, Ali Bey’in sadece duygusal hayatındaki hataların sonucu değil, eğitilmiş olduğu halde toplumsal kaygılardan uzaklığının da bir sonucudur. Bu sorumluluğu Ahmet Cemil’e kadar taşıyabilecek bir karakter yoktur. Râkım Efendinin taşıdığı, sorumluluk değil keyfiyet ve görünürlüğün ihtişamıdır. Toplumsal kaygıları olmayan, yazarı tarafından idealize edilmiş stabil bir bireydir.

Touraine, aydınlanma dönemi akılcılarının en yüce amacı olan, sistem ile edimci arasındaki bağlantıyı sağlayamadığını, ancak vahim toplumsal bunalımların olmadığı zamanlarda uyulan ve özellikle olabildiğince çok ve çeşitli kaynağa sahip olanlara yarar sağlayan bir hoşgörüyü indirgenmiş olduğunu söyler ve ekler:

En sert biçiminden, en yumuşak, en iddiasız biçimine değin modernlik düşüncesi, eski düzenlerin yıkılması ve nesnel ya da araçsal akılcılığın etkisiyle tanımlandığı ölçüde, özgürleştirme ve yaratım gücünü yitirmiştir. İnsan haklarına çağrı gibi cömert girişimler ya da farklılığın veya ırkçılığın yükselişi gibi birbirine rakip güçlerin tümünün karşısında aynı derecede dirençsizdir (Touraine, 2002: 15-16).

Bu nedenle Touraine (2002: 16), eğer “geleneğe ve topluluk düzenine geri dönmeyi reddediyorsak, modernliğin yeni bir tanımını ve çoğu zaman, aklın ve dünyevileştirmenin hem gerekli, hem de özgürleştirici yükselişine indirgenen ‘modern’ tarihimizin yeni bir yorumunu aramamız” gerektiğini söyler. Kutsal bir vahye ya da ulusal bir öze inanan bir toplumun modern sayılamayacağını, bunun için bir farklılaşmaya ihtiyaç olduğunu belirten Touraine’e göre (2002: 23) modernlik, salt değişim ya da olaylar silsilesi de değildir; *akılcı*, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılması olduğu için toplumsal yaşamın çeşitli bölümlerinin giderek artan farklılaşmasını içerir. Tanzimat entelektüelinin probleminin, Touraine’in

bu modernlik yorumuyla ilgili olduğu söylenebilir. Açığa çıkan düalizm ve ayrışma, aslında modernlik arayışında ve yorumundadır. Bu durumda yeniden tanımlanmamış modernizm, idealin yıkıcısı olur. Üstelik Türk modernleşmesinin on dokuzuncu yüzyıldan bakıldığında kimi çabalar dışında bir geçmişi yoktur.

Tanzimat Dönemi aydınları, Ahmet Mithat Efendi'nin romanında Râkım Efendi tipini kurgulaması gibi, sorumluluklarının ve ideallerinin gereği olarak seslerini çeşitli aygıtlarla ileterek toplumsal bir etki uyandırmaya çalışırlar. Gazete yazıları, roman, tiyatro ve manzum eserler vererek edebiyatı bir iletişim aygıtına dönüştürürler. Yazdıklarının sanatkârane değil, anlaşılır ve yayılabilir olması bunu doğrular.

2.1.1. İdeal ve İdeoloji Kavramları

Gerçekliğin ve mevcut düzenin yetersiz kalması ya da olumsuzlaşması, yeni bir düzen arayışını ve bu düzeni kurgulamayı getirecektir. Kurgulanan ve arzulanan bu hayali dünya, ideali oluşturur. Türkçe karşılığı, ilk sözlük anlamıyla “ülkü” olarak tanımlanan ideal, “[y]alnızca düşüncede mevcut olup, gerçeklikte bulunmayan” (Cevizci, 1999: 444) şeydir. Arzulamakla birlikte arzulanan düzen için mücadeleyi de beraberinde getirecek olan ideal, politik bir tavır taşıyacak, politik olan tavır ise ideolojinin temeli olacaktır. Tüm bunlar ideal düzeni sağlamanın amaçlarıdır. İdeal düzen ise şöyle tanımlanabilir:

Bu bağlamda, filozof ya da düşünürlerin, varolan düzen karşısındaki hoşnutsuzluklarının bir sonucu olarak tasarladıkları düzene; olması gerekene yönelen teorisyenlerin, birtakım ilkeleri temele alarak, insanların tam olarak gelişebileceklerini, gerçek bir refah ve mutluluğa ulaşabileceklerini düşündükleri toplum düzenine, gerçeklikte değil de, sadece düşüncede varolan düzen anlamında, *ideal düzen* adı verilir (Cevizci, 1999: 445).

Ahmet Cevizci, ideolojiyi, “[g]enel olarak, bir siyasî partinin inançlarını, değerlerini, temel ilkelerini ifade eden bir politik ideolojide olduğu gibi, şu ya da bu ölçüde tutarlı inançlar kümesi; siyasî ya da toplumsal bir öğretiyi meydana getiren ve siyasî ve toplumsal eylemi yönlendiren düşünce, inanç ve görüşler sistemi; bir topluma, bir döneme ya da toplumsal bir sınıfa özgü inançlar bütünü; bir toplumsal durumu yansıtan düşünceler dizgesi; insanların kendi varoluş koşulları ve ilişkilerinden doğan yaşam tarzlarıyla ilgili tasarımların tümü” olarak açıklar (1999: 448). Cevizci'ye göre (2005: 893), önce “bir ideler ve fikirler bilimi, idelerin kökenleriyle aralarındaki ilişkilere dair empirik bir araştırma” olarak tanımlanan ideoloji, “18. yüzyılın sonlarında, Destutt de Tracy tarafından, kimi ideologların

düşünceleriyle bu düşüncelerin kaynağını incelemeyi amaçlayan felsefe sistemi” anlamına gelecek şekilde yorumlanır.

İdeoloji teriminin Destutt de Tracy, Cabanis ve arkadaşları tarafından yaratıldığı söyleyen Althusser, “Oluş kavramının merkezi bir yere sahip olduğu Aydınlanma Çağı Felsefesi’nin klasik geleneklerinden biri uyarınca bu terimle düşüncelerin (ideo-) oluşuna ilişkin kuramı (-loji), yani ideolojiyi anlatmak” istediklerini belirtir. Oluşturdukları topluluğa ideologlar dediklerini belirten Althusser (2010: 75), Napoléon’un ‘ideologlarla hiçbir şey yapılamaz’ deyişini onları düşünerek söylediğini aktarır.

Karl Marx, doğa bilimi denilen doğa tarihinin değil insanlık tarihinin incelenmesi gerektiğini söyler: “Çünkü ideoloji, neredeyse tamamen, ya bu tarihin çarpıtılmış bir yorumuna ya da ondan yapılan tam bir soyutlamaya karşılık gelir. İdeolojinin kendisi, bu tarihin yönlerinden yalnızca biridir” (Marx ve Engels, 2013: 28). Marx, insanlık tarihiyle ideolojiyi iç içe sayar.

Karl Mannheim ise, *İdeoloji ve Ütopya*’da, öncelikle düşüncenin sosyolojik kavramsallığı üzerinde durur. Düşünceler bireye aittir, bireyden çıkarlar ancak etki alanları kitlelere ulaşabilir. Mannheim’a göre (2002: 28) “ne tek başına olan insanlar ne de tecrit edilmiş olan bireyler düşünmezler; düşünenler sonsuz bir tepkiler dizisinde ortak durumlarına özgü koşullar karşısında, özgül bir düşünce tarzı geliştiren belli gruplardaki insanlardır”.

Mannheim, ideoloji ve ütopya probleminin, bu iki sözcüğün ortaya çıkışını iki yeni verinin ortaya çıkışı olarak değil, yeni bir konunun temelden güncellik kazandığını belirtir: Bu iki anlam sayesinde dünya, kendisini dünya yapan anlamsal bağlamları biçiminde karşımıza çıkar. Buradan Mannheim’ın ideoloji ve ütopya’yı, dünyanın varlığını ve anlamını olumlayan ve doğrulayan iki kavram olarak gördüğü anlaşılır. Mannheim’a göre, “eski saf ve henüz cesaretini kaybetmemiş olan insan sadece ‘fikirlerle ilgili içeriksel değerler’e bağlı yaşarken, biz bu fikirleri, giderek artan bir şekilde ve eğilimsel olarak ideolojiler ve ütopyalar olarak algılarız”. Çünkü bizatihi fikir, şüphesiz gerçekliğin ta kendisidir, “zira düşünce, olası gerçekliklere ulaşabilmek için fikrin dünyasında yer bulur, her gerçek varoluş ve her gerçek algılama varoluşunu daha yüksek bir fikre katılmakla sürdürebilir” (Mannheim, 2002: 81).

Mannheim, ideolojiyi tanımlamak için biri kısmî, diğeri bütünlükçü iki ideoloji açıklaması yapar. İdeoloji sözcüğüyle, karşı tarafın belli başlı düşüncelerine inanılmaması gerektiği kastediliyorsa, sözcük kısmî ideolojidir. Yani karşı taraf, diğeri görüşleri örtmek, yok saymak istiyordur ve bir örtbas söz konusudur. Buna karşılık Mannheim, radikal bütünlükçü bir ideoloji kavramı çıkarıldığında farkın anlaşılacağını belirtir. Kısmî ideoloji kavramı, karşı tarafın iddialarının sadece bir kısmını ideoloji olarak kabul ederken; bütünlükçü ideoloji kavramı karşı tarafın bütün dünya görüşünü sorgulayıp bu kategorileri kolektif öznenen hareketle anlamaya çalışır. Kısmî ideoloji kavramı işlevselleştirme açısından sadece psikoloji düzeyinde cereyan ederken bütünlükçü ideoloji kavramında belli bir düşünce sistemi ve yorum kastedilir (Mannheim, 2002: 83-84).

Mannheim'in kısmî ideoloji tanımından anlaşılacağı üzere, ideoloji kavramının olumsuz bir algıyla karşılanmasına işaret vardır. İdeoloji kavramının gerçekleri örten, olumsuz tanımlanışına Şerif Mardin de *İdeoloji* adlı eserinde değinir. Çünkü ideoloji kimileri tarafından düşüncelerin olumsuzlanması açısından kullanılırken kimileri içinse bilimsel yönü öne çıkarılmış bir kavramdır. Bu nedenle Mardin kendi fikrine de yer verir: “[İ]deoloji ile bilim arasında önemli farklar mevcut. Bu farkların belki en önemlisi ‘bilim’in ideal olarak formel işlemlerden kurulu anlayışımızda artık bilimsel kuramların ‘mutlak’ bir geçerliliği olmadığını, zamanla bunların değiştiğini biliyorsak da bilimin formel tutarlılığının iç mantığı görece değildir. Seçtiğimiz formel kalıbın iç mantığının gereklerini yerine getirmezsek ‘yanlış’ yapmış oluruz” (2015: 19). Marx'ın da ideoloji kavramını ‘yanlı fikir’ olarak kullandığını belirten Mardin (2015: 20-21), Lenin’le birlikte ideolojinin olumsuz çağrışımlarının çok azaldığını, Marksist eylemin bir parçası haline geldiğini ifade eder. Mardin (2015: 22), ideoloji tanımı sorununu incelerken kitlelere yönelik, iç yapısal yoğunluğu taşıyan yapıtlara ideoloji der.

Heidegger, realizme karşılık *idealizmin*, sonuçları bakımından ona zıt ve kabul edilemez olsa da, esasen önemli bir önceliği olduğunu, çünkü idealizmin, varlık ile gerçekliğin sadece “bilinç içinde” var olduğunu vurgulayarak, varlığın varolanlarla izah edilemeyeceği anlayışını açığa çıkardığını söyler:

[İ]dealizm *tam da burada* bir varlık anlayışının söz konusu olduğunu, bahse konu varlık anlayışının ontolojik bakımdan *ne* demek olduğunu, bunun nasıl mümkün olduğunu ve Dasein'in varlık konstitusyonuna ait olup olmadığını açıklığa kavuşturmadığı takdirde, gerçekliğin yorumunu bir boşluk üzerine bina etmekten başka bir şey yapmış olmaz. Varlığın varolanlar yardımıyla izah edilmesinin imkansızlığı, gerçekliğinse sadece varlık anlayışı içinde

mümkün olabilmesi, yine de bilincin varlığını yani *bizatihi res cogitans*'ı soruşturma vazifesinden bizi muaf tutamaz. İdealizm ile savunulan tezin varacağı netice, *bizatihi* bilincin ontolojik analizinin vazgeçilebilecek veya aşılabilir bir ön ödev olarak kalması olacaktır. Varlık “bilinç içinde” var olabildiği, yani *Dasein* içinde anlaşılabilir olduğu içindir ki *Dasein*; bağımsızlık, “*bizatihi* kendinelik” gibi varlık karakterlerini, hatta esasen gerçekliği anlayabilmekte ve kavramsallaştırabilmektedir (Heidegger, 2008: 219-220).¹³

İdealizm ve gerçeklik çatışmasıyla ilgili Heidegger iki olasılığa değinir. İdealizm terimi eğer, “varlığın asla varolanlar sayesinde izah edilemeyeceğini, onun her bir varolan için zaten hep ‘transendental olan’ olduğu anlayışını temsil ediyorsa” idealizm, “felsefi sorunsallaştırmaların yegane ve doğru imkanını oluşturuyor demektir [...] Ama eğer idealizm, her bir varolanı bir özne veya bilince dayandırmak demekse ve bunlar da kendi varlıkları bakımından belirsiz kalacaklar ve olsa olsa ‘nesnesizdir’ denilerek menfi biçimde nitelendirileceklerse, o zaman böyle bir idealizmin safdillik derecesi bakımından kaba bir realizmden hiçbir farkı kalmayacaktır” (Heidegger, 2008: 219-220). Kısaca, Heidegger varlığın varolanlarla ispat edilemeyeceği bir idealizmi savunur.

Bu alıntılananlardan yola çıkılarak, ideali, mevcut düzenin; idealizmi ise gerçekliğin karşısına koymak mümkün. Kısaca ideal insanı, ya da entelektüel diyelim, mevcut olmayanı arayacaktır.

2.1.2. Türk Münevverinin Entelektüele Dönüşümü

Batılılaşma fikrinin temel istikametlerini irdeleyen Orhan Okay, on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı düşünce hayatının, ilmî çalışmalar, felsefe ve fikir meseleleri ile ilgilenen şahsiyetler tarafından değil, daha çok edebiyatçılar tarafından sürdürüldüğünü vurgular. Tanzimat şair ve yazarlarının Batıdan gelen sosyal ve felsefi konulara duydukları ilgiyi fikir yazılarıyla birlikte roman, hikâye, tiyatro ve şiirlerinde kullandığını, konunun bilinçli olarak fikir adamlarına kalışının yirminci yüzyıla denk geldiğini söyler (Okay, 2016: 15). Bu nedenle devrin düşünce yapısını incelerken edebî metinlerden yola çıkmak daha sağlıklı olacaktır.

Yansımalarını edebiyattan alarak yorumlayabileceğimiz şekilde, varoluş, varlık ve iman meseleleri Türk toplumunda olduğu gibi, bir on dokuzuncu yüzyıl problemidir. Pozitivizmin ve rasyonalizmin etkisiyle, metafizik ve imanî gerçekler

¹³ Heidegger, *Dasein*'i “varolan” anlamında kullanır. Varlık ve *Dasein* kavramlarıyla ilgili açıklama, tezin ilgili başlıklarında yapılacaktır.

sorgulanmaya başlanır, düalizmin de etkisiyle bu sorgulayış Türk entelektüelini bir çıkmaza sokar. Bu nedenle Tanzimat Dönemi edebiyatında ilk etkilerini rahatlıkla görebileceğimiz varlığın arayışını ilk somut örneğini “Ondokuzuncu Asır” manzumesinde Sadullah Paşa ile bulur. Bununla birlikte, Tanpınar, Türk edebiyatında kendisiyle ilk defa karşılaşan bireyin, İzzet Molla olduğunu söyler. Şairin mısralarında kendi kendisiyle baş başa kalışını şöyle ifade eder:

İzzet Molla'nın Keşan yolculuğu esnasında arabasının aynasında kendisini görmesi ve tasvir etmesi herhangi bir buluştan çok ileri gider, bütün bir sembol olur.

Refikim idi bir sühanver kişi

Bana mahrem olsun mu yar her kişi

.....

Müşâbih bana suret ü siyreti

Hünerde hemen andırır İzzet'i

Uzun boylu, köse cesimü'l-vücut

Cihanda adili adîmu'l-vücut

(Tanpınar, 2012: 92)

Varoluşsal kaygı ve kimlik arayışı, benliğin parçalanmasına neden olur. Bu kaygı intellektin oluşmasına zemin hazırlar. Pozitivist düşüncenin de etkisindeki Tanzimat münevveri, Sadullah Paşa örneğinde olduğu gibi, varoluşunu sorgular. Bilimin ve Batının ona verdiği somut hakikat, Doğu kültürünün temelindeki mistik hakikatle çelişir:

Mecâz oldu hakikat, hakikat oldu mecâz

Yıkıldı belki esâsından eski mâlûmât

Mebâhis-i felek ü arz ü hikmet ü kimyâ

Değil vesâvis-i ezhân ü vehm ü temsilât

(Ondokuzuncu Asır Manzumesi)

Manzumede açıkça ifade edilen gerçeklik duygusunun yitirilişi ve klasik bilginin yıkılışıdır. Yeni düşünce ve bilgi, eskinin sarsılmasına yol açtığı için, zihnin de sarsılmasına neden olur. Zihninde metafizik hakikat ile pozitivist bilgiyi bir denge içinde örtüştüremeyen münevverin düştüğü buhran, on dokuzuncu yüzyıl Türk düşüncesi ve edebiyat dünyasının en mühim problemidir.

“Mecâz oldu hakikat, hakikat oldu mecâz” mısraı, Tanzimat Dönemi münevverinin probleminin karşılığıdır. Mecaz, Osmanlı kültürünün ve edebiyatının simgesidir. Bütün bir edebiyat dünyası Divan şiirinden ibarettir. Bir yığın sembol ve istiareden oluşan bu edebiyatta bir gerçeklik dünyası yoktur. Hakikat, bir perdenin

ardındadır. Selvi boylu, ok kirpikli sevgililer bir mübalağalı simbolizmi ifade eder. Osmanlı Divan şâiri bu nedenle kendisine sembolden daha doğrusu mecazdan bir dünya kurar. On dokuzuncu yüzyıla kadar da bu düzeni değiştirmek gibi bir amacı yoktur. Ancak Batıdaki gelişmeler yeni bir hakikat anlayışının habercisi olur. Bu gerçekçi anlayış Türk münevverinde kendi geleneğini ve temellerini sorgulama ihtiyacı uyandırır.

Mevcut değişimin Osmanlı münevverinin gelenek karşısındaki durumuna etkisi suçluluk şeklinde açığa çıkar. Bunun nedeni geleneğin, daha doğrusu temelin ihmalidir, yani mecazın. Çünkü münevverin iki seçeneği vardır. Ya hem mecazı hem hakikati dengede tutacaktır ki bu Osmanlı geleneği ile Batı yeniliğini kendisini gelenekten koparamadığı için dengede tutması demektir, ya da mecaz veya hakikatten birini tercih edecektir. Arzu ve gerçeklik arasında kalan Tanzimat münevverinin bu durum karşısında yaptığı, geleneği silmek, mecazı değil hakikati tercih etmek oldu. Batılılaşma etkisiyle hayatın kendisinden beklediği gerçekliğe karşın kendisinin mecaza arzu duyması, beraberinde geçmişine, geleneğine ihanet etmesine neden olur. Bu ihanet, Tanzimat Dönemi münevverinin suçluluk hissinin temelidir.

Toplumsal değişimin kendisi zor olduğu gibi, bu değişimin Türk münevverine ve toplumuna yansımaları da zor olur. Pozitivist bir fikir adamı olan Beşir Fuad (1852-1887) ile intihara kadar ulaşan bu arayış, Tanzimat sanatçısının romantik duyusuna karşılık Beşir Fuad'ın realist duyusunun bir sonucudur. Bu intihar, bir fikir akımı gibi kendisinden sonrası için varlık arayışının bir yansıması olarak kalır. Beşir Fuad'ın sadece Batı geleneğini tercih ettiği söylenebilir. İntiharını getiren ana etmen de bir bakıma, Osmanlı geleneğinden koparak kendisiyle yüzleşmesidir. Diğer Servet-i Fünûn münevverlerine değinmek gerekirse, onlar hem Doğu hem Batı geleneğinin birlikte olabileceğine inanmış ve bunu eserlerine yansıtmış olan nesildir. Tanzimat münevverinin temsilcisi Râkım Efendi Ahmet Mithat Efendi tarafından hem kendi geleneğine hem Batı geleneğine dayanmak isteyen bir tip olarak okura sunulur ancak gerçekliğe sahip olmadığı için Servet-i Fünûn romanındaki gerçekçi tipler, gerçek birer model olarak sunulur.

2.1.2.1. Batılı Bir Entelektüel İnşa Arzusu

Batılılaşan Türk entelektüeli, kendisine model olarak Batılı bir entelektüel inşa etmek arzusundaydı. Bunu on dokuzuncu yüzyılda ilk olarak gazete yazılarında,

şiiirlerinde ve -ilk Türk- romanlarında ifade ettiler. Olumlu Batılı tip ve tutarsız Doğulu tiplerin kıyası, Osmanlı Devletindeki eleştirilen gelenek ve düzen, roman kişileri üzerinden verildi. İlk modelleri, Tanzimat Dönemi romanında bulunan bu tipler, daha sonraki dönemlerde de geliştirilerek –kimi zaman ironize edilerek ya da başarısızlığa uğratarak- aktarılmaya devam etti. Romanların çoğunun gayesi aynıydı: Batılı bir entelektüel inşa ederek mevcut düzenin yerine Batılılaşmış toplumun ve toplum düzeninin inşa edilmesi.

2.1.2.1.1. Tanzimat Dönemi: Entelektüel Yazar Bilinci ve Roman Figürü

Sabri Ülgener, “aydınlar sosyolojisi”nin baş aktörü olarak entelektüeli görür. Ona göre, entelektüeller/aydınlar diye ayrı ve homojen bir sınıf yoktur (2006: 87,89). Aydınlar sosyolojisi “aydın ve çevre ilişkisini çıkış noktası ile süje’den (aydından) alıp oradan toplum yapısına, çevrenin zevk ve tercihlerine yönelen bir etkileme biçiminde görür ve değerlendirir” (Ülgener, 2006: 92). Bu değerlendirmesini çevresine bir bilinçle yansıtan entelektüel, bir romancı olarak roman figürünün de aynı duyuş, ideal ve arzuya sahip olmasını isteyecektir. Bu nedenle her entelektüel bilincin, bir roman figürü üzerinden toplumsal mesajını iletme arzusunda olduğu söylenebilir.

Türk romanının ilk temsilcileri olan Tanzimat Dönemi edebiyatı yazarları doğal olarak ilk roman figürlerinin kurgulayıcıları olurlar. Bu ilk figürler arasında Ahmet Mithat Efendi’nin *Felâton Bey ile Râkım Efendi*’sindeki (1875) ana karakterler özellikle anılması gereken tiplerdir. Ahmet Mithat Efendi, toplumsal mesajını, kendisine göre doğru bulduğu tip olan Râkım Efendi üzerinden verir. Kıyas için yanına koyduğu başarısız ve beceriksiz tip olan Felâton Bey ise, ilk olarak Türk okurunun karşısına Şinasi’nin *Şair Evlenmesi* piyesinde (1860) Müştak Bey olarak çıkan alafrangalaşmaya başlamış tipin alafranga züppe tipine dönüşen halidir. Bu açıdan, Müştak Bey bu tiplerin doğmasına neden olan prototip olarak görülebilir. Felâton Bey ise Batılılaşmayı yanlış anlayan tip olarak dikkat çeker.

Araba Sevdası’nın Bihruz Bey’i de Felâton Bey’le aynı kaderi paylaşır. Batılılaşmayı anlayamayan, daha doğrusu beceremeyen, sadece süse düşkün Bihruz Bey, Tanzimat Dönemi edebiyatından sonra karşılığını Ömer Seyfettin’in *Efruz Bey*’inde bulacaktır. Tam bir ortam adamı olan Efruz Bey, Batılılaşmak bir yana, cehaletini tavırlarıyla örtmeye çalışan başka bir başarısız tiptir. Kısaca Tanzimat

Dönemi romancıları, roman karakterleri üzerinden kendi entelektüel bilinçlerinin yansımalarını, model oluşturarak okura sunmuşlardır.

2.1.2.1.1.1. Namık Kemal'in Arzu Figürü: Ali Bey

Tanzimat romancısının, varoluşsal kaygıyı ve bu kaygıdan kaynaklanan suçluluk halini roman figürleri üzerinden aktardığı söylenebilir. Bu figürlere en uygun ilk örnek, Namık Kemal'in *İntibah*'ındaki (1876) Ali Bey'dir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Türk romanının ilk örneği olarak kabul ettiği, aynı zamanda ahlâki bir tez ve tenkit kitabı olarak nitelediği *İntibah*, uyanışın ve bir pişmanlığın romanıdır (1977: 56, 238). Konusuna kısaca değinilecek olursa, hikâye, tek eğlencesi kır gezintileri olan ve babası ölmüş olan Ali Bey'in, bir Çamlıca gezisinde işaretlediği bir kadınla münasebeti ile başlar. Temiz bir kadın zannettiği bu kadın aslında meşhur bir fahişe olan Mehpeyker'dir. Birbirlerine âşık olan çift birlikte yaşamaya başlarlar ancak Ali Bey'in annesi Fatma Hanım, bu durumdan muzdarip olur ve oğlunu Mehpeyker'den ayırabilmek için ona Dilaşub adında çok güzel bir odalık alır. Ancak Ali Bey'in gözü Dilaşub'u görmez. Bir gün Mehpeyker'i evinde bulamayınca kıskançlıkla Mehpeyker'le kavga eden Ali Bey, annesinin evine döner ve Dilaşub'u sevmeye başlar. Ancak Mehpeyker Ali Bey'i unutmamıştır ve dostu Abdullah ile birlikte bir oyun oynayarak Ali Bey'i, Dilaşub'un kendisini aldattığına inandırır. Çılgına dönen Ali Bey Dilaşub'u evden kovar. Dilaşub'u satın alan Mehpeyker onu kötü yola düşürmeye çalışır. Kederinden ailesinin mal varlığını eğlencelerde tüketen Ali Bey ise artık iyice sefil bir hayat sürmeye başlar. Ali Bey'e dönmek isteyen ancak reddedilen Mehpeyker ise Abdullah'ın etkisiyle artık intikam almaya kararlıdır. Mehpeyker ve Abdullah, içkili bir eğlence gecesinde, Abdullah'ın kır evinde Ali Bey'i tuzağa düşürürler. Sevdiğinin öldürüleceğini öğrenen Dilaşub durumu Ali Bey'e haber verir ancak onun yerine kendisi öldürülür. Zabıtalarla bahsi geçen eve dönen Ali Bey, Dilaşub'un cansız bedeni karşısında pişman olur ve Mehpeyker'i acımasızca öldürür. Hapse girdikten altı ay sonra kederinden ölür.

Eserin hemen başlarında, Mehpeyker'e âşık olduktan sonra gece kederinden uyuyamayan Ali Bey'in tasviri, onunla ilgili ilk yargıları vermek için faydalı olacaktır:

Şimdi bir kerre kendinizi onun yerine koyunuz. Bir de birinci defa olmak üzere endişeden uykusuz kalınız. (O zikri mucib-i hicâb olacak tasavvuratı bir tarafa bırakalım.) Simya bilmek, kimya yapmak, dünyayı kendi reyinize tatbik için bir kuvvet-i fevkaladeye malik olmak, define bulmak, bir kıt'ada tasaltun etmek gibi ne kadar muhâlât ve hayâlât var ise hepsine bir cihet-i

imkân ararsınız. Akıbet gene aciniz görünür; gönül mevttten başka bir şey arzu etmemeye başlar. İnsan yatağının yorganına, çarşafına bakar da kefinden, topraktan bir farkını göremez. Kendini telef etmek ister, ona da kıyamaz. Çaresiz akıbet-i hâle intizar etmeye karar verir, değil mi? (Namık Kemal, 2005: 24-25).

Tanpınar (2012: 404), bu bölümün, okura Namık Kemal'in şahsiyetinin iki büyük ve gizli zembereğini, mutlak iktidar hülyası ile sık sık ölüm fikriyle birleşen gece ve yalnızlık korkusunu verdiğini belirtir. Bu, bir diğer yandan Ali Bey'in ölüm ve yalnızlık fikrine ne kadar yakın olduğunun göstergesidir. Bir el işaretiyle kendisini ölümcül bir aşkın içinde bulan Ali Bey, henüz olgunlaşmamış, karar verme yetisi oturmamış bir tiptir. Mehpeyker'i de Dilaşub'u da dinlemeden yargılar ve hükmünü verir. Çabuk kederlenen, ancak bir o kadar vurdumduymaz olabilen Ali Bey'in bu nedenle tutarsız bir tip olduğu söylenebilir.

Ali Bey'in Mehpeyker'in evinde geçirdiği buhranlı gecenin, hikâyenin kilit noktası olduğunu belirten Tanpınar, anlatıcının, roman boyunca geçmişinden dolayı düşük bir kadın olarak nitelediği Mehpeyker'i, Ali Bey ve roman anlatıcısı karşısında masum bulur. Ali Bey ile muhabbeti esnasında başka biriyle görüşmemiş olan ve kirli geçmişinden sorumlu tutulmaması gereken Mehpeyker'in karşısına çıkardığı Dilaşub'u ise silik bulur ve fuşun karşısındaki temiz insan olarak niteler (Tanpınar: 2012: 402-403).

Namık Kemal, anlatısında Dilâşub'u figüratif olmaya iter. Bunda odalık olmasının etkisi de vardır ancak asıl mesele, Dilâşub'un sevilmesi gerektiğinde sevilen, itilmesi gerektiğinde itilen, gerçek duyguları geçiştirilen, sevdiği için feda ettirilen, karakteristik herhangi bir özelliğe sahip olmayan biri olmasıdır. Buna karşın kendisini çok seven Mehpeyker'i affetmeyen Ali Bey, Dilaşub'u yerde kanlar içinde görünce "Yarabbi! Yarabbi! Cürmüm ne kadar büyük olsa merhametin gene ondan yüz bin kat ziyade büyüktür. Ahirette her cezaya razıyım. Şu dakikada canımı al da bana korktuğum belayı gösterme" (Namık Kemal, 2005: 163) diye acı çeker. Ardından Dilaşub'un ölümü üzerine daha da kederlenir:

O kadar güzelliği, o kadar fedâkârlığı ile beraber o kadar felâket içinde telef olmuş bir maşuka-i bî-misali gonçe-i hazan-dîde gibi pejmürde ve perişan bir hal ile kucağında görmek, gene kendi uğrunda fedâ olmuş bir valide-i müşfikanın bakiye-i eczâsı gibi hâk-i nisyân altında kalan nâmını o biçarenin lisân-ı tahassüründen işitmek insana ne türlü tesir eder ise pîş-i nazara alınsın, buna bir de nadirât-ı zamaneden madût bir terbiyenin her türlü hüsn-i şöhret ve ikbâl-i âtisinden mahrum olmakla beraber, arada bir servet-i külliye zayi etmek nedâmetleri de ilâve

edilsin, Ali Bey'in o sıradaki olan hissiyât-ı kalbiyesine bir ilm-i icmâli hasıl edilmiş olur. Yalnız biçâre delikanlı uğradığı felâketlerin kendi sun'u âsârı olanlarını düşünmek kuvâ-yı bâtinîyesinde başka bir teessüre meydan bırakmamak cihetiyle su-i taliinin misâl-i müşahhası hükmünde olan Mehpeyker mel'ûnesini de tahattur edememişti (Namık Kemal, 2005: 165).

Eser bu anılanlardan da yola çıkılacağı üzere duyguların aktarılması konusunda başarılı değildir. Ancak Namık Kemal, vermek istediği pişmanlık mesajını son olayları art arda sıralayarak kolaylıkla verir:

Yalnız Ali Bey birkaç aylar mahpusta kalarak hükümet müsaade ettikçe validesinin mezarına gider orada gerek onun ve gerek Dilâşub'un kara topraklarını gözlerinin yaşıyla reyyân ederdi. Ne faydası var ki bu nedâmet zavallının altı ay içinde kederle mahvolmasından başka hiçbir şeyi mucip olmadı.

Meşhurdur ki,

'Son pişmanlık fayda vermez' (Namık Kemal, 2005: 169).

Zygmunt Bauman (2014: 16), entelektüelin, ancak başka bir kültürle ya da başka bir metinle katışıksız olarak bilişsel, kuramsal bir tarzda karşı karşıya geldiğinde 'kendini anlayabil[ceğini]' düşünür. Tanzimat münevverinin kendisini kavramasında Avrupa'ya gitmiş ve orada sanat ve fikir akımlarını yakından görmüş olmasının rolü büyüktür. Avrupalı entelektüelin buhranları, Türk münevverinin kendi varoluşunu keşfetme yolculuğuna çıkmasına neden olur. Tanpınar, Namık Kemal'in Ahmet Mithat Efendiye üstün olan tarafını, bazı eksikliklerinin farkında olması olarak açıklar ve ekler:

Ahmed Midhat Efendi'nin dolu dizgin atıldığı birçok yerde Namık Kemal sakınmasını bilir.

Her ikisinin de hakiki romancı olarak ve romancı muhayyilesi ile doğmadıkları muhakkaktır. [...] Bununla beraber yeni devir Türk hikâyeciliğinin onlarla başladığı ve uzun zaman onların mirasını kullandığı da inkar edilemez (Tanpınar, 1977: 57).

Tanpınar'ın bahsettiği gibi, Namık Kemal de, Ahmet Mithat Efendi de bir roman geleneğinin içine doğmazlar. Kendi hikâyelerini kendileri kurarak, bir roman geleneğinin ilk adımlarını atarlar. Dolayısıyla roman konuları da yaşadıkları dönemin sorunlarından yola çıkar. Bir geleneği oluşturmaları ve bunu idealleri eşliğinde yapmaları, onları ayrıca önemli kılar. Namık Kemal, kendisini kavramaya başlayan Tanzimat münevveri olarak *İntibah*'ta, vicdanıyla daha doğrusu insani sorumluluğuyla yüzleşen Ali Bey'i kurgular. Ali Bey'in kaygıları toplumsal olabilseydi, Namık Kemal entelektüel bir romancı olma görevini tam olarak yerine getirebilmiş olacaktı. Ne yazık

ki, Ali Bey, kısır ve tutarsız bir tip olarak kalır ve hiçbir zaman idealize edilmiş bir tip olamaz.

2.1.2.1.1.2. Arzulanan Entelektüel ve Alafranga Züppe Tipin Doğuşu: Felâton Bey

Felâton Bey, zengin bir ailenin çocuğu olmakla birlikte iyi eğitim görmüş, Fransızca bilen, yeni çıkan kitapları takip eden, Batılılaşmayı şekilci bir biçimde algılayan alafrangalık hayranı, hazır yiyici, müsrif ve züppe bir tiptir. Râkım Efendi ise Felâton'da noksan kalan tarafları tamamlamak üzere kurgulanmış, eğitilmiş, Doğu ve Batı dilleri ve edebiyatlarına hâkim, akli başında, tutumlu, çalışkan bir tiptir. Ahmet Mithat'ın isim sembolizasyonu ile vurguladığı yönleri, isimlerinin menşe'leri, anlamları dahi romanın kurgusuna hizmet edecek şekildedir. Romanda anlatıcı, idealize edeceği tipi vurgulamak ve okurun mukayese etmesini kolaylaştırmak için iki karaktere de sırasıyla aynı olayları yaşatır; ikisinin de davranışlarını ve tepkilerini bu şekilde okura sunar ancak anlatıcının bu konuda Râkım'dan yana taraflı bir tutum sergilediği muhakkaktır.

Râkım Efendinin devlet memuru olması, bir bakıma maişet sorununun olmaması, Osmanlıdaki toplumsal yapının bir yansımasıdır. Osmanlı ulemâsı ve sanatkârı maişet konusunda devlete bağlıydı. Daha önce dile getirilen patronaj ilişkisi bunu gerektiriyordu. Dolayısıyla ulemânın devamı olan münevver birey de yine devlete bağlanma hâlini devam ettirecekti. Tanzimat münevveri tarafından bir hâmiye bağlı olma hâli devam ettirildi. Şinasi, Mustafa Reşid Paşa'ya; Ahmet Mithat Efendi ise Mithat Paşa'ya bağlıydı. Divan şairleri padişaha methiyeler yazarken, Şinasi Reşid Paşa'ya methiyeler yazdı. Bir bakıma bu isimler, bir hâmiye biat etme durumunu ve patronaj ilişkisini devam ettirdiler.

Ahmet Mithat (2012: 103), okurunun yapmasını istediği kıyaslamayı eserinde önce kendisi yapar ve Râkım'ı seçer: “Siz bu iki fikrin hangisini tasvip edersiniz? / Hele biz Râkım'ı tasvip ederiz”. Hikâyesinin –anlatıcının tabiriyle- yarısını ona ayırdığını belirten Ahmet Mithat Efendi, aslında Râkım'ın zihninin yarısını da Felâton'a ayırmıştır. Bu bir çeşit düellodur ve Ahmet Mithat, Râkım'ı daha iyi şartlarda düelloya çekmeye çalışır. Ancak dikkatli bir okur, Râkım'ın da Felâton gibi aslında birtakım zaafı olan bir birey olduğunu görür. Râkım'ın avantajı, Felâton'un acemiliğine karşılık, yaşadıklarını eline yüzüne bulaştırmayacak maharete olmasıdır.

Ahmet Mithat Efendi eserinin sonunda Felâton'un aklını başına getirir ve cezalandırır. Kıyasına devam ederek Râkım'ı da ödüllendirir ve bunu da birbirleriyle karşılaştırarak yapar. Cezayir Bahr-ı Sefid'den birisinin mutasarrıflığına hamilen Dersaadet'ten hareket eden Felâton Bey'i götüren vapurun güvertesinde birbirlerine tesadüf ederler. Borçlarını ödemek zorunda olan Felâton'a karşı Râkım, “[i]nسانın aklı sonradan başına gelir. Bundan sonra yapmazsınız” der. Felâton ise, “[y]ok birader! Sefahat ettim, çocukluk ettim. Her haltı yedim. Ama memur olduğum yerde maaşımla kanaat ederek sıdk u ihlasla çalışacağıma emin olmanı rica ederim” (Ahmet Mithat, 2012: 200) diyerek karşılık verir. Ahmet Mithat amacına ulaşmıştır.

Romanda, Osmanlı'yı beğenen Batılılar güngörmüş, eğitilmiş kişiler (Ziklas ailesi, Yozefino); buna karşın beğenmeyenler ise hilebaz, sonradan görme ve dolandırıcı tipler (Polini) olarak tanıtılır. Bunun, yazarın devri hakkındaki yargısını yansıttığı söylenebilir. Cevdet Kudret (1977: 43), Felâton Bey'in Avrupa uygarlığının yalnız kabuğunu görmüş, Avrupalının yalnız süs ve giyiniş tarafını taklit etmiş olduğunu, yazarın bu tipi daha iyi canlandırabilmek için, Felâton Bey'in karşısına, Avrupa uygarlığının kültür yanını hazmetmiş olan Rakım Efendi tipini çıkardığını belirtir. Ahmet Mithat Efendinin, devrindeki problemler karşısındaki reçetesinin, Râkım Efendi gibi olmak olduğu söylenebilir. Bununla birlikte Tanpınar (2012: 459), iki tipten hangisinin gerçekten ahlâklı olduğu sorusunu, *Rakım Efendi kitabı uydurulmuş ahlâktır*, diyerek cevaplar. Gerçek ahlakı değil, kurgulanana yansıtması açısından da Râkım Efendi suni bir tiptir.

Râkım Efendi, Felâton'un servetini bir fahişe uğrunda harcadığını öğrenince ilginç bir şekilde kederlenir. İlginçtir çünkü Râkım gizlenmiş bir bencillige sahiptir. Anlatıcı ona esasında pek hoşlanmadığı Felâton'un derdiyle dertlenecek bir diğerkâmlık yükler. Ancak bunu ifade ederken okuruyla konuşurcasına, Râkım'ın zaaflarına dair birtakım mantık hatalarına başvurur:

Şimdi bu da biçare Râkım için dert olur mu? Artık alt tarafını sormayınız.

Bu, Râkım için niye dert olacak? Vaktiyle gözlerini açmalıydı da, elindeki serveti bir kaltağa kaptırmamalıydı. Evvelleri Râkım'ı beğenmiyordu ya!

Evet! Bu lakırdıda haklısınız. Lâkin Râkım gibi bir çocuk, kimsenin zeval ve inkızaza düşürülmesinden dahi müteallim olur (Ahmet Mithat, 2012: 180).

Hâlbuki Rakım'ın Felâton'dan farkı, kendisine daha az sıkıntı çıkaracak ve parasını yemeyecek kadınlarla birlikte olmasıdır. Biraz daha fazla hesap kitap bilmesi,

biraz daha doğulu zevklerle bezenmiş olması, romancısı için onu ideal yapar. Ancak Râkım'ın ne kadar ideal olduğu tartışılır. Entelektüel ideali ve sorumluluğu taşımadığı için, aslında Felâtun'dan pek bir farkı yoktur. Buna karşılık Felâtun'un hikâyesi ise romanın bitişiyle başlayacaktır.

2.1.2.1.1.3. Bihruz Bey'den Efruz Bey'e Tanzimat Münevverinin İronik Kırılması

Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat Dönemi romancılarının, Osmanlı Devleti'nin sonuna kadar, sağlıksız bir Batı taklitçiliği olarak gördükleri toplumsal değişimin eleştirisini yapmaya çalıştıklarını; bunu da hemen her romancıda bir örneğine rastlanan 'alafranga' karakter aracılığı ile gerçekleştirmek istediklerini belirtir. Felâtun Bey, Bihruz, Behlül, Meftun Bey gibi örnekleri olan ve Recaizâde Mahmut Ekrem'in (1847-1914) 'alafranga bozuntusu züppe beyler' olarak nitelediği bu tipleri kurgulamada Tanzimat yazarlarının, çoğu kez gerçekçi olma çabalarına rağmen, bir hayli beceriksiz kaldıklarını söyleyen Tanpınar (1977: 37-38), bu başarısızlığın ilk nedenini kendince açıklar: "ilk dönem romancılarımızın eleştiri ve alay amacıyla yarattıkları bu tipleri, kendileri de Batı hayranı oldukları için, yer yer adeta farkına varmadan yüceltici bir biçimde betimlemeleridir".

Tanpınar'ın üzerinde durduğu eleştirinin amacı, alafranga züppe tipin anlatılmasındaki ilk etmenlerdendir. Bunu daha ziyade, kendileri gibi bir münevver ortaya koyabilmek için yaparlar. Görünüş, zıt olanla açığa çıkar. Ahmet Mithat bunu Râkım'ı Felâtun'un karşısına koyarak başarır. Ancak Bihruz ve Efruz Beyler kendi trajedilerinde yaşamaya devam ederler.

Araba Sevdası romanının protagonistisi Bihruz Bey, varlıklı ve sözde eğitilmiş biri olarak temsil ettiği duruş açısından Tanzimat Dönemi için model bir tiptir. Bu model oluşu, Recaizâde Mahmut Ekrem tarafından romanda ironize edilir; kudemâ-yı vüzeradan müteveffa bir paşanın mahdumu ve bir kalem memuru olan Muhteşem Bihruz, bastonunun, arabasının, birçok eşyasının üzerinde Arap harfleriyle değil, Fransızca olarak bir M.B. harflerini işler. İstanbul'a geldikten sonra araba kullanmak, alafranga beylerden daha süslü giyinmek ve terziler ile gazinolardaki garsonlarla Fransızca konuşmak gibi üç şeye merak sarar (Recaizâde, 2010: 7-10). Marka arabasıyla bahçe seyrine gitmeyi çok seven Bihruz, bu seyranlardan birinde bir

sarışın kadına, aslında düşkün bir kadın olan Periveş Hanım'a âşık olur ve romanın asıl olay halkaları birleşmeye başlar.

Aşk hikâyelerine merak saran Bihruz, Fransızca hocasıyla hüznü romanlar okumaya başlar; acısından Werther olur, bir yandan yüksek bir aileden geldiğini düşündüğü Periveş'e şiirlerden oluşan bir mektup yazmaya çalışır. Periveş'e çiçek sunan ve arabasına mektup atan Bihruz, onu karşılaşmalarından sonra göremez ve bu yüzden kederlenir. Bihruz'un kalemden arkadaşı Keşfi, yalancılığı ile ünlüdür ve Bihruz'a Periveş'in tifodan öldüğünü söyler. Bu haber karşısında büyük bir hüzne kapılan ve araba sevdası yüzünden mirasını da tüketmek üzere olan Bihruz, kendisini dine verir. Bu onun için bir arınma biçimi olmakla birlikte, kendisini Periveş'in hatırasına affettirme çabasıdır. Bir Ramazan akşamı, birden karşılaştığı Periveş'i tanımaz ve onun kız kardeşi sandığı için Periveş'in mezarını sorar. Ancak daha sonra onun Periveş olduğunu anlar ve düşkün bir kadın olduğunu fark ederek hayal kırıklığı ve şaşkınlık içinde uzaklaşır.

Bihruz'un kaleme giderken vapurda karikatürize edilmiş hâli dikkate değerdir. Eldivenleri, bastonu, tuvaletiyle; elindeki Fransızca gazetesiyle; arada bir sarf ettiği Fransızca sözleriyle sahte alafrangalardan olmadığını kanıtlamış bir seçkindir. Ancak, okuduğu bir şiirdeki kelimelerin Fransızca mı Türkçe mi olduğunu kavrayamayan memurlarla dolu bir kalemde çalışmaktadır. Bu bir açıdan, Bihruz'un doğrudan kendisinin ironik temsilidir. Recaizâde'nin ironisi Bihruz'un Periveş'e yazdığı mektupta derinleşir; Bihruz ne Fransızcayı, ne de Türkçeyi doğru düzgün biliyordur. Lügatlere bakar, ancak şiirleri yine anlamaz; parasıyla elde edebildiği kitapları ve Fransızca eğitimi onu bir münevver yapmaz. Bu yüzden kendi yarattığı sahte anlamla yetinmek zorunda kalır. Vâsıf'ın *Divan-ı Eş'ar*'ında kura ile karşısına çıkan

Bir siyeh çerde cevândır

Hüsni mümtaz-ı cihandır

Aşkî gönlümde nihandır

Bunca dem bunca zamandır (Recaizâde, 2010: 74).

şarkısını ilk kez gördüğünde okuduklarını anlamaya çalışma çabası özellikle bu nedenle dikkate değerdir:

Evvelâ 'bir siyeh' kelimesini 'mersiye' vezninde bir kelimedenden ibaret olmak üzere okumuştur. Bu vezinde okuyuşa göre kelime, Fransızcaya benziyor ise de şair Vâsıf'ın Fransızca bildiğini işitmemiş olduğundan, yine Türkçe olmalıdır diye Lûgat-i Osmaniye'de aradı ise de bulamayınca *pür sür* Fransızca olacağına hükmederek '*Biyanki*'ye müracaat etti. Orada da öyle

bir lügat bulamadı; fakat kelimenin mânâsı fena bir şey olsa şairin bunu şiirinde istîmâl etmeyeceğine –hakkında yarım saatten beri peyda ettiği hüsn-i zanna binâen- kâil olduğu kelimeyi öylece kabul etti. Sâniyen cim-i Arabî ile ‘cerde’ okuduğu çerde kelimesinin mânâsı hakkında tekrar Redhouse cenaplarını isticvâb eyledi. Redhouse ‘cerde’ için: ‘Sarı renk at ki kuladan açıktır’ dedi. Bihruz Bey ‘sarı’ sözünü işitince alt tarafındaki ‘at, kula’ lâfızlarını nazar-ı dikkate almaksızın,

- Besbelli bu şarkı bir genç *blond* için yapılmış (Recaizâde, 2010: 75).

Bihruz’un bu beceriksizce çırpınışı, kendisindeki eksikliğin yansımasıdır. Kendi benliğindeki kısırlık, diline ve buradan anlam dünyasına yansır. Bihruz, konuşur, okur, yazar ancak bunun bir anlamı karşılamadığının ayırında değildir. İçi boş bir hediye paketi gibi süslü ve değersizdir. Bihruz’daki anlam problemi, daha doğrusu cehaletinin hep ‘anlam’da ortaya çıkması Jale Parla’ya göre onun yaptığı, söylediği, yaşadığı her şeyi bir anlamsızlıklar yumağına çevirmesi, sorunun yalnızca cahil bir bireyin sorunu olmadığı, daha genelde paylaşılan bir sorun olduğu izlenimini verir. Parla, roman boyunca Bihruz Bey’in muazzam bir semantik kargaşa içinde çırpınıp durduğunu, bu semantik kargaşanın nedenin de epistemoloji olduğunu belirtir. Bunun nedenini ise Bihruz’un yaşadıklarını anlatacak bir dilden yoksun olması ve müdahaleci, her şeyi bilen mutlak anlatıcı konumunu koruyan Recaizâde Ekrem’in anlatımında benimsediği bir dilin olmaması ile açıklar (Parla, 2009: 133). Bihruz’un anlam arayışı ve yanılığının sembolü haline gelen ‘siyah çerde’ Bihruz için bir iltifat iken zamanla Periveş’i bekleyişinin sembolüne söner. Kaleminden bir arkadaşından siyah çerdenin aslında ‘kara yağız delikanlı’ anlamına geldiğini öğrenmek Bihruz için bir yıkım olur; artık anlam dünyası yıkılmıştır. İkinci bir mektupla kendisini affettirmek isterken Periveş’in ölüm haberiyle *anlamı* aramaktan vazgeçer. Kederinden tuhaf rüyalar görür:

[Periveş] Hanım kefenini yırtmış, sırma saçlarını iki yanından kara toprağın üzerine dağıtmış olduğu hâlde, kireç gibi bembeyaz kesilen çehresiyle Bihruz Bey’e görünür ve yeni solmuş gül yaprağına müşabih dudaklarını oynattıkça, arasından fırlayan: ‘Siyah çerde’ lâfızları, simli birer ok gibi biçare gencin kulağından girip, yüreğini delik delik ederd (Recaizâde, 2010: 161).

Aşk, Bihruz için içinde amaçsızca dolaştığı döngüsünde kendisindeki anlam eksikliğini tamamlamanın bir yoludur. Zamanla bu aşk acısının etkisiyle تنها yerlerde dolaşmaktan zevk alır. Daha da önemlisi artık araba sevdasını gönlünden çıkarır. Aşk acısının bedeli, araba sevdasıyla karşılanır. Mösyö Piyer’in tavsiyesiyle *Graziella*’yı kendisinden beklenen şekilde yanlış anlayarak okumaya başlar:

Birinci Rögre... Acaip!... Rögre... Jö rögret... Tü rögret... İl rögret... Teessüf ederim, teessüf edersin, teessüf eder... Demek ki ilk yahut birinci teessüf... Güzel, çok güzel!... Benim için ne kadar uygun... Sonor... Sonor... Ses çıkaran deniz kenarındaki oraya Sorrento denizi mavi dalgalarını, portakal ağacının altında açar... Vardır... Ne vardır?... İnce yolun kurbunda ‘der-kurb-i Çamlıca-i sagir gibi’ kokulu çit duvarının altında vardır. Ne vardır?... Bir adet ufak ve dar, yani ensiz ve yabancının dalgın ayaklarına endiferan, yani ilişiksiz bir taş vardır.

Oh!... Ne kadar güzel!... ben bu latif poeziyi nasıl olmuş da dörmemiş!... Çok şey... Ah!... (Recaizâde, 2010: 180).

Bihruz Bey’in hayatı ve düşünce dünyası sürekli bir karmaşa halindedir. Bu karmaşa okura Bihruz’un duygu ve düşünce dünyasını doğrudan izleme fırsatını verir. Okur, anlatıcının bütün ironisine ve Bihruz’un karmaşık dünyasına, anlamsız ifadelerine karşın onun aslında ne kadar gerçek bir tip olduğunu fark eder ve onunla özdeşleşmeye başlar. Okura göre, tepkileri ve yaşam biçimi biraz abartılı bir tip oluşu bir yana bırakılırsa Bihruz, devrinin zihin yapısının açık bir temsilidir.

Bihruz Bey’in, anlatıdaki olayların yaşandığı zamandan önceki yaşantısı, psikolojisinin ve toplumsal konumunun -bir yandan da devrinin- anlaşılması bakımından önemlidir. Bihruz’un çocukluğundan büyümesine kadar olan bu çağını romanda anlatıcı şöyle özetler:

Bihruz Beyi bir vezirzâde olmak haysiyetiyle daha tıfl-ı şîrhâne iken dâyelerin, dadıların ellerine ve biraz sonra uşaklara teslim olduğundan bu, onda vâlideynini nadiren görürdü. Tıfûliyetten kurtulduktan sonra mektebe gitmek, çarşı pazarda midillilerle gezmek zamanı geldiği için, anasını babasını yine çokluk göremezdi. Âlem-i sabâvetten, âlem-i şebâba intikâl edince bey efendi ibtida araba sevdasına düştü. Bâ`de, alafrangalık illetine giriftar oldu. Bilâhere bunlara sâir hevesât da karıştı. Peder Paşa irtihal etmekle başa, bir de mirasyedilik çıkınca türlü türlü sefâhatler, israflar yol aldı. İşte bey, gece gündüz bunlara sarf-ı efkâr etmekten -bir sakfin altında buldukları hâlde- günde yarım saat olsun vâlidesini görüp görüşmeye vakit bulamaz olmuştu. [...] Periveş Hanım gâilesi meydana geldikten sonra Bihruz Bey vâlide hanıma o kadarcık olsun selâm sabah etmeyi de unuttu (Recaizâde, 2010: 162-163).

Bu anlatılanlara sembolik olarak bakılırsa Bihruz’un Paşa olan pederinin Osmanlı Devletinin temsili olduğu, Bihruz’un ise Batılılaşmaya çalışan Tanzimat Dönemi bireyini temsil ettiği söylenebilir. Avrupa’da bulunmadığı halde kendisini bir Batılı olarak algılayan Bihruz, ne babası olan Osmanlı’nın varisi olabilir, ne de bir Avrupalı olabilir. Biraz da bu nedenle Bihruz Bey, babasının mirasını tüketen bir acemidir. Buna karşın bir mirasyedi oluşu ya da cehaleti Bihruz’u üzmez. Onu üzen, madde değil, duygusal bağının kopuşudur. Jale Parla (2009: 34-35), Bihruz Bey’in

trajikomik öyküsünün gerçekte, babanın yokluğundan öte, metinsel rehberini kaybetmiş, yanlış metinler arasında kaybolmuş bir gencin, yani cehaletin öyküsü olduğunu; Bihruz'un bocalamalarınınsa, Tanzimat'ta eğitim adına yarım yamalak atılan yenilikçi adımların yarattığı derin korku, kuşku ve güvensizliğin yansıması olduğunu düşünür.

Bir cevap beklediği, günlerce yolunu gözlediği Periveş'in ölüm haberi üzerine Bihruz'un içine kapanması, dünyadan uzaklaşması, kendisini ibadete vermesi, bir arınma biçimi olarak varoluşunu tamamlamaya çalışması açısından önemlidir. Bu kederi, onu çok sevdiği arabalardan bile uzaklaştırır:

Bihruz Bey, tıfl-ı dilaz-ı sevdanın arzu ve tavsiyesi veçhile تنها yerlerde bulunup gezinmekten zevk almaya başlamış ve araba sevdasını artık gönlünden çıkarmıştı (Recaizâde, 2010: 165)

Derdini anlatamadığı, özür dileyemediği Periveş'in yasını tutmasının getirdiği melankoli, onu başka bir insan olmaya, hatalarından uzaklaşmaya yöneltir. Okuduğu Fransız romanlarındaki hüznü aşklardan birini yaşadığını düşündüğü için melankolisini de tam olarak yaşamalıdır. Bihruz'un dine yönelerek arınma arzusu, varoluşunu tamamlamaya çalışması yönünden dikkate değerdir:

İnşâallah otuz Ramazan oruç tutayım, câmilere gideyim, ibâdet edeyim... Kalpakçılarbaşı'na gitmeyim, Bayezit meydanından geçmeyim, Şehzâdebaşı'na çıkmayım... Buralara gidersem de kimselere bakayım!... (Recaizâde, 2010: 227-228)

Batılılaşmıştır Bihruz, giyimi kuşamı süslenerek incelmış, alafranga model bir arabaya sahip olmuş, dönemin en önemli dili olan Fransızca'yı öğrenip konuşmaya çalışmıştır ki bu yönüyle bir Tanzimat modelidir. Ancak bütünlüğe hiçbir zaman ulaşamamış, mevcut halinin ise parçalanmasına engel olamamıştır. Çok sevdiği ancak yitirdiği arabasının romanın gerçek sembolü olduğunu düşünen Tanpınar, *Araba Sevdası*'nin önemine şöyle değinir:

Bütün bunlar bize Türk realizminin ilk kıvılcıklarından biri olan bu eserin hangi psikolojik şartlar altında doğduğunu gösterir. Romanın büyük hususiyeti, bir modanın, kahramanın şahsiyeti ile birleştirilmesinde yahut onu vücuda getirmesindedir. Hattâ bu köksüz gölgeler kitabında asıl kahraman, Bihruz Bey'in parasını tam olarak ödenmediği ve sonunda elinden aldıkları arabasıdır. O, kitabın sembolü ve fatalitesidir (Tanpınar, 2012: 492).

Moran, Bihruz ile Felâtun'un farklı karakterlere sahip olduğunu, Bihruz'un eserin başında ikinci bir Felâtun gibi görünmesine karşın sonra, okuduğu Fransızca

romanların etkisiyle romantik bir âşık kişiliğine öykündüğünü belirtir. Kendi yarattığı hayal dünyasında yaşadığı için onu, Don Kişot ile özdeşleştirir (2010: 73-74). Şerif Mardin ise (2014a: 37) Rus toplumunu hatırlattığını düşündüğü için Bihruz Bey'i bir Türk Oblomov'u¹⁴ sayar.

Bihruz Bey'e karşı olan bu tutum, modernleşme kervanının peşine takılmış olan alt sınıf kökenli insanlardan, seçkinler tabakasının yabancılaşmış bireylerinden ve –dikkatlerinin çekildiği ölçüde- alt sınıftan gelenlerin oluşturduğu güçlü bir ittifaktı (Mardin, 2014a: 58).

Mardin'e göre (2014a: 58) Bihruz Bey sendromunun üç bölümü, Batılılaşma çabası, Batı uygarlığının maddî yönlerine tutkunluk ve bu hareketleri kötü ve günahkâr olarak damgalayan bir halk hareketi olarak belirtilir. Dönemin eğitimlilerinde görülen bu eğilim, Bihruz üzerinden somutlaştırılır. Bihruz Batılılaştığını sanır, bunu kılığı ve yaşam biçimiyle gösterdiğini düşünür; Fransızca eğitimi alır ve bunu idrak ettiğine inanır ancak işler istediği gibi gitmez. Basit bir kelimeyi yorumlamada tıkanır, menşeyini bile çözemez; kendi gözünde örtük kalan aciziyeti ortaya çıkar.

Parla, Bihruz Bey'in bir kişi değil, yalan yanlış bir metinler bohçası, anlamsız dizgeler listesi olduğunu söyler. Bu nedenle, Recaizâde Ekrem'in romanını, birbirini izleyen ironilerle başkışisi Bihruz Bey'i hiçlediği hiçbir metne ait olamayan başıbozuk sözcük dizgelerine indirgediğini düşünür (Parla, 2009: 35). Roman kişisi ve romanın üslubunun birbiriyle örtüşmesi ile ilgili yapılan bu yorum Bihruz'u yorumlamamız açısından önemlidir. Bihruz'da herhangi bir şekilde açığa çıkan bir öz yoktur. Parçalarını birleştiremediği ve anlamlandıramadığı absürt bir dünyası vardır. Bu nedenle kendi varlığının farkında değildir. Kendisini sorumlu tutacağı bir ölüm haberi, ona önceki dünyasına bir anlam yükleme ve bir özün hayalini kurma imkânı verir. Ancak Bihruz gerçekleri öğrenince bu öz arayışını muhtemelen yitirecektir. Varlığın keşfedilmesi için öncelikle mevcut bir varlık ihtimali olmalıdır. Kendi dünyasında birey kendisinin tam olduğuna inanmalıdır. Ta ki birey, bu varlığın eksikliğiyle yüzleşerek kendi varlığının farkına varana kadar. Bu durumu kendisine karşı, varlığına karşı olan sorumluluğun yerine getirilmeyişi, bir suçun yüklenişi, bu suçun kaygıya dönüşü izler. Bunu çatısı tamamlanmamış bir eve benzetebiliriz. Birey evin içindedir ancak çatısının hasarlı olduğunu ya da evinin aslında tamamlanmamış olduğunu anlaması için bir fırtına ile karşılaşması gerekir. İçine su alan bir evi tekrar onarmak

¹⁴ İvan Gonçarov'un 1859'da yayımladığı romanına adını veren tembelliğiyle ünlü roman kahramanı. Oblomov, soylu olduğu halde arzuladığı hiçbir şeyi hayata geçiremez.

için önce bu gerçeğe yüzleşmek, bu gerçeğin olumsuz yönlerini yaşamak ve bir çözüm aramak gerekir. Bihruz'un hayal dünyası da bu şekildedir. Ne var ki Bihruz'un evinin aslında bir çatısı dahi yoktur. O sadece penceresinin önünde görülmeyi arzu etmektedir. Evine girmesi için görülmediğinin farkına varması gerekir. Bihruz'un saçma hayatının bilincine yansımalarını izlemek için rüyalarına tekrar dönülebilir:

Periveş Hanım'ın *lândosu* istavrozun üzerinden Beylerbeyi'ne doğru yokuş aşağı bir derecede süratle gidiyor ki, tekerlekler yere değmiyor! *Lândoyu* çekenler beygire asla benzemez bir çift mahlûk-ı acip! Bunları kullanan mahut parlak düğmeli koşe değil, Keşfi Bey'in kendisi! Bihruz Bey, yağız bir ata binmiş *lândoyu* tâkip ediyorsa da bir türlü yetişemiyor! Atı kırbaçlıyor, sürüyor, koşturuyor; tamam *lândoya* yetişeceği vakit hayvan geri geri gitmeye başlıyor! Bihruz Bey bu hâlden fevkalade müteazzi olduğu hâlde arkasına dönüp görüyor ki Madam Piyer olması lâzım gelen bir ihtiyar madam, hayvanın kuyruğuna yapışmış geri geri çekip duruyor! Bu aralık Mösyö Piyer etekleri yerlere sürünür derecede uzun bir *rob dö şambr* giymiş, başında reng-âmez tüylerle müzeyyen bir kadın şapkası, iki koltuğunda da birer *bordo* şişesi olduğu hâlde birdenbire meydana çıkıyor: '*Kes köse kö lâmur? Se tön tambur! Se tön tambur!... Me mon şer kavaliye! Javu anfen kö lö bo seks vo miyö kön lâpen!*' diye haykırıp sıçradıkça *lândoyu* deviriyorlar! *Lândonun* içinden bir çift kaplumbağa ile yerde fino köpeği zuhür ediyor! Derken Bihruz Bey'in yağız atı beyin altından sıyrılıp ve büyük bir atmaca gibi havalanıp, uçmaya, kaplumbağalar dans etmeye, fino köpeği de *Bel Elen* operasından bir parçayı terennüm ederek havlamaya başlıyor! (Recaizâde, 2010: 53-54).

Bihruz Bey'in şahsiyetinin, Ali Bey ile Felâtun arasında dolaştığını düşünen Tanpınar (2012: 494), buna karşın Bihruz'un ne Namık Kemal gibi sunî bir ahlâkta dramı aradığını, ne de sosyal tip tezadı kurmaya çalıştığını söyler. Eser üzerinden yazarının yenilikçiliğinin bir Doğu Batı ikilemi yorumu yapılmasına neden oluşu Parla'ya göre bir Cumhuriyet ideolojisi yorumudur. Bunun cumhuriyetçilerin, Cumhuriyetin bu ikilemi çözümleyişi ile çözümleme arzularından kaynaklandığını düşünür (Parla, 2009: 37). Parla, Recaizâde'nin romanını "her an yuvarlanıp yitme" duygusu ile açıklar ve romanın sonunda iki sözcüğün ayakta kaldığını belirtir:

YAZIK ve PARDON. Arabanın satılmasına 'yazık' diye hayıflanıp Periveş Hanım'a, bu ulaşılmaz sevgiliye, Bihruz Bey'in 'pardon'dan başka diyecek sözü kalmamıştır. Oysa Bihruz, roman boyunca söyleyecek ne sözler aramış, bulmuş ve yazmıştı. Bu özür, tüm yazılanları kapsayan bir özür müdür? (Parla, 2009: 130-131).

Bihruz'un özrü, anlamını yitirilişinden dolayı kendi aşkına, bu nedenle karşılaştığı varlığını yarım bırakışınadır. Bihruz'un özründen özür bilmez bir tipe, *Efruz Bey*'e dönmek, devirler ve ironinin eleştirel işlevi açısından önemlidir. Efruz Bey tip olarak Bihruz'un karikatürize edilmiş bir devamı gibidir.

Her yazar öncelikle kendi devrinin anlatıcısıdır. Bunu Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemlerinde verilen romanlarda gördüğümüz gibi, Batılılaşma devrini Cumhuriyete bağlayan Milli Edebiyat Dönemi romanlarında da görürüz.

Efruz Bey, Felâton Bey ve Bihruz Bey ile öne çıkan Batılılaşmayı yanlış yorumlayan tiplerin, yirminci yüzyıldaki ilk temsilcisidir. Alafranga züppe tipi Efruz'a evrildiğinde karşımıza daha riyakâr, daha cahil ancak çok yönlü, daha taklitçi, okumamasına karşın kitleleri ardında sürükleyecek derecede halk üzerinde etkili olan bir tipe dönüşür.

Bireyin kendisiyle karşılaşması, onu aydınlanmaya iten etkenlerden biridir. Bu karşılaşma Servet-i Fünûn romanlarında dikkat çekici bir boyuttadır. Bu nedenle *Efruz Bey* romanının protagonistisi Efruz, Tanzimat Dönemi roman kahramanları gibi henüz entelektüel kimliğini bulamamış, arayıştan ziyade bir kayboluşun kahramanı gibi görülebilir. Aynı zamanda, entelektüel roman figürünü Bihruz'dan Cumhuriyet Dönemi aydınına taşıması açısından önemlidir.

Ömer Seyfettin'in (1884-1920) yaşamı merkeze alındığında yazarlığının dinamikleri öne çıkar. Mektepli bir asker olan Ömer Seyfettin, askerliğindeki gözlemlerini hikâyelerine yansıtır. Bu yansımalar ve yaşam biçimi doğal olarak hikâyecinin yazımında 'Türkçü' bir hava oluşturur. 1910'da askerliği bırakır ve yazarlığına devam ederek Yeni Lisan hareketinin önemli bir ismi olur. Ancak Balkan Savaşı'yla askerliğe geri dönen yazar, bir senelik bir esaret de yaşar.

Eserlerinde kullandığı dilden de dil hakkındaki görüşünü sezebileceğimiz Ömer Seyfettin, Türk edebiyatının ilk kısa hikâyecilerinden olması yönüyle de önemli bir isimdir. Bununla birlikte hikâyelerinde görülen savaş, milliyetçilik, mücadele, hak gibi kavramların romanında da dikkat çektiği görülür. Bununla birlikte Ömer Seyfettin yazımında dikkat çeken bir diğer üslup biçimi ironidir. *Efruz Bey*'de ironik üslup bütün roman boyunca devam eder. Efruz, Don Kişot'la örtüşen şoven bir tiptir ancak aralarında ciddi bir fark vardır; Don Kişot kurduklarının gerçekliğine herkesten fazla inanır, Efruz ise başkalarını inandırmanın derdindedir. Sürekli kendisini topluma farklı bir kimlikle, farklı bir misyonla tanıtır. Bu misyonların özüne inildiğinde toplumsal bir sorumluluğu yüklenme arzusu görülür. Efruz, kendisini topluma, kendisinde olmayan vasıflarla donatılmış bir entelektüel olarak sunmaktadır. Ancak büründüğü

her entelektüel duruşun farklı bir ideolojisi ya da amacı vardır. Öncelikle Efruz Bey'i daha doğrusu asıl adıyla Ahmet Bey'i tanıyalım:

Ahmet Beyin Galatasaray'dan kovulduğunu anlatırlar, her tarafa yayarlar, arkasından alay ederlerdi. Pek gençti. Pek yakışıklıydı. Pek kibardı. Pek zengindi. Pek alimdi. Pek edipti. Kimin nesi olduğunu kimse bilmiyordu. Ama herkes onun görünen şekline inanıyor, ihtiramda kusur etmiyordu (Ömer Seyfettin, 2015: 10)

Ancak romanın sonundaki bölümlerde, ki kimileri romanın taslakları olarak anılır, Efruz'un parasız olduğuna dair bölümler de mevcuttur.

Dönemin siyasi ve sosyal durumunu yansıtan romanın ilk bölümünde, Kanun-i Esasi'nin ilanından önceki gün Ahmet, haftada birkaç kere kaleme gelenlere bakıp hepsinin uyuduğunu düşünür. Ancak ertesi gün hepsi uyanacaktır. Bu sahnede okur, Ahmet'te idealist bir yön olduğu hissine kapılır. Sokaklarda "Yaşasın Hürriyet!" naralarıyla dolaşır. Kendisini hürriyetin en büyük savunucularından biri olarak tanıtır, hatta kendisi bir Jön Türk'tür. Ancak okur, sonrasında, Ahmet'in bukalemun gibi değişen tipik Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemi alafranga züppesi olduğu gerçeğiyle yüzleşir:

Ama, Ahmet Bey 'hürriyet'in yalnız lafını biliyordu. Bunun nasıl istihsal olduğundan, müstebidin nasıl Kanunu Esasiyi verdiğinden filan hiç malumatı yoktu. Avrupa'da Jön Türkler bulunduğunu biliyordu. Lakin bunlar kimdi? Haberi yoktu. Hatta bir 'Jön Türk' ismi bile tanıımıyordu (Ömer Seyfettin, 2015: 16-17).

Üstelik Ahmet, bu konuyla ilgili ve daha birçok konuyla ilgili insanları da inandıracağı tuhaf yalanlarla kendisine bir kahraman, bir entelektüel rolü hazırlayacaktır. Onun Don Kışotluğu, Sanço ile sınırlı değildir; herkes onu bir kahraman olarak tanımalıdır:

Ben bir proje yaptım. Sulukule'den ta Yıldız Sarayına kadar bir tünel kazmak... sonra bu tünelden geçerek bir gece müstebidi sarayının bir odasında yapayalnız yakalamak... Kafasını tabanca altına alarak hürriyeti ilan ettirmek... Yüz muhalefet reyine karşı on bin beş yüz muvafakat reyile benim projem kabul olundu (Ömer Seyfettin, 2015: 18).

Yaptığı nutuktan sonra halkın omuzlarında evine kadar getirilir.

Ahmet, yalnız büyük adamlara mensup görünmekle kalmaz; cesur, şair, edip, feylesof, âlim, derviş, pehlivan, tamburacı, damacı olarak görünmek ister ve görünür. Kalemde küçüklerin yanında hep kendine 'gizemli bir Jön Türk' süsü verir, bir satırını görmediği halde Namık Kemal'in bütün eserlerini okuduğunu söyler, aklında

kalmayan bazı şiiirlerini bile ezberden okur. Çünkü Ahmet'in ehemmiyet verdiği şey – tıpkı Bihruz'un zengin, eğitimli ve seçkin görünme arzusunda olduğu gibi- yalnızca öyle görünmektir. Bu nedenle kendisine yeni bir isim bulmaya çalışır ve uzun araştırmalar sonucunda *Lûgat-ı Osmaniye*'den “aydınlatici, açıklık getiren” manasına gelen “Efruz” kelimesini bulur ve kendisini Efruz Bey olarak tanımlar.

Romanın Asiller Kulübü bölümünde Efruz'un tavırları ve duruşu değişir; artık ne meşrutiyet taraftarıdır, ne de istibdat. Bu sefer kibar bir asilzadeyi oynar. Yanındaki asillerin de esasında asil olup olmadıkları kuşkuludur. Kendilerini haddinden fazla önemserler. Onlara göre devlette danışılması gereken asıl mercii kendileridir. Asiller Kulübü'ndekiler, birbirlerine akla sığmayacak, gülünç asalet hikâyelerini ve neseplerini anlatarak, ülkenin refahı için kendilerine başvurulacak günü beklerler. Her biri neredeyse bir prestir. Efruz Bey de bu asaletten nasibini, Müsyü lö Prens Zenapları'na dönüşerek, Prens Efruz dö Kızıl adıyla kendisini tanıtarak alır. Asillerin aldıkları isimlerdeki sembolizasyon dikkat çeker: Prens Zırtaf gibi. Bir dahaki buluşmanın yapılacağı, asillerin arasındaki “Rumun geçen sene yaptırdığı büyük ‘Megalo İdea’ apartmanı” da bu sembolizasyonun bir göstergesidir.

Toplantılarında kendilerini neredeyse kutsamalarına rağmen Asiller Kulübü'nün ömrü uzun olmaz. Bir gün toplandıkları yer, kumarhane olarak basılır ve öncesinde okuyucuya ironik bir biçimde belirtilmiş olan asaletsizlikleri gün yüzüne çıkar ancak Efruz için her zaman yeni bir çıkış yolu vardır. Köşede oturup şöhretten uzak kalacak bir tip olmadığı için milliyetperver olmaya karar verir ve bucağa yazılır. “Tam Bir Görüş” adını taşıyan bu üçüncü bölümde, ben anlatıcıya geçilir. Bir gözlemci tarafından anlatılan Efruz, artık Türk Bucağının önde gelen bir neferidir. Şairliği bırakmış olan Efruz, bu esnada Türk Bucağındaki Sosyoloji konferanslarına devam eder. Efruz bu yaptıklarıyla görünürlüğünü artırmak, saygınlığını yükseltmek, aranan bir zat olmak ister. Bihruz'la benzeyen yönleri görünürlük ve saygınlık arzusu olsa da Efruz, Bihruz'dan fazlasını ister. Kendisine danışılan şöhretli bir fikir adamı olma arzusu onun en büyük zaafıdır. Görünürlüğünü bu şekilde ispatlayacak ve tamamlayacaktır.

Efruz Bey'in ironisi tutarsızlığı üzerinden de görülebilir. Şöhret için milliyetperver tavır takınışı da ilk engelde hasar alır. Bir sabah iki arkadaşıyla, İstanbul'un arka mahallelerinde ve nihayetinde bir köyde gezintiye çıkar. Bir kahvede otururlar ve Efruz, engin sosyoloji bilgisini aktarır. Ancak kahveci kendilerinden,

neredeyse dolandıracak derecede fazla para isteyince milliyetperverliği nedeniyle övdüğü köylüyü yermeye başlar:

‘Ağalar! Yazık, hepiniz bozulmuşsunuz!’ dedi. ‘Köylüler misafirperver, doğru olurlar. Buraya geldik, hiçbiriniz selamımızı almadınız. On paraya sattığınız kahveyi bize on kuruşa, on kuruşa sattığınız yoğurdu bize yarım liraya verdiniz. Evet, siz saf, samimi, doğru, mert Türk köylüleri değilsiniz’ (Ömer Seyfettin, 2015: 90-91).

Uzun zamandan beri hiçbir tarafta görünmeyen Efruz’un Bucakta verdiği son konferansları hatırlayanlar, onu Kaşgar’a gitmiş sanırlar. Burada Efruz’un Bucakta konuşmalarına devam edişiyile ilgili anlatıcının ifadeleri, Efruz’un da karakterini açıklar niteliktedir:

Her ne kadar Türkçülük mahfiline yeni girmişse de, korkunç mucit zekâsı sayesinde yine onların siyasetini çakmıştı. Biraz akıllı, biraz istikbali parlak bir adam gördüler mi, içlerinden ‘işte bir rakip!’ derler, hemen onun fotoğrafını büyülterek salonun duvarına asarlardı. Sanırlardı ki, fotoğrafı asılan Bucakçı artık en büyük mevkii ihraz ettiğine inanacak! Enayiler buna kanardı. Fakat Efruz Bey... Efruz Bey gibi bir dâhi budala mıydı? Resmi asıldıktan sonra da konferanslarına devam etti (Ömer Seyfettin, 2015: 92-93).

Efruz Bey’in ne kadar boş bir aydın tiplemesi olduğu romanın bu bölümünde yaşananlarla tekrar vurgulanır. Efruz Bey, okumadığı kitapları okumuş gibi davranarak kataloglardan okuduklarını ezberden anlatarak aslında hiçbir fikri olmadan, yeni hiçbir fikir üretmeden Bucakta konuşur, bir âlimin vazifesinin kitaplardaki fikirleri bir araya getirmek olduğunu düşünür hiç tevazu göstermeden. İlginç bir şekilde dinleyenlerini buna inandırır. Dört yüz bini aşkın tarih kitabı okuduğunu anlatarak istemeye istemeye tüm sözde tevazuuna rağmen Türkiye’de kendisinden başka âlim olmadığını söylemeye mecbur olur.

Bir konuşma esnasında reis ile Arapça bilme meselesi üzerinden tartışan Efruz Bey’i Bucaklılar zorla ayırırlar ve Efruz, reisle bir sınama yapmaya girişir. Ağzı iyi laf yaptığı için, yanlış bilgisine bile, reisten zaten bıkmış olan Bucaklıları doğruymuş gibi inandırır. Bucaklılar, küçük düşen reisi affederek âlicenap görünen Efruz’un heykelini dikmek isterler. Efruz, dil üzerine fikirlerini beyan etmeye devam eder ve Yeni Lisancılara yüklenir. Yeni ekler üreterek sözde Uygurcayı, Kıpçakçayı öğretir. Bütün Bucaklılar artık hakiki Türkçenin eski Türkçe olduğuna inanırlar. Burada halkın yığınlaştırılmış olması ve Efruz’un her dediğine sorgulamadan inanmaları dikkat çeker. Efruz söyleyeceği yalana önce kendisi inanır, sonra karşısındakileri inandırır.

Dille ilgili uydurma kurallar ileri sürerek bunların daha kullanışlı olacağını iddia eder. Anlatıcı, Efruz Bey’le ilgili ironiyi derinleştirir:

Fakat Efruz Beyin asıl ismi, serbest tarih derslerinde belli oldu. Bucaklılar, bilim adamları, edebiyatçılar, tarihçiler, bütün Türkiye, Avrupa’daki bütün Doğubilimciler derin bir hayrete düştüler. Pastör nasıl tababeti değiştirmiş ise, Efruz Bey de şimdiye kadar bilinen tarihi öyle değiştirmişti (Ömer Seyfettin, 2015: 140).

Efruz Bey’in ressam Dersimî’ye yaptırdığı ‘asar-ı atika’ resimleri sayesinde otomobili, velosipedi Türklerin icat ettiğini, üstelik bunların beş on bin sene önce de mevcut olduklarını söylemesi, hayal gücünün sınırları olmadığını gösterir. Öyle ki sonunda bir gün Amerikalıların da Türk olduğunu keşfettiğini iddia eder.

Romanda Rıza Tevfik’e atfı vardır. Efruz, henüz kendisi şöhret kazanmadan önce “büyük, harikulade feylesof Doktor Rıza Tevfik’i çok kıskanır” (Ömer Seyfettin, 2015: 116). Onun gibi her yere fotoğrafı asılsın ister, bu nedenle kitap yazarak, resmiyle birlikte bu mühim kitabı almayan kalmasın diyerek ilan astırır. Efruz’a göre basılan dört yüz elli bin nüsha kısa sürede satılır. Hâlbuki kitapların neredeyse tamamı kese kâğıdı olmak üzere okkası iki kuruştan satılmıştır. Efruz’un fikirleri, olsa olsa esnaflar için kese kâğıdı olabilir. Ancak ilginçtir ki şöhreti gittikçe yayılır ve yayıldıkça kıskananları da artar. Bucak reisi Efruz’dan konuşmalarının yazılı metnini bir gün öncesinden Bucak heyetine getirmesini istediğinde buna bozular. O, bütün şöhretini yazarak değil, konuşarak kazanmıştır. Üstelik yazı riskli bir alandır. Ertesi gün hastalanarak Bucağa gitmez. Daha sonra Bucağa geldiğinde ise birileriyle tartışır ve “Türkün akli sonradan başına gelir!” diyerek Bucağı terk eder.

Bucaktan ayrılan Efruz Bey, evinde araştırmalar yapmaya başlar. Ancak kitaplara ulaşması zaman aldığı için Avrupa’da tahsile karar verir. Bu konuyu danışmak için Müfat Bey’in Aksaray’daki “Tıfıl Kovuğu” adındaki mektebine gider. Gayet kolay, kısa, içinde göz yormaması için kitap bile okunmayacak şifahî bir Avrupa tahsili isteyen Efruz Bey, Müfat Bey’i şaşırır. Müfat Bey, Efruz’a elişî yapmasını tavsiye eder ve Efruz artık bir elişî fedaisi olur. Avrupa’ya hiç gidemeyen Efruz, Avrupa’da pedagoji ilmini aldığını iddia ederek başta Müfat Bey olmak üzere tüm meslektaşlarına yüklenir. Hiç nazariyat bilmez ve ‘okutan okumaz’ düsturu ile okumayı da meşrulaştırır. Efruz, Maşrik-ı Envar-i Maarif-i Osmanî mektebinin müdürü ve öğrencileriyle birlikte, yanına hiçbir şey almadan açık hava mektebi niyetiyle Hayırsızada’ya gitmeyi kararlaştırır ancak kimse onunla gelmez. O da bir

sandalla gitmeye çalışır ve kaza yapar. Artık hastanede bedenini oynatmadan yatan bir hastadır.

Efruz'un karakteri böyledir: öğrenemediği ilmin âlimiymiş gibi bilmediği halde dayanaksız ve gerçekliği olmayan görüşler ileri sürer. Akla hayale gelmedik ifadelere başvurur. Ne yazık ki Efruz'un yalanlarını fark etmeden kendisini takip eden, ona gerçekten saygı duyan bir kitle de vardır. Romanın son bölümlerinde, kendisine hayranlık nezdinde saygı duyan dinleyicileri bulunur. Ben anlatıcıya geçilen bazı bölümlerde Efruz ile yazar-benin çatışmalarına, mektuplaşmalarına ve kavgalarına şahit oluruz. Ancak her bölümde tekrar tekrar rezil olarak kaybeder. Buna karşın çevresindekiler onu bırakmaz. Çünkü Efruz, onların gözünde gayri matbu altı yüz bin sayfalık bir eserin müellifidir. Yazar-ben ise bunun sadece bir hayal ürünü olduğunu düşünür.

Efruz, cehaletini konuşarak örtmeye çalışan bir tip olmasına karşın zeki biridir. Etrafındakileri kendisine her koşulda inandırması, tabiri caizse nabza göre şerbet vermesi bunun belirgin örneklerindedir. Bu nedenle Efruz kendisiyle ilgili ciddi bir yola çıkamaz, tekrarlar ve kaçışlarla yaşadığı anı uzatmaya çalışır. Mevcut haliyle ne kadar yol giderse onun için kârdır.

Efruz'un arayışı kendiliğiyle ilgili değildir, toplumsal statü arzusuyla ilgilidir. “[İ]ster eğitim metodu ister aristokratik seçkincilik olsun, en son entelektüel meşgaleye kendisini içtenlikle adayan” Efruz Bey tip olarak, Batılılaşmayı yanlış algılamının bir sonucudur (Mardin, 2014a: 41). Şerif Mardin'e göre (2014a: 43) “19. yüzyıl Türk edebiyatında Bihruz Bey tiplerinin çok görülmesi ve bir örnek edebî vasitanın ustalıkla kullanılması, bir bakıma bir sosyal denetim aracıdır”. Ömer Seyfettin'in Efruz Bey'i bir roman karakteri haline getirmesi de sosyal bir denetimin sonucu olarak görülebilir. Efruz, birçok ideolojinin ve çalışma alanının mevcut bulunduğu Tanzimat Dönemi münevverinin karikatürize ve ironize edilerek alafranga ve az okumuş züppe tipi olarak sunulan oportünist bir yansımasıdır. Bu nedenle sentez bir tiptir. Birçok münevverin, birçok ideolojinin bir tipte eleştirilebilmesi için sunulan toplama bir cahildir. Bu şekilde Ömer Seyfettin, andığı bütün kişilikleri ve ideolojileri yermiş olur. Efruz, Bihruz'dan aldığı eğitilememe ve kibir emanetini, karikatür bir tip olarak taşır. Tanpınar, daha önceki alafranga tipleri konu alan romanların üslubuna karşın Recaiizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'na hiciv ve mizah eklediğini ve

böylece üslubunu ağırlaştırdığını belirtir. Ömer Seyfettin'in *Efruz Bey* ile devam ettirdiği, bu hiciv ve mizahdır (Tanpınar, 1977: 251).

Robert Finn, *Araba Sevdası*'nda işlenen ana yanlışın ekonomik çöküntü ve Bihruz Bey'in bu gerçeği kavramadaki yetersizliği, bundan doğan kaçınılmaz sonuçlar ve Bihruz'un çevresinde olanları kavramadaki akıl almaz yeteneksizliği olduğunu söyler. Ona göre Bihruz'un ekonomik çöküntüsü, pençesine düştüğü genel bıkkınlığın yalnızca bir parçasıdır (Finn, 2013: 86). Bihruz'un müthiş yeteneksizliğine karşılık Efruz bu cehaleti ve başarısızlığı örtecek ya da hiç rezil olmamış gibi davranabilecek yetenektedir. Her halükarda kendisini haklı çıkarması bunun bir parçasıdır. Tanzimat'ın münevver yazarının kurguladığı yeteneksiz münevver tiplemesinin karşılığı, Meşrutiyet'in münevver yazarının yetenekli cahil münevveri olur.

Bihruz'un, "Namık Kemal'in *İntibah*'ında yerdiği, sonraları *Şık* ve *Şıpsevdi* gibi romanlarda da karşımıza çıkan şımarık Osmanlı genci" olduğunu belirten Finn, Ahmet Mithat Efendi'nin Felâton Bey'inin de bu kişiliğin bir diğer örneği olduğunu söyler ve ekler: "[A]slında bu tip, Türk toplumundan da Türk romanından da hiç eksik olmamıştır" (2013: 87). Finn'in bahsettiği bu tip, entelektüelleşme arzusunda olan bir toplumdaki karikatürize tiptir. Bu alafranga tipin görünüşte hürriyet sevdalısı karşılığı ise Efruz Bey'dir.

2.1.2.2. Servet-i Fünûn Dönemi: Senteze Ulaşan Roman Figürü

Birçok siyasi hareketin olduğu Servet-i Fünûn Dönemi, II. Abdülhamid istibdadı ile anılır. Avrupa'ya eğitim görmek için giden Türklerin artık Batı etkisinde bir fikir sahibi olduğu ve idealleri için mevcut düzeni sorguladığı bu dönemde, aralarında Bursa Maarif Müdür Ahmed Rıza, Dr. Abdullah Cevdet, Dr. Âkil Muhtar, Dr. İbrahim Temo, İshak Sükûti ve Tunalı Hilmi'nin de bulunduğu genç Jön Türkler, 1889'da İttihad ve Terakki adında siyasi bir dernek kurarlar. II. Abdülhamid'in aldığı tepkilerin çoğalmasından dolayı 23 Temmuz 1908 tarihinde Meclis-i Meb'ûsân'ın tekrar açılması kararlaştırılır ve hızla yapılan seçimlerle birlikte Mebuslar ve A'yan'dan kurulmuş meclisler 17 Aralık 1908'de resmen açılır. Bu dönem, *Servet-i Fünûn* dergisi etrafında toplandıkları için bu adla anılan edebiyat topluluğunun yazma eylemlerini gerçekleştirdikleri dönemdir. Tevfik Fikret'in *Servet-i Fünûn* dergisinin yazı işlerini üzerine almasıyla (7 Şubat 1896, sayı:256) derginin misyonu değişir. Tevfik Fikret ve etrafında toplanan Cenap Şahabettin, Hüseyin Siyret, Süleyman Nazif gibi isimler, bu

dergi vasıtasıyla içinde oldukları baskı ortamının yansımasıyla bir edebî topluluk haline gelirler (Akyüz, 1990: 87-88). Ramazan Korkmaz (2007: 111), bu dönem edebiyatını şekillendirenin sadece baskı ortamı olduğunu söylemeyi yetersiz bularak sanatçıların mizaçlarını vurgular.

İlk örneklerini Tanzimat Döneminde veren Türk romanı, ilk olmalarının etkisiyle acemice yazılmış eserlere sahipti. Bu durumda eski halk hikâyesi anlatı geleneğinin etkisi olduğu gibi karakter oluşturmadaki tecrübesizliğin de etkisi büyüktü. İlk olgun örneklerini Servet-i Fünûn Dönemi edebiyatıyla Halit Ziya Uşaklıgil (1866-1945) ile bulacak olan Türk romanında, henüz bu ilk örneklerini verdiği Tanzimat anlatısında kölelik, görücü usulü evlilik, Doğu ve Batı medeniyetleri arasında kalış gibi birbirine benzer konular işlenir. Korkmaz bu konuyu, Servet-i Fünûn topluluğunun “Edebiyat-ı Cedide” adıyla anılışıyla açıklar:

Her ne kadar Talim-i Edebiyat merkezli teorik çalışmalarıyla Rezaizade Mahmut Ekrem, şiir ve oyunları Hâmit, roman ve öykü denemeleriyle Samipaşazade Sezai, Avrupaileşme yolunda epey çaba sarf etseler de Türk edebiyatı bu anlamdaki ilk meyvelerini Servet-i Fünun döneminde verecektir. Bu nedenle Servet-i Fünun edebiyatı, 1950’li yıllara kadar daha çok “Edebiyat-ı Cedide” adıyla da anılmıştır (Korkmaz, 2007: 111).

Korkmaz (2007: 111), Servet-i Fünûn’u *cedit* yapan en belirgin niteliğin, “şiir ve roman türlerinde alınan mesafenin somut bir biçimde ve birbirini takip eden farklı örnekler ortaya koyması” olduğunu söyler.

Türk romanının ilk örneklerinde özellikle Batılılaşmayı yanlış anlayan bireyin züppe bir tip olarak okura sunulması, üzerinde durulması gereken bir durumdur. Ancak Servet-i Fünûn Dönemine gelindiğinde Batılılaşmanın artık hazmedildiği ve Türk romanının gerçek örneklerini verdiği görülür. Bu gerçekliğin yansıması olarak romanlarda kurgulanan tipler, realist hayat şartları içinde yaşayarak gerçek engellerle çatıştılar. Servet-i Fünûn Dönemi edebiyatının öne çıkan karakteri Ahmet Cemil, Türk romanının gerçekliğe çarpan ilk *gerçek* tipidir. Bihruz’un gerçekliği tartışılır düzeydeydi yahut Ali Bey’in ve Felâton Bey’in yaşadıkları aynı şekilde gerçeklik açısından tartışılabilirdi. Ancak Ahmet Cemil diğer tiplerin maddi zenginlikleri ve ilmi yetersizliklerinin aksine maddi zorluklarla mücadele eden bir entelektüeldir. Hayatında boşa harcayacağı zamanı yoktur. Bununla birlikte Efruz Bey’le az da olsa örtüşen bir yanı vardır. Ahmet Cemil’in sanat ideali, Efruz’un bir temeli olmadan

sürekli eline yüzüne bulaştırdığı fikirleri ile ideal olma konusunda benzerlik gösterir. İdeal ve gerçek çatışması ise iki karakter açısından aynı şekilde olmayacaktır.

2.1.2.2.1. Halit Ziya Uşaklıgil Romanında Günah ve Kefaret

Bihruz Bey ve Efruz Bey örneklerinden sonra gerçek bir entelektüel sorumluluğa ve gerçek bir kaygıya, dolayısıyla Halit Ziya Uşaklıgil'in roman dünyasına Servet-i Fünûn Dönemiyle girilmiş olur. Kendisinden önceki örneklerin bir roman bütünlüğünde olmamasına karşın Halit Ziya'nın romanı ve roman kişileri oldukça olgun ve realisttir. Bununla birlikte Türk romanına, dönemi için fazla idealist ya da günahkâr sayılabilecek karakterler kazandırır. Bu nedenle romanlarında duygu ve hazlarda bir çıkışın olduğu, bu çıkışın ise kısa süreli olduğu görülür. Doruk noktasına ulaşan arzu, arzulayan bireye, günah ve vicdan duygusunu unutturur. Ahmet Cemil hayalperesttir, Bihter hem aşka hem cinsel hazlarına esir olur, Ömer Behiç cinsel hazlarının esiridir. Arzularında doruğa ulaştıktan sonra üç karakter de çok hızlı düşüş yaşarlar. Kendileriyle yüzleştiklerinde ise ödemeleri gereken bir kefarete olduğunu fark ederler. Halit Ziya romanında günah, vicdan ve kefaret kavramlarının ön plana çıkışı, dönemin karamsar ruh halinin etkisi gibi görünse de, Halit Ziya'nın hayatının yansımalarının eserlerinde görünmesiyle ilgilidir.

2.1.2.2.1.1. Günah Kavramı Üzerine

Suçun dinî literatürde karşılığı olarak yorumlanabilecek olan günah kavramı, dinlere göre farklılık gösterebilir. Gerçekleştirilen eylemin dini ve toplumsal değerlerle çatışması, eylemin günah olarak yorumlanmasına neden olur ve beraberinde bir cezalandırmaya ihtiyaç duyar. Günah kavramının kutsal kitaba sahip üç büyük dinde de ilk karşılığının Âdem peygamberin günahı olarak görülür. Soren Kierkegaard da (1813-1855), *Kaygı Kavramı* adlı eserinde günahı açıklarken ilk günaha, yani Âdem peygamberin günahına değinir:

İnsanlık tarihi, hayalî bir başlangıç noktasına kavuşmuştur. Âdem bu tarihten hayalî bir biçimde dışlanmış, Takva ile Hayal, istediğini, ilahi prelüdü elde etmiş, ama düşünceye hiçbir şey kalmamıştır. Âdem iki biçimde dışlanır. İlk varsayım, özellikle Katoliklikte (Âdem donum divinitus datumsupranaturale et admirable'yi [Tanrı'nın bahsettiği olağanüstü ve mucizevi ödülü] yitirdi) diyalektik ve hayalîdir. Ahitçi Dogmatiklerde ise tarihî ve hayalîdir; bu da Âdem'in tüm insanlık için tam salâhiyetli görünüşünü içeren hayalî düşünce içinde dramatik bir biçimde yitip gitmiştir. Her iki açıklama tabii ki hiçbir şey açıklamaz; biri kendi yazdığı kurguyu açıklarken öteki hiçbir şey açıklamayan bir kurgu yazar (Kierkegaard, 2013: 17-18).

Bunu Mevrus Günah olarak tanımlayan Kierkegaard, bu günah biçiminin Âdem’le başladığını ve günahkârlık olarak tanımlanacağını, ancak bunun Âdem’in günahı olmadığını belirtir. Bu nedenle Mevrus Günah, yani günahkârlık, insan doğasında var olan bir duygudur:

Bu duygu bir suçlayıcının rolünü üstlenir: Neredeyse kadınsı bir duyguyla, âşık bir kızın heyecanıyla, sadece günah işlemeye ve işlediği günahdaki payına ilişkin giderek artan tiksintiye odaklanmış, kişinin bu günahdaki payını betimleyecek sözcüklerin bulunmadığı bir duygu. Böyle bir düşünce ile birlikte değişik itiraflara bakılırsa, aralarında bir derecelendirme olduğu, başı çekenin de derin Protestan ödev ahlâkı olduğu görülecektir (Kierkegaard, 2013: 19).

İnsanoğlunun Âdem’in suçuna ortak oluşu, Kierkegaard’a göre babasından miras kalan bir hissin getirisidir. Ancak bu Hristiyanlığa özgü bir düşünce biçimidir. İslami açıdan birey, kendi suçunu ve günahını kendisi yapar. Öncelikle Kierkegaard’un ilk günah kavramına geri dönelim:

Geleneksel kavramlara göre, Âdem’in günahı ile her bir kişinin ilk günahı arasındaki fark şudur: Âdem’in günahı, günahkârlığı bir sonuç olarak koşullar; ikincisi ise günahkârlığı bir koşul olarak varsayar. Böyle olsaydı, Âdem hakikatte insan türünün dışında bulunacak, tür onunla başlamayacak ve insan türünün, kendisi dışında bir başlangıç noktası olacaktı - bu düşünce kavramları tümüyle ortadan kaldırır (Kierkegaard, 2013: 22).

Kierkegaard’a göre ilk günahın biricikliği, ona bir devinim katar ve bu günahın yeryüzüne inişi, günah kavramının yeryüzüne inişi demektir. Ancak bu önermenin birçok muğlak yanlış anlama doğurduğuna da değinir: “Günahın yeryüzüne indiği doğrudur, ama bu tümüyle Âdem ile ilgili bir şey değildir. Bunun daha açık ve seçik olarak ifade edilmesi için, İlk Günah ile günahkârlığın Âdem’e indiğini söylemek gerekir” (Kierkegaard, 2013: 25).

İslâm dininde ise günah, sadece günahı işleyen bireyi bağlar. Birey, bir başkasının ya da ailesinin, atalarının günahını yüklenmez. Dolayısıyla dünyaya gelen Müslüman birey, Hz. Âdem’in günahını taşımaz, günahsız doğar. Bununla birlikte, Hz. Âdem de günahıyla anılmaz, çünkü Allah tarafından affedilmiştir. Hz. Âdem’in affedilişi Bakara Suresinin 37. ayetinde açıkça belirtilir: “Derken, Âdem (vahy yoluyla) Rabbinden birtakım kelimeler aldı, (onlarla amel edip Rabb’ine yalvardı. O da) bunun üzerine tövbesini kabul etti. Şüphesiz O, tövbeleri çok kabul edendir, çok bağışlayandır” (Kur’an-ı Kerim, 2011: 9).

Necm Suresi 38. Ayetinde yer alan, “Hiçbir günahkâr, başkasının günah yükünü yüklenmez” ifadesi (Kur’an-ı Kerim, 2011: 588) İslamiyet’teki günah ve ceza anlayışıyla ilgili açık bir ifadedir. Aynı ifade, Zümer Suresi 7. ayetinde de yer alır:

Eğer inkâr ederseniz, şüphesiz ki Allah sizin iman etmenize muhtaç değildir. Ama kullarının inkâr etmesine razı olmaz. Eğer şükrederseniz sizin için buna razı olur. Hiçbir günahkâr başka bir günahkârın yükünü yüklenmez. Sonra dönüşünüz ancak Rabbinizedir. O da size yaptıklarınızı haber verir. Çünkü O, göğüslerin özünü (kalplerde olanı) hakkıyla bilir (Kur’an-ı Kerim, 2011: 509).

Nisa Suresinin 111. ayetinde yine günahın ve cezasının sadece failini ilgilendirdiği vurgulanır: “Kim bir günah kazanırsa, onu ancak kendi aleyhine kazanmış olur. Allah, her şeyi hakkıyla bilendir, hüküm ve hikmet sahibidir” (Kur’an-ı Kerim, 2011: 106).

Bu nedenle İslamiyet’te kitabi olarak suçun ve günahın sahibi, failidir. Toplumun günahını bireye yüklemek, bir günah keçisi seçmek gibi davranışlar, örfi kaideler olarak kabul edilebilir. Nitekim bir günah keçisi seçip onu yok etme, örfi bir şekilde devam edebilir; bunda dinlerin bir etkisi bulunmaz. Bu durum, bireyin ya da genel olarak bir toplumun kendisini/kendilerini aklama çabasının bir sonucu olarak nitelendirilebilir. Günah keçisi seçiminde ise topluma kendisini kabul ettirememiş kişi ya da kişiler aranır. Bu kişi ya da kişiler *ötekileştirilmiş* bireylerdir.

Charlie Champbell, *Günah Keçisi*’nde, suçlanan ve günahın kefareti sayılmaları için yakılan, öldürülen hayvan ve insanlardan bahseder. Kimi zaman gerçek bir keçinin kurban edildiğinden kimi zamansa cadıların ya da farklı dinden insanların kurban edildiğinden söz eder. Öldürme şekli ise çoğu kez yakmak suretiyle acımasızcadır. Champbell (2013: 13-14) dış dünyadan yalıtılmış yani suçlanacak Yahudiler, komünistler, Katolikler gibi ötekilerin olmadığı bir ada toplumunda ise adalıların kendilerinden başka öfkelenecek birilerini bulmakta zorlandıklarını, suçlamanın liderlerden din adamlarına ve oradan tanrılara doğru yönlendiğini belirtir.

Günah beraberinde suçlama ile birlikte zamanla itiraf arzusunu getirir. Birini suçlayarak kendisini arındıramayan birey, suçu kendisinde aramaya başladığında, suçun sorumluluğunu almış ve vicdanıyla baş başa kalmış olur. Bu durumda suçluluk hissini ağırlığına dayanamayacak, itirafa ve bunun karşısında bir bedel ödemeye yönelecektir. Kısaca kefareti ödemediği için cezasını çekmiş sayılmayacak, kendi gözünde ve toplumun gözünde aklanmayacaktır. Halit Ziya Uşaklıgil’in roman

kahramanları, masumiyetlerini kaybederek vicdan yükü altında bir kefarete ödemek zorunda kalan tiplerdir. Bihter, *Aşk-ı Memnu*'nun günahkârıdır ve intihar etmek zorunda kalır; Ömer Behiç, *Kırık Hayatlar*'ın günahkârıdır ve kızını kaybetmek zorunda kalır. Toplum tarafından cezalandırılmadan, kader onları bir kefarete ödemek zorunda bırakır.

2.1.2.2.1.2. *Mai ve Siyah*'tan *Kırık Hayatlar*'a: Günah, Vicdan ve Kefaret

Sabri Ülgener (2006: 93), aydının vasıflarını sayarken öncelikle iletişim ve ifade edebilme kabiliyetleri üzerinde durur: “Ses ve söz sahibi olmak! [...] Ses ve sözü mümkün olduğu kadar *soyut, genel ifade ve semboller* halinde çevreye iletme gücü ve alışkanlığı!” Bu açıdan bakıldığında Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah*'ındaki Ahmet Cemil, ses ve söz sahibi olan ilk tip olarak görülebilir. Kendisinden önceki tiplerin taklitçiliği, beceriksizliği ve cehaletine karşın -daha önce de vurgulandığı gibi- Ahmet Cemil olgun, üretken, okuyan ve gerçek kaygıları olan bir tiptir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in 1889'da yazdığı *Mai ve Siyah*'ta, babasının erken ölümüyle evinin geçim sorumluluğu henüz on dokuz yaşında iken Ahmet Cemil'in omuzlarına biner. Ahmet Cemil okumayı seven, çalışkan, erdemli bir öğrencidir ve edebiyata dair hayalleri vardır. Ölen babası da edebiyatı seven, Mesnevi'ye meraklı biridir. Erken başlayan maişet kaygısı, Ahmet Cemil'i arzuladığı derecede kalemi kuvvetli bir edip olmaktan, kendi idealini yaşamaktan uzaklaştırır. Romantiktir, edebiyatla ilgili hayalleri vardır, yepyeni bir lisan kurmak ister: “Bir lisan... Oh! Saçma söylüyorum, zannedeceksiniz, bir lisan ki sanki tamamıyla bir insan olsun” (Uşaklıgil, 2001: 23).

Bir hayal ve sembol insanı olmasının etkisiyle hayatını ve ideallerini renklerle sembolize eder:

Bak şu semaya, ne görüyorsun, mailiklerden mürekkep bir derya... Gözlerinle onun içine girmeye çalış; o mailikleri yırtmak uğraş, ne görüyorsun? Mai... Daima mai... Değil mi? Sonra, bak ayağımızın altındaki toprağa, ne buluyorsun? Donmuş, siyah bir renk... Of!.. O siyah tabakaları parçalayarak içeriye bak; in, in, in, ne kadar inebilmek mümkünse o kadar in; ne buluyorsun? O siyahlıklar içinde ne buluyorsun? Siyah... (Uşaklıgil, 2001: 61-62)

Ancak hayatın gerçekleri onu bu sembollerin ardına saklanmaktan alıkoymaya başlar. Maişet kaygısı, hayallerden hayatın gerçeklerine yönelmesine neden olur: Lamartine'in, Musset'nin eserlerini tercüme etmeyi hayal ederken para kazanabilmek

için “Hırsızın Kızı” adında bir hikâyeyi tercüme etmesi gerekir (Uşaklıgil, 2001: 81). Ancak her şeye rağmen yazmak istediği eserine karşı olan duyduğu haz tazeliğini korur. Çünkü eser henüz yazılmamıştır, bu yüzden arzusu diriliğini korur:

O mahut eseri dediği, senelerden beri yazmak istediği, beyninin içinde bir çocuk kabilinden yaşatıp büyüttüğü, her dakika işleyip süslediği eser idi ki bunda çocukluktan beri okuduklarından aşılınmış şiir zevkini tatbik etmek isterdi. Bu eseri öyle bir şey yapmak isterdi ki o vakte kadar görülmüş olan şeylerin hiçbirine benzemesin, bir şey ki... (Uşaklıgil, 2001: 128)

Ahmet Cemil’in hayatı bir idealin, bir hayalin yıkımı olarak anılabilir. O, gecenin göğüne baktığımda dahi siyahın maviye çaldığını görür. Bu, hayatındaki olumsuzluklara rağmen şiiri ve aşkı için umutlu oluşunun sembolüdür. Siyah gökte maviyi aradığı gibi, şiirinde yeni bir dil kurmayı, gezdiği yollarda ise Lamia ile karşılaşma ihtimalini umarak yaşar. Mavi, Ahmet Cemil’in arayışının sembolüdür. Edebiyat zevki de hayalleri gibi incelmış olan Ahmet Cemil, dönemin hâkim Osmanlı Türkçesini dar bularak yeni fikirler için yeni kelimelere ihtiyaç olduğunu düşünür. Ona göre, eski kelime altında fikirlerin tazeliği görülemez, dikkat nazarından kaçır (Uşaklıgil, 2001: 176). Bir yandan da kendi bilinciyle bu durumu tartışır: “Beni lügat uydurmakla itham edeceklermiş. Anlamayanlar etsin. Kamusun havsalasına sığamayacak kadar garip lügatleri bir yere toplayan eski zaman münşileriyle benim yapacağım şey arasındaki sanat farkını elbette anlayanlar olur” (Uşaklıgil, 2001: 176).

Ahmet Cemil’in yıkımlarından biri, kız kardeşi İkbâl’i, çalıştığı matbaanın müdürü Tefvik Efendi’nin oğlu Vehbi Bey ile evlendirmeleriyle başlar. Bir türlü tam olarak güvenemediği Vehbi Bey’in tavırları, ağırına gider:

Nihayet bir akşam yemekte birleştiler. Ahmet Cemil hayret etti; o henüz ağır bir külfet yükü altında ezilirken, yüzüne bakamayarak gözlerini indiren İkbâl’e bir kelime tevcihine cesaret edemezken damat bey herkesle teklifsiz oluvermişti. Hatta Seher’le ufak tefek latifeler bile ediyordu. Ahmet Cemil bu akşam kendisini ezen azap altından hiçbir zaman kurtulamayacağını; sofrada, bir vakitler yalnız kendisinin olan şu evin her köşesinde şimdi yabancılıktan asla çıkamayacağını; sofrada, bir vakitler yalnız kendisinin olan şu evin her köşesinde şimdi yabancılıktan asla çıkamayacağını anladı. Bir dakika içinde bütün manevi varlığından bir soğuk rüzgâr geçti, şimdi bu evde adeta üşüyordu (Uşaklıgil, 2001: 190).

Ahmet Cemil’in şiir ve dil ile ilgili görüşleri, Servet-i Fünûn Dönemi sanatçılarının bir sanat dili oluşturma arzusuyla benzerlik gösterir. Yeni bir dil, yeni duyguların tanımını, yeni bir şiir formu için heyecanını kaybetmemesi gereklidir. Kız

kardeşinin mutsuzluğunu, ev yaşantısındaki olumsuz kırılmayı sindirmesinin nedenlerinden biri de, hazırladığı eserin tamamlanmasının kendisinde meydana getirdiği teşvik edici lezzet, yani hazdır. Çektiği sıkıntı ve sefaleti böyle aşacağını umması yine Ahmet Cemil'in mavi hayallerinden biridir. Arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi Lâmia'ya duyduğu aşk, şiiri gibi kendisini kuvvetli tutan bir damardır:

Artık saklamaya ne lüzum var? İşte bütün hüsrân içinde geçen sevdasının emel zübdesi, o münevver rüyalarının genç kızı, hayatında birinci ve sonuncu olmak üzere seveceği vücut, işte o biraz evvel güler, dudaklarını basarak, hafifçe başıyla selamlayarak, 'Efendim!...' diyen Lâmia idi (Uşaklıgil, 2001: 206).

Ahmet Cemil'in hayallerle yazdığı eserinin yayınlanması sonrası olacağına inandığı dil değişimi arzusu, ütöpiktir. Yeni dille yazılacak şiirin hükmü de, okuyucusu da uzun vadeli olmayacaktır. Nitekim Ahmet Cemil'in hayatı için de öyle olur. Çünkü nihayetinde, bitirdiği eseri, başta Raci tarafından olmak üzere, eleştirilerek bir köşede kalır ve Ahmet Cemil'in aşkından habersiz Lâmia da bir başkasıyla evlenme kararı alır. Kayıp yerini kıskançlık ve hayal kırıklığına bırakır, renklerdeki siyah gün yüzüne çıkar. Eserin sonunda eşinin şiddeti nedeniyle ölen kız kardeşi İkbâl, Ahmet Cemil'in en büyük kefareti olur. Bütün ömrü kayıplardan ibarettir artık ve ailesini alıp İstanbul'u terk edecektir.

Ahmet Cemil'i anlayabilmek için, romanın yazarını ve yazıldığı devri göz önünde bulundurmak gerekir. Kendisini Servet-i Fünûn Dönemi şairlerinden Tevfik Fikret olarak görmek mümkün. Yeni ve anlaşılması güç bir dilin, yeni bir şiir anlayışının ilk temsilcilerinden olması, Tevfik Fikret'le özdeşleştirilmesine neden olur. Ancak Fikret, Ahmet Cemil gibi muhitini terk edip gitmez, kırgın olsa da sanatına devam eder.

Tanpınar, *Mai ve Siyah*'ı bir hayal kırıklığının romanı olarak niteler. Halit Ziya'nın okuruna kalbinin yolunu açmadığını ancak etrafındakileri görmenin yolunu gösterdiğini, okurun dış dünya ile gerektiği gibi ilk karşılaşmasının Halit Ziya sayesinde olduğunu ifade eder. Çünkü okur Tanpınar'ın ifadesiyle Halit Ziya ile eşyayı ve etrafını görür (Tanpınar, 1977: 277-279). Ona göre, Ahmet Cemil'in arkadaşının kız kardeşine uzaktan sevgisi, aşktan ziyade bir hülyaya benzer ve sanıldığı gibi eserin bir zaafı değil, belki kuvvetli bir yönüdür:

Çünkü Ahmed Cemil için bu küçük kız, sade sevgi değildir; yetişmek istediği bir hayat tarzı, refah seviyesi, kısacası hulyalarının tabii dünyasıdır. Bence Mai ve siyah, bize esaslı bir maceramızı verir. Kitaba bulunacak asıl kusur, bu ideal iştiyakını çok dar bir çevrede ele alması ve yüzde kalmasıdır. Daha Namık Kemal zamanında bile garpçılık, renk tarzında kitap yazmak, gazete çıkarmak, musiki dinlemek çok ayrı, çok ileri ve geniş görülüyordu (Tanpınar, 1977: 276).

Ahmet Cemil, suçluluğunu anımsatan duygudan kaçmak için suçuna, kız kardeşinin odasına sığınır. Hiçliğiyle yüzleşme arzusu Lâmia'nın nişanlısının resmine bakma arzusunda da açığa çıkar. Bir an önce bütün hesaplaşmaları yapmak istiyor gibidir:

Demek resmi de var? Bir resim ki Lâmia saatlerce onun temasına dalmış olacak! Hüseyin Nazmi kütüphanesinin çekmecesinden çıkararak resmi uzattığı zaman bunu bir an evvel görmek tehalükiyle almakta acele etti. Bu resim!.. Şimdi ondan da ayrıca nefret ediyordu (Uşaklıgil, 2001:369).

Görünürlük ihtimallerinin tamamını, kendisini inşa edeceği varlığı kaybeden Ahmet Cemil, artık iflas etmiştir. Kendisine yeni bir anlam bulmak için ya da anlamsızlığa ittiği dünyasından kaçmak için çekip gitmeyi tercih eder. Ödediği kefaretlere, gitmek de eklenir.

Daha önce ele aldığımız romanlar, devirlerini eleştiren romanlar olmaları açısından dikkate değerlerdi. *Mai ve Siyah* ise bir nesli, doğrudan doğruya Servet-i Fünûn dergisi etrafında toplanan edebiyat dönemini anlattığı için önemlidir. Tanpınar *Mai ve Siyah*'ın *Türkiye'de nesli namına konuşan ilk eser* olduğunu söylerken muhtemelen bu ayrıntıdan yola çıkmıştır:

Servet-i Fünun tam bir aile idi. Eser ve insan bu ailede nev'iler arasında birbirine cevap veriyordu. Nasıl Fikret biraz da Süha ise, *Mai ve Siyah*'ın kahramanı Ahmed Cemil de Süha'nın öz kardeşi, daha doğrusu bir çeşit 'dublör'ü idi. Bu benzeyiş istenirse bütün hayata da teşmil edilebilir. Filhakika romanın asıl dramı, Lamia'nın evlenmesi ve gençlik illüzyonlarının mahvolmasından sarf-ı nazar edilirse, Fikret'in hayatının esere geçmiş tek dramı, yani kızkardeşinin talihsiz bir evlenmenin neticesi ölümüdür. Fakat *Mai ve Siyah*'ın bu yeni nesli ifadedeki yeri bu kadarla kalmaz, Edebiyat-ı Cedide santimentalizmi dargınlığı, ahlaki davranışı, her şey, bütün san'at ve üslup ihtiraslarıyla beraber bu eseredir. Hakikatte *Mai ve Siyah*, Edebiyat-ı Cedide'nin teklifleri kadar protestolarıyla de devrini veren beyannamesidir (Tanpınar, 1977: 279).

Günah ve kefaret duygusu, *Kırık Hayatlar*'da, nesil romanı olan *Mai ve Siyah*'tan daha belirgindir. *Kırık Hayatlar* romanında Halit Ziya, ana kahramanı Ömer

Behiç üzerinden varoluş sancısını bir vicdan muhasebesi üzerinden dile getirir. Güçlü bir karaktere sahip olduğu düşünülen Doktor Ömer Behiç, eşi Vedide ile mutlu bir aileye ve Bekir Servet adında çapkın bir arkadaşına sahiptir. Selma ve Leyla adındaki kızlarından küçük olanı Leyla zayıf bir bünyeye sahiptir. Kendilerine ait bir evleri olsun diye çok çalışın Ömer Behiç, yeni ve güzel bir ev yaptırır. Ailesiyle çok mutludur. Ömer Behiç ailesini önemseyen bir eş ve babadır. Ancak çevrelerinde bir sürü acılı insan, bir sürü kırık hayat, kopuk aile vardır. Arkadaşı Bekir Servet'in -Veli Bey'in kızlarından- görüştüğü Nebile adında hafifmeşrep bir kız vardır. Nebile'nin kız kardeşi Neyyir'in kendisini beğendiğini Bekir Servet'ten öğrenen Ömer Behiç, bu bilgiyi öğrendiği andan itibaren zaafına hâkim olamaz. Bir yandan bunun suçluluğunu hissederken diğeryandan genç bir kadın tarafından sevilmenin hazzını yaşar.

Evde yalnız olduğu bir gün Neyyir, Ömer Behiç'e hasta olduğunu ileterek kendisini bir hekim olarak muayene için çağırır. Ancak bu muayene, gayrimeşru ilişkilerini başlatan ilk temas olur. Sonrasında Neyyir'in terzisinin üst katında buluşmaya başlarlar. Ancak her defasında evine dönen Ömer Behiç, eşi Vedide'yi ve gittikçe daha çok halsizleşen hasta kızı Leyla'yı gördükçe kendisini suçlu hisseder. Vicdanına yenileceği esnada yine günahına geri dönen Ömer Behiç, girdiği çıkmazdan kurtulamaz. Leyla'yı Bekir Servet'le birlikte muayene ettiğinde kızının çok hasta olduğunu anlar ve bu ilişkiyi kesmeyi düşünür. Leyla'nın hastalığı, Ömer Behiç'te bir bedel ödeme duygusu uyandırır. Ömer Behiç, Neyyir'den ayrılır ancak Leyla ölür. Eşi Vedide'ye affedilmek için geri döner.

Ömer Behiç, henüz başından Neyyir ile olan macerası geçmeden önce, çevresindeki aldatan eşleri ve dağılan aileleri düşünür. Kendince birtakım kıyaslar yapar. Henüz bir günaha davet edilmemiş, yani sınanmamış olmanın rahatlığıyla kendisini onlardan üstün bulur. Bu, elbette kendi zihninde tasarladığı keyfi bir kıyastır ve Ömer Behiç'in ilk yanılgısı olacaktır:

Kendi zaaf saatlerini tahattur ettikçe hükümlerinde ihtiraz kayıtları araştırmaya mecburiyet görürdü. Nefsine mahsus olarak icat ettiği muhaffif sebeplerle vicdanına karşı hâsıl olan beraati aynı töhmeti başkalarında mahkum etmek suretiyle takviyeye çalışın, başkalarını tayib ederken kendi zaafi için ahlak mahkemesine dâmân tediye etmiş olan bir gafil olmaktan korkardı. Sonra, birden nefisini münezzeh görmek ihtiyacıyla 'Lakin mademki ben bu zaaf safhalarına mağlup olmuyorum, mağlup olanlarla aramızda büyük bir fark var, işte bütün ehemmiyet bu

farktadır' derdi. Asıl gafiller mağlup olup da vicdanlarının muaheze sedasını tıkayacak kendine göre bir beraat hücceti vardı (Uşaklıgil, 2015: 101-102).

Mutlu bir aileye sahip olmanın verdiği tedirginlik, Vedide'nin kendisinden saklamaya çalıştığı bir histir. Vedide kocasına güvenir ancak çevresindeki dağılan aileleri gördükçe kaygılanır. Aklında hep belli belirsiz bir soru vardır: Etrafındaki aileler bir bir yıkılırken kendi yeni evleri ne alacaktır? Korkar ancak bu korkuları hissetmesinin tuhaf olduğu hissine de kapılır. Kocasını uslu, efendi bir aile babası görünümünde olsa da zamanla korkularının artması, kendi gerçekleriyle yüzleşmesine imkân verir:

Vedide sahil tuhaf mıydı? Ömer Behiç'in kendisinde de bu korku vardı. İzdivacın sakin merbutiyetiyle bütün ihtiras ve garam emellerini uyutabilmiş uslu bir zevç sıfatının arasından, arada bir öyle isyan anları olurdu ki, bir başka Ömer Behiç, birden esen bir ateşli rüzgâr ile kanı tutuşmuş, bütün asabı alevler içinde haris, mest, garip bir cinnetin hummalarıyla iradesi meslûb bir Ömer Behiç çıkardı. Bu uslu koca sıfatının asıl hüviyetinin cibilliyetiyle telif kabul etmediğine, bu unsurlardan birincisinin ikincisini, o hiçbir zaman kapanmaz yarayı yalnız örtmekten başka bir şeye yaramayan tesiri nâkıs bir yakıdan, onu her vakit az çok sızlamaktan, az çok kanamaktan men edemeyen en küçük bir arıza ile deşmeye, nihayet o malul noktayı olanca çirkinliğiyle açık bırakmaya müheyya âciz ve miskin bir devadan ibaret kaldığına hüküm verdirecek zayıf dakikaları olurdu. Nihayet onu sahte, muğfil bularak çıkarıp atacak kadar mağlup olmaktan korkardı. Gömleğine el uzatılrsa da biraz açılrsa o iğrenç yara şifa kabul etmez haliyle görülecekti. İçin için sızlayarak göğsünü kemiren bu malul noktayı örtmek, uyuşturmak, onu tutmak istiyordu (Uşaklıgil, 2015: 100).

Bununla birlikte, Ahlaklı biri olarak tanımlanan Ömer Behiç, bir aldatma macerasının kendisinde ciddi bir vicdan muhasebesi yapacağını farkındadır:

Onda öyle bir ismet mayası vardı ki hiçbir zaman, kendisine en az mâlik olduğu dakikalarında bile, muaheze sedasını ref etmekten hâli kalmazdı. Ömer Behiç hükmederdi ki hayatına bir küçük hıyanet günahı koysa, onun levisi her zaman kendisini takip edecekti, onu her zaman nefsiyle saadetin arasında bulacaktı (Uşaklıgil, 2015:110).

Karısını neredeyse karşısına çıkan ilk fırsatta Neyyir ile aldatan Ömer Behiç, bu ilk hatasıyla kendisiyle ilk yüzleşmesini de yaşar. Daha Neyyir'e ilk temasından sonra kendisini "başka bir adam" olarak görür ve içinde, galip çıkmasının zor olduğu bir vicdan muhakemesi başlar:

Büsbütün başka bir adam!.. Böyle, demek oluyor ki, zihninde iz bırakan iki üç cümle, işitilen ve görülen bir vak'adan esmiş bir sirayet nefhası, hayatının sükûnu arasında birdenbire gelip onu gafil avlayan bir buhran sekri, ruhunun türlü hafî izlerini takip ederek ince elyafının

arasında azmini ve iradetini kıvıldatmaktan âciz bir yumak halince sarıp bağlayan bir örgü, onu beş on dakika içinde düşürmek için kifayet etmişti (Uşaklıgil, 2015: 187).

Hâlbuki Ömer Behiç, Neyyir'in kendisine olan ilgisini Bekir Servet'ten öğrendikten sonra, kendisini Neyyir'i düşünmekten alıkoyamaz. Zaman zaman karısı Vedide'yi düşünse de, Neyyir'in arzulu gençliği karşısında bu maceraya teslim olur. İki ayrı dünya arasında kalan Ömer Behiç'in arzu ile gerçek arasında kalışı, aslında masum olmadığını, onun gibi namuslu görünen hemen herkesin aslında bir aldatmanın faili olabileceğini düşündürür. Olan bitenlere karşılık Ömer Behiç'te günahının sonucu olarak işleyen iki duygu vardır: arzu ve vicdan. Vicdanının kendisini yargılamasından kurtulmak ve kendisini masum hissedebilmek için, gittikçe daha da koptuğu ailesine yakınlaşmak ister:

[Ş]u dakikada Vedide'siyle meşgul olmak istiyordu. Onun böyle ara sıra zevcesine manevi ricatleri oluyordu. Ona karşı hafif tutulmuş olmasına karşı bir azap şeklinde tesirden hâli kalmayan hıyanetin istiğfarı cizyesini tediye etmek isteyen vicdan hamleleri vardı. Ve garip bir hisle, muammalı ve esrarlı bir şüphe havası içinde onun, sanki birbirine karşı mukabil vaziyetlerinde hâdis olan başkılığa, âgâh imişçesine bir hali mahsustu; bir hal ki ondan çekiniyor, kaçıyor, kendi nefisini kocasından esirgiyor gibiydi (Uşaklıgil, 2015: 249).

Ömer Behiç'in Neyyir'e kaçışları kadar Neyyir'den kaçışları da kendisinden kaçış olarak yorumlanabilir. Ancak zaafı güçlüdür ve bu yüzden günahında ısrar eder. Bu kısır bir döngü gibi pişmanlığın süreklileşmesine neden olur. Çünkü çok sevdiği kızı evinde hasta yatıyordu ancak o arzularının peşinde çaresizce dolanıyordu:

Nasıl? Kadın ninesi evde ateşler içinde, bütün hayatı için mahiyeti meçhul bir tehlike tehdidi saklayan bir hastalıkla çırpınırken o burada mülevves bir ibtilanın buhranlarıyla sokaklarda sürtüyordu, öyle mi?

Kendi kendisinden öğrendi. Demek, bu derece alçak bir adamdı. Bütün aile sahiplerinin, çocuk babalarının arasında mümtaz ve müstesna bir numune hükmünde telakki olunan, böyle olduğuna kendisinin de kanaat ettiği, bununla iftihar eylediği Ömer Behiç sefil bir mahluktan ibaretti.

Azîm bir utanmak hissiyle, kendi kendisinden, ayıbının, kabahatinin şenatinden kaçmak istiyorcasına buradan fırladı. Şimdi bir an evvel eve dönmek istiyordu. Günahının affını orada bulacakmış gibiydi (Uşaklıgil, 2015: 291).

Neyyir'in terzisinin üst katında bulunan buluşma odaları aslında kirli, pis bir yerdir. Arzularının kudreti, bu kiri Ömer Behiç'e göstermez. Tıpkı Neyyir'le olan

ilişkinin masumiyetten uzak, şehvani ve yasak oluşu gibi buluşma mekânları da kirlidir. Ömer Behiç bu kiri ve kendisindeki kirlenmeyi fark etmekte geç kalır:

Bugün yine karanlık merdivenden çıkarken o ağır kokuyu duydu ve kendi kendisine nasıl olup da bu levs içine getirip hayatının bütün nezahetini atacak kadar zaaf gösterdiğine şaştı. Evet, artık, işte bugünden başlayarak bir daha buraya ayak atamayacaktı (Uşaklıgil, 2015: 310).

Bu utanma duygusu, ona kendi gerçeklerini anımsatır. Etrafındaki kirin farkına varması, gözlerindeki perdenin aralanmaya başlamasının sembolüdür. Kızı hasta olduğu halde evine gitmek yerine Neyyir'e gelmesi, utancının artmasına neden olur. Leyla, kendisini gizli bir pencereden izliyor ve yargılıyor gibidir:

Dudakları titriyordu. Neyyir'in ağzında sayılan şeylerin arasında Leyla'yı gördü. Çocuk belki hâlâ ateşler içinde yanıyorken o burada idi... Kendi kendisinden iğrendi. Evden, hatta hastaneden, tedavihanesinden nasıl bir kararla çıkmıştı? Hatta buraya kadar, bir saat evveline kadar ne düşünüyordu? Nasıl evine gitmek azmiyle buraya gelmişti? Sonra nasıl zaafının meskeneti içinde tekrar, mukavemetsiz, mücadelesiz, sukut edivermişti? (Uşaklıgil, 2015: 321).

Ömer Behiç'in asıl problemi, iradesini kaybetmesi/kaybetmek istemesidir. Bu nedenle kendisini suçlasa da arzularından kurtaramaz. Ancak Neyyir'in yaşlı ve zengin biriyle evleneceğini, buna rağmen ilişkilerini devam ettirmek istediğini öğrendiğinde zaten sarsılmış olan bilinci olanları zihninde oturtamaz.

Maneviyatının bu kadar düşeceğine, cismaniyetinin maluliyetlerine, onda mülevves ve müstekreh ne varsa onların bütün iradelerine bu derece mağlup ve mahkûm olacağına hiçbir zaman ihtimal vermezdi. Kendi kendisini vaktiyle dinlerken, müdekkik bir tabip ihtimamıyla sakat ve mariz noktalarını tahlil ederken hep hastalığına hâkim olabilmek itimadıyla mutmain idi. Ne zaman bir buhran gelse avcunun içinde onun müsekkin devasına mâlik olmak zumiyle müsterih yaşarken bugün âciz, miskin, hatta artık mukavemet imkânını bile düşünmeye lüzum hissetmeyen, günden güne daha aşağılara düşen, dün bir ihtiyar rakibin murdar iştirakine zımnî muvafakatini gösterdikten sonra yarın daha sarıh, daha âşikâr bir sefil vaziyete itaat edecek olan müstekreh bir mahluk oluvermişti (Uşaklıgil, 2015:357).

Gayrimeşru ilişkisi, Ömer Behiç'in beyaz olan tamlığına düşen bir gölge, bir lekedir. Bu kararmanın farkında olması, onu önlemeye çalışmasını sağlamaz. Kızının hastalığı, ağırlaşarak bu lekeyi örtecek bir kefarete döner. Ömer Behiç, kendi günahının bedelini, çok sevdiği çocuğunu kaybederek verir. Sadece kızı ölmez, mutlu ailesi de dağılır.

Romanda birçok olumsuz hikâye bulunur. Bunlardan Ferruh, Şekûre, Refet üçlüsünün hikâyesi, başı ve sonu bakımından "bir örnek hikâye" gibidir. Bir evde

tanışıp hemen birbirlerini seven Ferruh ve Refet önce ilişkilerini gizli tutmakta başarılı olurlar. Ancak araya Ferruh'un anne ve babası girince oğullarını kurtarmak adına Şekûre ile evlendirirler. Anlatıcının bu olay karşısındaki yorumu, kadınların nesneleştirildiğinin göstergesi sayılabilir:

Birisini kurtarmak isterken, diğer birisinin, bir suçsuz kızın hayatını tehlikeye koymaktan hiç kimse çekinmemiştir. Onların indinde Şekûre bir alet, alınacak bir ilaç, müracaat olunacak bir çare idi ki kendisinden beklenen fayda hâsıl olmayınca atılabilirdi (Uşaklıgil, 2015: 140).

Devirle ilgili kimi genellemelerin yapıldığı romanda hemen her erkek karısını ya aldatıyordur ya da geçmişinde bir aldatma macerası vardır. Bu ayrıntılar dönemi tasvir için mi verilmiştir yoksa Ömer Behiç'i bir nebze olsun okura –yaşadığı süreçleri göstermek açısından- masum göstermek için mi verilmiştir bilinmez. Ancak Ömer Behiç'in vicdanıyla karşılaştığında, onun macerasının bitiminde vereceği tepki üzerinden bir yorum yapılması için bu ayrıntıların verildiği anlaşılır. Buna karşın okurun kafasında bir soru işareti daha bırakılır: Kızı Leyla hastalanıp ölmese, Ömer Behiç macerasına devam edecek midir? Kefaret, sadece yazarın ona biçtiği bir hayat sorunu mudur? Hayır. Ömer Behiç, hareketi arzular. Bütün sorumluluklarını erteler, sadece şehvani arzularına yönelir. Kendisini kirlenmeden kurtarmayı düşler ama bunun için hiçbir teşebbüste bulunmaz. Mutlu ailesine, yeni evine sığınacağına, sadece bir bedene duyduğu ihtiyaçla kirli bir odaya gider. Burada mekân üzerinden bir yorum yapılabilir. “Ev”in ve romanın başlarında evin yenilenişinin bir sembol olduğu belirtilebilir. Yeni ev, Ömer Behiç'in ailesine adadığı bir dünya gibi görünse de kendisine kurduğu yeni dünyayı ifade eder. Burada bilincindeki arzular hareketlenir, düşünceleri yeni bir heyecan arar. Neyyir'le ilişkisi, bir bakıma bu yeni evin tezahürüdür. Ancak bu ilişkinin gerçek hayattaki karşılığı temiz olmadığı için mekânı da kirli, küçük ve karanlıktır.

Ömer Behiç, Batılılaşma karşısında yüzünü Avrupa'ya dönen münevver olarak kabul edilirse romanda sembolik bir yerleştirme yapılabilir. Vedide, Ömer Behiç'in ilk eşidir, saf, temiz, mazbut, Doğu geleneğidir. Neyyir ise aslında ait olmadığı bir dünyadır, çapkın, rahat, muhteris. Neyyir bu yönleriyle davetkâr bir Batı geleneğini simgeler. Ancak Ömer Behiç'in hiç hesaba katmadığı bir şey vardır; o aralık kapıdan girdiğinde, geçmişini reddetmek zorunda kalacaktır. Ömer Behiç o kapıdan girer ancak kapıyı kapatmadığı için geçmişinden kopamaz. Bu da eşliğinde kaldığı hayatla ihmal ettiği, dahası riya ettiği geçmişiyse bir ikileme iter onu. Suçluluk tam da burada

devreye girer. Ömer Behiç'in bir vicdan sembolü olarak nitelenebilecek olan eşikte durma anı kendisiyle yüzleşmesi ve bir tereddüt anını uzatması açısından dikkate değerdir. Kapıyı kapatması günah duygusundan kurtulma ihtimali iken, kapıdan geriye dönmesi ertelediği yüzleşmeyi yaşaması demektir. Henüz eşikte iken ilk kefareti ödemesi, Ömer Behiç'e geri dönmesi ve arınması gerektiğini anlatır. Ancak arınması kolay olmayacaktır.

Ömer Behiç, unutmak için arınmak istiyordur. Günahından ve vicdanından kurtulmasının unutmak ya da bir bedel ödemek dışında başka bir yolu yoktur. Arınmanın kanıtı sayılabilecek kefareti ise verilmiş olur. Ahmet Cemil de Ömer Behiç gibi hatalarının karşılığında bir sevdiğini, kız kardeşini kaybetmişti. İkisini birleştiren, arınmalarına basamak olacak olan kefareti, dini semboller taşır. Ahmet Cemil, kız kardeşini kaybettikten sonra bir gün kardeşinin odasına gider ve seccadede ağlar. Ömer Behiç ise romanın son sahnesinde Kur'an okuyan Vedide'ye sığınır. İki arınma arzusu sevdiklerinden birer af talebi sayılabileceği gibi, dini bir arınma arzusunu talebini de taşır. Böylece sadece bireylerin nazarında değil aynı zamanda Allah nazarında da aklanmış olacak ve iki yönlü bir arınmaya tabii olacaklardır.

Heidegger, vicdan çağrısının aynı zamanda bir varlık imkânı çağrısı olduğunu ve bunun içi boş bir varoluş ideali sunmadığını söyler. Ona göre doğru biçimde anlaşılan bir vicdan çağrısı, varoluşsal bir müspetliğe işaret eder (Heidegger, 2008: 317). Ahmet Cemil ve Ömer Behiç'in vicdan çağrıları, varoluşsal imkânı sahiptir. Bunun ilk belirtisi, yaptıkları vicdan muhasebeleridir. Ayrıca taşıdıkları arınma arzusu yine varoluş ideallerinin yansımasıdır.

Toplumsal gerçeklik meselesi üzerine eğilen John R. Searle, gerçekliğin insan zihninde mi var olduğu yoksa toplumsal bir yönü mü olduğunu, gerçekliğin toplumsal olarak inşasını tartışır. İnsanın kendi bilincinin dışında toplumsal bir bilincin parçası oluşu, bu gerçekliği paylaşmak zorunda oluşu üzerine ifadeleri olan Searle (2005: 14-17), bireyin kendisinden tamamen bağımsız bir gerçeklik olduğu iddiasındadır. Servet-i Fünûn romanında, bilhassa Ahmet Cemil üzerinden tanık olduğumuz realist roman tavrı da böyledir. Roman protagonisti, kendisi dışında gelişen olayların ve karşısına çıkacak bir antagonistin etkisiyle ideallerinin uzağına düşer, yani gerçekle çarpışır. Ahmet Cemil'in ideallerini ulaşılabilir gibi hayal etmesi, yine Searle'e dayanılarak toplumsal gerçekliği kendi zihninde kurmasına bağlanabilir:

Karmaşık varlık bilim (ontoloji) basit, basit varlıkbilim ise karmaşık görünür. Bunun nedeni, toplumsal gerçekliğin amaçlarımız doğrultusunda bizim tarafımızdan yaratılması ve tıpkı bu amaçlar gibi bize kolayca anlaşılabilir görünmesidir (Searle, 2005: 19).

Georg Lukacs'a göre, “[r]uh, eylemlerinin alanı ve alt-yapısı olarak kendisine ayrılmış dış dünyadan ya daha dardır ya daha geniş. İlk durumda, serüvenlerle dolu yolculuğuna çıkan sorunsal bireyin daimonik¹⁵ karakteri, ikinci durumdakine göre daha aşikârdır, ama aynı zamanda bireyin iç sorunsalı da daha az belirgindir; gerçeklik karşısındaki başarısızlığı ilk bakışta sadece dışsal bir başarısızlık gibi görünür. Ruhun darlığının daimonizmi, soyut idealizmin daimonizmidir” (Lukacs, 2003: 101). Ahmet Cemil, eylem alanının kısıtlılığı nedeniyle bu ilk gruba dahil olur ve mutluluk arzusuyla kurduğu hayal/ideal dünyası, onu daimonik kılar. Lukacs'ın ifadeleri şöyle devam ediyor:

İdealin gerçekleştirilmesine giden düz, kestirme yolu seçen anlayıştır bu; şeytan tarafından kandırılarak ideal ile idea arasında, psike ile ruh arasında bir mesafe olduğunu unuttur; en sahici ve en sarsılmaz inançla, ideanın sırf *olması gerektiği* için mutlaka *olacağını* düşünür; gerçeklik bu *a priori* talebi karşılayamadığı için de gerçekliğin kötü cinler tarafından büyülendiğine ve sihirli bir parola bulunarak veya kötü güçlerle cesurca mücadele edilerek büyüünün bozulup gerçekliğin kurtarılabilmesine inanır.

Dolayısıyla, bu kahraman tipinin yapı-belirleyici sorunsalı, bir iç sorunsalın mutlak eksikliğine ve buna bağlı olarak da herhangi bir aşkın uzam anlayışının, başka bir deyişle mesafeleri gerçeklik olarak deneyimleme yetisinin yokluğuna dayanmaktadır (Lukacs, 2003: 101).

Şeytanı Raci olan ve şiirleri kabul görmeyen Ahmet Cemil'in dünyasının büyüü de böyle kaybolur. Gerçeklik karşısında başarısız olur, idesiyle ideali arasındaki farkı öngöremez. Lukacs'ın ifadesiyle deneyim yoksunluğu, Ahmet Cemil'in idealinin sonunu hazırlar. Kendi arzu dünyasıyla zihnindeki gerçeklik arasında pek bir mesafe olmadığı için, hayallerinin gerçeklerle çatışması daha çetin olur. Ömer Behiç'in ise ailesi dışında bir ideal dünyası yoktur, bu nedenle ailesine ihaneti aynı zamanda idealine ihaneti olur. Arzu dünyasının ağırlığı altında kalan Ömer Behiç, ailesi nazarında başarısız olur. Deneyim, onda bir yoksunluğa değil, telafisi kızının hayatı olacak bir hataya karşılık gelir. Ahmet Cemil'i deneyim yoksunluğu başarısız kılar, Ömer Behiç'i deneyimleme başarısız kılar.

¹⁵ Daimon: term used adjectivally of a daemon who is a spirit which occupies a middle place between the gods and men and is associated with inspiration. [Tanrı ve insan arasında ortak yeri olan ve ilhamla ilişkili olan ruh] (Cuddon, 1999: 204).

2.1.2.3. Milli Bir Edebiyat ve Bilinç İnşası

Millî bir edebiyat inşası, millî bir bilinç oluşturma isteğinin yansımasıdır. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda yaşanan savaşların, Avrupa'daki millî hareketlerin ve Fransız İhtilalinin etkisiyle Türk olmayan milletler, Osmanlı Devleti'nden ayrılmak için birtakım ayaklanma ve isyan girişimlerinde bulunurlar. Bu esnada Avrupa'da birçok milliyetçilik hareketi yaşanıyor, imparatorluk formunda bir devlet altında toplanan farklı unsurların ayaklanma hareketleriyle milliyetçilik fikri doğmaya başlıyordu. Benedict Anderson, Avrupa'da on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda dilbilimle ilgili çalışmaların ve leksikografi¹⁶ devriminin etkisiyle birçok milletin içinde buldukları devleti sorgulamaya başladıklarını belirtir:

19. yüzyılda özellikle de ikinci yansında, gerek filoloji ve leksikografi alanlarındaki devrim, gerekse kendileri de yalnızca kapitalizmin değil, aynı zamanda hanedanlık devletlerinin fil hastalığına tutulmuş olmasının birer ürünü olan Avrupa içi milliyetçi hareketler, çok sayıda hanedan için giderek artan kültürel ve dolayısıyla da siyasal güçlükler çıkarmaya başladılar (Anderson, 1995: 99-100).

Anderson (1995: 101), on dokuzuncu yüzyıl ortalarında Avrupa'daki bütün hanedanların herhangi bir "halk dilini devlet dili olarak kullandıkları ölçüde ve bütün Avrupa'da ulus düşüncesinin itibarı hızla artmakta olduğundan, Avrupa-Akdeniz monarşilerinde", ulusal kimliklerden birine doğru belirgin bir eğilim olduğunu söyler. Zamanla farklı milletlerin hanedanlar tarafından "vatandaşlığa kabul edilmeleri" üzerine Seton-Watson'ın "resmi milliyetçiliğin" doğmaya başladığı görüşündeki "resmi milliyetçilik" ifadesini, vurucu bir terim olarak yorumlayan Anderson (1995: 102), bu milliyetçiliklerin popüler dilsel-milliyetçiliklerden önce ortaya çıkmasını tarihsel olarak "imkânsız" bulur ve ekler:

[Ç]ünkü bunlar temelde popüler hayalin ürünü olan cemaatler tarafından dışlanma ya da marjinalleştirilme tehdidi altındaki iktidar gruplarının -öncelikle hanedanların ve aristokrat grupların ama sadece onların değil- verdiği karşılıklardı. [...] Bu resmi milliyetçilikler; kendilerini önceleyen ve büyük ölçüde kendiliğinden ortaya çıkan popüler milliyetçilik modelinden uyarlanmış, gerici demesek bile muhafazakar politikalarıydı (Anderson, 1995: 126-127).

Benzer hareketler Osmanlı Devleti'nde de gerçekleştiğinden devrin gergin atmosferinin etkisiyle, ülkenin imparatorluk şeklindeki bütünlüğünü korumak için öne

¹⁶ Dilbilim, Sözlükbilim.

sürülen Osmanlılık gibi akımlardan biri de Türkçülüktü. Bu akımın bir parçası olarak millî unsurlar ortaya çıkarılmaya çalışıldı. Millîliğin vurgulanması, millî bir edebiyatı, dolayısıyla millî bir edebiyat tarihinin ortaya çıkarılmasını zorunlu kıldı. Bir milletin edebiyatını, millî ruhunu ve millî hayatını yansıtan en samimi ayna olarak niteleyen Mehmet Fuat Köprülü'ye göre, edebiyat tarihi canlı bir tarih şubesidir. Köprülü (2009: 27), filoloji ve tarihe dayanmadan edebiyat tarihi meydana getirilemeyeceğini söyler ve ekler:

'Edebiyat Tarihi' bir milletin edebî gelişmesini şe'niyet (réalité) olduğu gibi tasvir ve yeniden canlandırmak için, bütün bunları tetkik etmek, aralarındaki benzeş ve ayrılık noktalarını -sebepleri ve neticeleriyle- anlatmak mecburiyetindedir. 'Tam=intégral' bir Edebiyat Tarihi, başka suretle kurulmaz (Köprülü, 2009: 29).

Köprülü, edebî eserin değerini ortaya çıkarmak ve edebiyatın millîliğini göstermek açısından edebiyat tarihinin yazılmasını önemli bulur.

İsmail Habib (1930: 409), Türk edebiyatını Batı etkisine girmeden önce, saz şairleri tekke edebiyatı, gayrıferdî ve anonim halk edebiyatı ve divan edebiyatı olmak üzere üç ayrı devrede inceler. Aruzun Türklere ait olmadığını, bu nedenle dil ve unsurlar açısından divan edebiyatının Türkçü olmadığını ancak zamanla Türk unsurlarıyla Türkleştiğini belirten İsmail Habib, halkiyata dair malzemelerin Türklere ait olduğunu ama en saf halk edebiyatının dahi Türkçü olamayacağını söyler: "Her millette halkiyata ait masallar, menkıbeler, şiirler, o millete millî edebiyat için en mühim bir hazine membaı oldu. Fakat hiçbir millette o hazineler millî edebiyatın kendisi olmadı" (1930: 410). Türkçülüğü Türk halkında olan şeyleri meydana çıkarmak olarak görür ve Türkçülüğü sezişin ise Tanzimat edebiyatında Akif Paşa ile başladığını ifade eder ve bu Tanzimat Türkçülüğünü Türkçülüğün birinci devresi, İstibdat Türkçülüğünü ikinci devresi, Meşrutiyet Türkçülüğünü ise üçüncü devresi olarak tanımlar. Son devre ise Gazi Türkiye'si olarak ifade ettiği Millî Türkiye'dir (İsmail Habib, 1930: 410-411).

İsmail Habib'in son aşamaya koyduğu Millî Türkiye ideali, millî edebiyatı savunanların ortak idealidir. Bu ideale ulaşmak için millî ideal bilincine sahip olmak gerekir. Millî bilinci sağlayacak unsurlardan en önemlisi dili korumak olduğundan, millî bir edebiyat kurup bunu sürdürmek bu idealin koşullarındandır.

2.1.2.3.1. Kavram Olarak Millî Edebiyat

Orhan Okay, kuruluş zamanı ve beyannameyi bulunmadığı, mensuplarının da kolay gruplaştırılmadığı için milli edebiyatın tanımının tartışıldığını söyler. Fikir olarak ortaya çıktığı dönemin aynı yılların Türkçülük ideolojisiyle aynı döneme denk gelmesi, millî edebiyatın milliyetçi edebiyatla karıştırılmasına neden olur. Özellikle 1910-1923 yılları arasındaki edebi faaliyetlerin ortak noktası olarak gündeme gelir. 1880’li yıllarda yazılan bazı eserlerde “millî” ifadesinin kullanıldığını belirten Okay, burada kullanılan bu kavramın, “tercüme veya adapteye karşılık yerliliği ifade ettiği veya konusunun Osmanlı dışında yahut azınlıklar arasında geçmediği manasında kullanıldığı[nı]” belirtir. Bununla beraber “Millî edebiyat meselelerinin II. Meşrutiyet’ten sonra oldukça kategorik ve sistemli biçimde ele alınması Ömer Seyfeddin’in, ‘Millî bir edebiyat vücuda getirmek için evvelâ millî lisan ister’ tezini ileri sürdüğü ‘Yeni Lisan’ makalesiyle başlar” (Okay, 2005: 72). Bu makale ile sadeleşmiş ve anlaşılır Türk diline dönüşün gerekliliği, millî edebiyatın kurulması açısından önemi vurgulanır.

Millî edebiyatın önemli savunucularından Ali Canip Yöntem (2005: 324-325), *lisanı* edebiyatın temeli olarak yorumlar ve Türk lafzı ile Türk ırkını değil Türk kavmini kastederek kavmi edebiyatı dört esasa dayandırır:

1.Edebiyat bir “üst tabaka”dır ki “alt tabaka”sı lisanıdır. Edebiyat lisanın içtimâî ve ilmî istihalelerine mâni olamaz. Lisan mantikî ve meşru olmak şartıyla hangi şekli kabul ederse edebiyat hür ve muhtar olan ibdâ’larını bu temel üzerinde inşa mecburdur.

2.Lisan hadsî bir edebiyat olduğundan edebî bir ruha, bedî bir istidâda, şiirî birçok seciyelere mâliktir. Edebiyat lisanının bu gizli ve müstevli bedâatından azâde kalamaz.

3.Fert için mukallitlik devresinden sonra bir ibdâ’cılık zamanı olduğu gibi kavim için de taklit devresini takip eden bir “yaratıcılık” devresi vardır. Mübdî’ bir ferdin olduğu gibi ibdâ’cı bir kavmin de husûsî bir şahsiyeti, husûsî bir üslûbu bulunur.

4.Edebiyat, mevzuunu uzaklarda arayabildiği gibi bir kavmin samimî hayatında da arayabilir. Bu hayatı, bu hayatın esaslı iştiyâklarını içtimâî lisanın edebî ruhuna göre ibdâ’cı bir üslûpla tasvir etmek, kavmi edebiyatı kabul etmekten başka bir şey değildir (Yöntem, 2005: 326)

Belirtilen maddelerden anlaşılacağı üzere Yöntem, millî edebiyatın yaratıcı olması ve taklitten uzak olması gerektiğini özellikle vurgular.

Şerif Aktaş (2007: 183), Millî edebiyat kavramını insan topluluklarının milletleşme sürecini gerçekleştiren duygu, düşünce ve faaliyetlerin edebî metinlerde

işlenmesiyle ortaya çıktığını belirtir. Aktaş, kavramı tanımlarken iki ögeye dikkat çeker: millî kimliği oluşturan değerler bütünü ile aklî ve iradî insanın modernleşmesinin getirdiği imkânlarla geleceğini şekillendirme endişesi. Bu iki ögenin milli edebiyat teriminde birbirinden ayrılmaz bir biçimde zevk, anlayış ve zihniyetin ifadesi olacak şekilde birleştiğini düşünür ki böylece birey, üyesi olduğu toplumda kendi bireysel ve toplumsal kimliğinin bilincine ulaşır. Bu da milli bir sorumluluk ve hak anlayışını beraberinde getirecektir (Aktaş, 2007: 183-184).

Aktaş, Millî edebiyat kavramının anlam ve kapsamını, toplumların millet halinde yaşamalarını gerçekleştiren düşünce, duygu, davranış, anlayış, zevk ve ilişkiler bütününe edebî metinlerinde aranması görüşündedir. Bu nedenle Millî edebiyatı Türk modernleşmesi içinde ele alır (Aktaş, 2007: 184). Türk Milli Edebiyatı Dönemi düşünüldüğünde, bu dönemde verilen eserlerin, Aktaş'ın da belirttiği gibi, Türk modernleşmesinin bir parçası olduğu ve milli duygu ve düşüncelerin idealize edildiği görülür. Bu dönemde (1911-1923) yazılan şiirler, Millî edebiyat fikrinin manifestosu sayılabilir. Özellikle Ziya Gökalp'in şiirleri bu açıdan önemlidir. Hikâye açısından ise Ömer Seyfettin'in anıldığı bu dönemde romancı olarak eserlerinde millîliği gözeten isimler mevcuttur. Halide Edip Adıvar ve Reşat Nuri Güntekin bu açıdan üzerinde durulması gereken isimlerdendir.

René Wellek ve Austin Warren (1983: 371), millî edebiyat tarihinin bir sanat olarak sınırlarını çizmenin, “aslında edebiyat sanatı ile ilgisi olmayan, bir milletin hayat görüşü ve özellikleri gibi konular üzerinde düşünmeyi gerektirdiğinden” çok güç olduğunu söylerler. Bu açıdan bakıldığında Türk romanının millî bir edebiyat oluşturan sınırları, Orhan Okay'ın belirttiği gibi “Yeni Lisan” makalesi ile başlatılabilir ancak ne zaman bittiği ya da ne kadar sürdüğü ile ilgili kesin bir yargıya varılamayabilir. Millî bir edebiyat gayesiyle halen romanlar yazılıyor olması bu durumun açık bir göstergesidir.

Okay, önce Mehmet Emin, Ziya Gökalp, Ömer Seyfeddin ve Ali Canip gibi Türkçü cenahın ortaya attığı görüş ve uygulamalarıyla Millî Edebiyat akımına yol açıldığını söyler. II. Meşrutiyet ile bu isimlere, Rıza Tevfik, İhsan Râif, Yahya Kemal, Sâmih Rifat, Mithat Cemal, Aka Gündüz, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya, Enis Behiç, Halit Fahri, Şükûfe Nihal, Sâlih Zeki, İbrahim Alâaddin, Kemalettin Kamu, Faruk Nafiz ve Ömer Bedreddin'in de eklendiğini belirtir. Hatta İslâmcı Mehmed Âkif'in, Batıcı Tevfik Fikret'in ve Abdullah Cevdet'in de bu isimlere dâhil edilmesi gerektiği

görüştüğüdür. Millî edebiyat akımının roman ve hikâyecileri arasında Ömer Seyfettin, Refik Halit, Halide Edip, Ahmed Hikmet, Müfide Ferid, Yakup Kadri, Reşat Nuri, Aka Gündüz ve Halide Nusret isimlerini sayar(Okay, 2005: 73). Berna Moran ise (2008: 15) roman söz konusu olduğunda Millî edebiyatın 1950'lere kadar sürdüğünü düşünür ve bunu Cumhuriyet romanını Millî edebiyat yazarlarının devam ettirmesiyle açıklar.

Millî Edebiyat Dönemi romanının millî bir ideal oluşturma arzusu Halide Edip Adıvar romanlarında farkındalık oluşturan bir biçimde görünür. Halide Edip, romanında önce olayları verir, olaylar karşısında verilecek kararı ise kendi bakış açısından okuyucuya bırakır. Okuyucunun, roman anlatıcısının düşünceleriyle aynı doğrultuda bir kanaate varmasını isteyen bir üslup belirginleşir. Halide Edip romanlarında, haksızlığa uğrayan bir karakter, anlatıcının romanın sonunda kendisini zafere ulaştırması ya da haklı çıkarmasıyla dikkat çeker. *Sinekli Bakkal*'da Paşa oğlu Hilmi Bey ihtilal yanlısıdır ve istibdat yönetimi tarafından sürgün edilir. Ancak romanın sonunda II. Meşrutiyet'in ilanı ile aklanır ve yurda döner. *Zeyno'nun Oğlu*'nda Miralay Muhsin ve Teğmen Hasan, Diyarbakır'da görev yaptıkları esnada Şark isyanına maruz kalırlar. Başkişilerin arabaları suikasta uğrar, Hasan yaralanır. Ancak romanın sonunda yine başkişiler zafere ulaşmış, İstanbul'da huzur içinde yaşayan insanlar olarak görünürler.

2.1.2.3.2. Mistik Modernist: Halide Edip'in İdealist Tipleri

Sinekli Bakkal, Halide Edip Adıvar'ın Doğu ve Batı medeniyetlerini, kişiler ve mekânlar üzerinden sunduğu, dönemin politik olaylarını da anlatan bir romandır. Romanın ana karakteri Rabia, Doğu medeniyetiyle Batı medeniyeti arasında bir köprü işlevi görür. Romanda İtalyan Peregrini ile evliliği dahi, Peregrini'nin Osman ismini alarak Müslüman olmasıyla gerçekleşir. Rabia, baskın ve güçlü bir karakterdir. Kenan Akyüz, Halide Edip'in, devrinin en tanınmış romancıları arasında bulunmasını karakter yaratma konusundaki başarısına bağlar. Akyüz (1990: 181), daha çok kadınlar arasından seçilen bu roman karakterlerinin bütün psikolojik incelikleriyle canlandırılmış olmalarında yazarın büyük bir çaba gösterdiğini ifade eder. Rabia da, güçlü ve yetenekli bir kadındır:

Doğu medeniyeti içerisinde büyümüş ve her yönüyle bir Doğulu olarak yaşayan Rabia'nın sesi Batı medeniyetinin ahengini ve rengini yansıtır: Yumuşak gözleri "primadonna"ları,

sahnelerde şarkı söyleyen bir medeniyetin erişilmez hulyâsının hasretiyle sulandı (Adıvar, 2014: 58).

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sinekli Bakkal*'ı, bir ferdi değil bir devri anlattığı için nehir roman kategorisinde değerlendirir. Bunun nedenini de esas karakterlerinin hayatlarının, devrin gerçekleriyle anlatılmış olması olarak açıklar: “Kız Tefik’le Emine Hanım’ın çocukları Rabia Hanım’ın hikâyesini anlatırken Abdülhamid devrindeki İstanbul’u bize en karakteristik taraflarıyla verir” (Tanpınar, 2007, 371).

Peregrini’nin etrafındaki insanlardaki “snob” ve boş yönü fark edişi Rabia’nın kendisi üzerindeki etkisini artırır. Batının suniliğinden kaçan Peregrini, aradığı maneviyatı İstanbul’da ve Rabia’da bulduğu için Rabia’nın etkisinden çıkamaz. Kendisine yeni bir kimlik tasarlar. Ancak bu kimliğe alışamayan Peregrini, evliliğinin başlarında birtakım sıkıntılar çeker, Rabia ile çatışırlar. Peregrini, yeni dini ve ismiyle Osman olarak ilk medeniyet çatışmasını, evliliğinde yaşar. Hâlbuki Rabia, özünden ve Sinekli Bakkal mahallesinden kopmak istemez. Rabia’daki millî hassasiyet, muhafazakâr bir yapıya sahiptir, bu nedenle Peregrini-Osman, buna uyum sağlar.

Romanın asıl idealist kişisi, Paşa oğlu Hilmi Bey’dir. Meşrutiyetin yeniden ilanı için politik birtakım haberleşme işlerinde Rabia’nın babası Tefik’i kullanır. Paşa oğlu Hilmi Bey idealleri uğruna Tefik’i feda edecektir:

Bir sürü insanı daha felâkete sürüklemekte ne mânâ var? Hem de esası olmayan bir çocukluk için. Bir kâğıt parçasıyla bu rejim nasıl yıkılır? Tefik’i postaya ben yolladım, demekle adamı cezadan kurtaramam ya... Şevki’nin dediği gibi, mertlik burada boş bir gururdan ibaret kalmaz mı, diyordu (Adıvar, 2014: 224).

Hilmi Bey, sürgünlüklerinde dahi Tefik’i feda eder. Kendisi bir ideal insanı olduğu için, bu idealine başkalarını feda etmekte sakınca görmez. Hâlbuki Paşa babası ile çok farklı görüşlerdedirler. Paşa baba Osmanlıyı temsil ederken, Hilmi ise hürriyete önayak olacak olan meşrutiyetçi aydın tipini temsil eder. Hilmi’nin içinde tuttuğu ideal, iki duygu ile yansır: isyan ve öfke. Bu öfke karşılığını Meşrutiyetin ilanı ile bulacaktır. II. Meşrutiyetin 1908’de ilanı ile eski rejimin sürgünleri vapurlarla dönerler. Bu sürgünlerden biri de Tefik’tir. Roman bu şekilde, hem Rabia’nın anne olmasıyla, hem de Hilmi açısından olumlu bir siyasi gelişmeyle son bulur. Romanda birkaç idealist hareket dışında ciddi bir eylem görülmez. Kişilerin iç dünyaları anlatılır fakat bu çözümler biraz sunidir.

Adıvar'ın *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu* adlı romanları, yazarın karakter kurmada ve iç çözümlemede başarıya ulaştığı romanlarından. Birbirinin devamı olan iki romanın ana karakteri Zeyno'dur. Kültürlü ve eğitilmiş bir kadın olan Zeyno'nun Doktor Saffet ile nişanlı iken en yakın arkadaşı Azize'nin sevdiği Hasan'a âşık olması, romanların ortak ana düğümü olur. Zeyno'nun iç dünyasındaki suçluluk hissi, kendisiyle yüzleşmesi, zaaflarını dizginlemeye çalışması ayrıntılarıyla anlatılır:

Sabah geç uyandım, yastığım ıslaktı ve garip bir şekilde kalbim ağrıyordu. Artık açıkça biliyorum ki, hayatta Saffet veyahut Hasan Bey'i seçmekle mesut olmak imkânı yoktu, daima mevcut olmayan taraf için hasret çekecektim. Birisi kalbim, kafam, bütün hayatımda, öteki sinir sistemim, kadınlığımla, hayır, vücudumla doğan zaaf ve seyyiat, bütün gençliğin münferit ateşi, ihtiras ve belki de günahı. Demek beni mustarip eden aşk değildi, benim ıstırapım, hiçbir kadına müyesser olmayan bir ıstırap; kalbimin, varlığımın iki yüzölçümünden gelen bir ıstırap. Eğer hayatta iki erkek varlığını aynı zamanda tanıyan kadınlardan olsam, hiçbir mesele yoktu. Onlar kadar karışık, onlar kadar garip hilkatli ve günaha müsaittim. Fakat bütün mâzim, hayatımın, kalbimin ve kafamın bir istikameti, bir görüşü vardı ki, ikiyüzlü hayatı kalbim için bir işkence, hiçbir saadet mukabilinde satın alınamayacak bir azap yapacaktı (Adıvar, 2010a: 83).

Azize, Hasan'ın bir başkasını sevdiğinin farkındadır ve bu kişinin Zeyno olduğunu düşünerek intihara kalkışır. Bu intihar, Zeyno ve Hasan'ı neredeyse iki yabancıya çevirecek biçimde keskin bir şekilde ayırır. Saffet, olayların dışında durmaya çalışır, Zeyno'nun aşkına saygı duyar ve onu bir arkadaş gibi sadakatle beklemek ister. Zeyno ise Azize için Hasan'dan vazgeçer ve Hasan'ı Azize ile evlenmesi konusunda ikna eder. Bu ikna ediş, Zeyno için çok zor bir karar olsa da suçluluğuna bir kefarete olur. Çünkü Azize'nin bu intiharla ölme ihtimali, Zeyno için Hasan'la aralarına sonsuza dek girecek bir engel olacaktır:

Saffet'e ilk defa bir iğbirar, bir kin duydum. Çünkü tutulduğum tuzağın, kurtuluş katî zulmünü evvela o haber veriyordu. Azize'nin mosmor boğulmuş, perişan yüzü, Azize'nin boynundan tavana asılmış, adili dışarda benimle eğlenen ölüsü, Azize'nin kalbinde bir kurşun, gözleri kapalı benimle dargın uyuyan yüzü, hülâsa, her nevi intiharla ölen bir Azize hayali Hasan Bey'le benim aramda ebediyen duruyordu. Artık kalbimdeki ağrı ve ben yapayalnız kendi başımızın çaresine bakmaya, hattâ aynı şehirde irade, heyecan ve saadet verecek tesadüflere bile imkân olmayan bir hayata kendimizi hazırlamaya mecburduk (Adıvar, 2010a: 96).

Zeyno, Azize'nin Hasan'a kendisini unutturma ihtimalini günlüğünde acı içinde anlatır. Bir yandan da "İmkânı yok, başka kadınlar ona zevk, ona sakin ve tabii saâdetler verebilirler; ben ona gözyaşı, ihtiras ve cinnet verdim. Bunu nasıl unutacak?"

diyerek kendisini avutmaya çalışır (Adıvar, 2010a: 131). Hasan'ı unutmaya çalışması, suçluluk hissiyle birleşince bir yandan acı çeker, diğer yandan pişmanlık duyar:

Onda benim çektiğim ıstırabın bittiğini, benim uzak bir hatıra olarak kaldığımı hissedersen, ya ben öleceğim ya içimdeki bu zalim, fakat o kadar sevdiğim ıstırap ölecek! (Adıvar, 2010a: 131).

Ne garip şey, bir aralık kendi kendime Azize'nin öldüğünü, uzun bir matemden sonra Hasan Bey'le evlendiğimizi düşündüm. Sonra pişman oldum (Adıvar, 2010a: 133).

Günlüğünde hislerini açıkça yazan Zeyno, Hasan ve Azize'nin nikâhını boynuna düşen bir gıyotın olarak hisseder. Nikâhtaki “evet”ler ona her şeyin bittiğini tekrar hatırlatır (Adıvar, 2010a: 134).

Hasan, hakikatte Zeyno'ya âşık olsa da, çapkın mizacının etkisiyle Azize'nin tedavisi için gittikleri Viyana'da hayatına başka bir kadın daha alır. Bu kadın, Hasan'ın Zeyno'ya benzettiği, sıra dışı bir kadın olan Dora'dır. Azize, doğum esnasında ölür ve Hasan bir başına kalır. Zeyno ise aradan geçen zamanda Hasan'ı unutmaya çalışır ve babasının arkadaşı Miralay Muhsin ile evlenir. Hasan yurda döndüğünde artık Zeyno, amirinin eşidir ve bu durum onu Zeyno'ya karşı ihtiyatlı davranmaya iter. Zeyno ise yaşadığı kalp ağrısını eşi ile unutmanın derindedir. Hasan, kendisinden vazgeçtiği için Zeyno'nun kendisini yeterince sevmediğini düşünürken, izlediği bir operada acısını içine gömen karakter, ona yanıldığını anlatır. Hasan böylece tekrar suçluluğa gömülür:

Hasan, Solveg'in dudaklarında Grieg'in koyduğu tatlı, fakat ağlayan ve çağıran tazallumunu işitinceye kadar Zeyno'nun ıstırabını anlamamıştı. Zeyno onun için ihtirasla kudretten meydana gelmiş biraz zalim, fakat her zaman arkasından koşulan ve sevilen bir kadındı. Zeyno'nun ulvî feragatinin ruhunda tesbit ettiği elemin, mazlumlara; şehitlerin uyandırdığı merhamet ve perestişi uyandıracığını henüz anlamamıştı. Şimdi onu, birdenbire canını kızıl odada bırakan, ebedî olarak aşkının arkasında elleri boş ağlayan haliyle gördü. Kendisi bir zalim, bir cellâttı. Dünyanın en masum ve temiz kalbini mütemediyen parçalıyordu. Solveg'in hayali, terennüm ederken artık sessiz akan yaşlarına şimdi boğazlarında hasıl olan kuru hıçkırıklar da karışmak istiyorlardı (Adıvar, 2010a: 152-153).

Hissettiği pişmanlık, Zeyno'ya gönderemeyeceği bir mektupla Zeyno'dan af dilemesine ve onun aşk acısının devam etmesini arzuladığını anlatmasına neden olur. Çektikleri acının aralarındaki bağı güçlendireceğini düşünür:

Bir saat evvel senin ıstırabını, feragatini düşündüm ve kendimi, arkadaşımı tehlike ve meşakkatte yalnız bırakan bir askerın utancı ve sefil vaziyetinde gördüm. Fakat, şimdi sana

yazarken bu feragatten, bensizlikten kalbin yansın, ıstırabın hiç dinmesin, istiyorum. Birbirimizi istemenin acı ve koparıcı zulmü altında, müşterek azap çekelim, istiyorum (Adivar, 2010a: 156).

Hasan'ın azabı bunlarla kalmaz. Azize'nin hamile olduğunu öğrenmesi, yıllar önce Diyarbakır'da yaşadığı bir aşk macerasını, orada tanıdığı Kürt Zeyno'nun ondan bir çocuğu olmuş olma ihtimalini anımsatır ve Hasan'ın romanda ilk defa geçmişiyle yüzleştiği görülür: “Kürt Zeyno'nun elinde yedi-sekiz yaşında yalınayak bir çocuğun hayali, fena halde kendisine azap veri[r]” (Adivar, 2010a: 228). Öte yandan amiri Miralay Muhsin'le Zeyno'nun evliliğini, kendisine karşı yapılan bir cezalandırma olarak görür.

Anlatıcı, Zeyno'nun Hasan'dan ayrılışıyla Miralay Muhsin'le karşılaşmasına kadar olan olayları günlüğünden yansıtır. Bu esnada Zeyno'nun iç dünyasına aracısız girildiği için yaşadığı gelgitler, kendisini suçlaması, vicdani sancıları, kaygıları, Azize'yle dostluğuna karşı duyduğu sorumluluk açıkça görülür. Hislerini Saffet'ten gizlemez ancak Azize'ye karşı duyduğu suçluluk, intiharın da etkisiyle Zeyno'yu duygularını inkâra yöneltir. Her şey olup bittikten sonra ise aşkını babasına anlatarak arınmaya çalışır.

İkinci roman olan *Zeyno'nun Oğlu*'nda, Hasan'ın bahsedilen meçhul evladının hikâyesi ile “Diyarbakır'ın asrileştirilmesi” meselesi dikkat çeker. Zeyno da Hasan da artık zaaflarından arınmak üzeredirler. Cezalarını çekmiş olduklarına inandıkları kendilerini, millî bir ideal arzusunun parçaları olarak bulurlar. İstanbul'dan çok uzakta, taşrada, Diyarbakır'da tertiplenen baloların, kurulmak istenen cemiyet hayatının bir parçası olurlar.

Bu dönemde Kurtuluş Savaşının etkisiyle Anadolu zabitlerinin cemiyet içindeki yeri önemli hale gelir. Romanda vurgulanan bu önem, Hasan'ın ve diğer zabitlerin kıymetini artırır. Hatta ilk romanda Azize'nin Hasan'a ilgisini celbeden özelliği, ilk olarak zabıt olmasıdır (Adivar, 2010a: 100). Diyarbakır'da bulunan İstanbulluların çoğu, Hasan gibi zabittirler. Kaymakam Mazlum Bey'in karısı Mesture Hanım, kızı Mazlume için bu zabitlerden bir eş seçmeyi, hem iyi bir damat bulabilmek hem de döneme uyarak asrî görünmek için ister. Mesture Hanım, bu kaygılarıyla kızı Mazlume'ye üstü kapalı baskılar yapar. Diyarbakır'da, mevcut en büyük ev Zeyno'nun evi olduğu için bu evde birtakım balolar tertip eder ve bu asrileşme çabasını bir görev telakki eder:

Fazla olarak kendisini Diyarbakır'a medeniyet götüren müteceddit ruhlu bir kadın gibi gösteriyordu. Gider gitmez bir defa "köhne ve örümcekli" düşünceleri kaldıracak, kendi etrafında kadınlı erkekli asrı bir cemiyet toplayacak, çaylar verecek, briç ve poker oynatacak, dansı moda haline sokacak, Diyarbakır'da yeni hayatın bir çeşit kraliçesi olacaktı. Giderken gramofon götürüyordu (Adivar, 2010b: 49).

Mesture Hanım'ın kendisini Diyarbakır'daki sosyetenin ve Batılılaşmanın merkezi haline getirme arzusu Zeyno ile aralarında soğukluğa ve gerilime neden olur. Mazlume önceleri annesinin asrileşmeyi abartan anlayışı ve kızına makam sahibi bir eş bulma isteğini alaya alır ancak zamanla Zeyno'dan o da uzaklaşır. Zeyno, Mesture Hanım'la baloların içeriği konusunda anlaşamaz. Mesture Hanım'ın asrileşme olarak algıladığı şey, bir şekilden ibarettir, medeniyet bilmez. Zeyno ise eğitilmiş bir kadın olarak asrileşme konusunda daha gerçekçidir.

Hasan ise Diyarbakır'a bu gelişinde Kürt Zeyno'dan olan oğlu küçük Haso ile tanışır. Kendisi için gördüğü en büyük sorumluluk artık Kürt Zeyno'yla evlenmek ve oğluna yıllar sonra babalık yapmaktır. Bunları düşünürken diğer yandan Zeyno'yu sevmeye devam eder. Ancak Hasan artık duygularıyla değil, sorumluluklarının verdiği düşüncelerle kararlar alır.

Kenan Akyüz, Halide Edip'in kadın kahramanlarının, çevrelerindeki erkekleri şiddetli ve hızlı bir biçimde etkileri altına almalarını, bu karakterlerin normalüstü bir yapıda olmalarına bağlar. Hatta Halide Edip'in bunu yaparken, bu karakterlerin yanına normal yapıda kadınlar koyarak karşılaştırmalarla, kendi ana karakterlerini haklı çıkarttığını da ekler (Akyüz, 1990: 181). Gerek Rabia, gerek Zeyno güçlü ve Akyüz'ün dediği gibi normalüstü karakterlerdir.

2.1.2.4. Köy Romanları ve Öğretmen Aydınlar

Cumhuriyetin ilk yıllarında Anadolu'da yaşanan sınıfsal ayrışmanın önüne geçmek ve köy halkını yine köyden çıkacak eğitimcilerin geliştirmesi amacıyla dönem milli eğitim maarifi Hasan Âli Yücel'in ve İsmail Hakkı Tonguç'un önderliğinde 1940 yılında kurulan Köy Enstitüleri, bir süre bu amaca hizmet etmiş, ancak devlet politikalarının değişmesiyle kapatılmıştır.¹⁷ Kemal Karpat, Köy Enstitüleri öğretiminin, "kişinin çevresine olan bağlılığını, köylünün esenliği için duyduğu ilgiyi, düzenli bir gelişme sonucunda sağlamlaştırmak amacını" güttüğünü, bunun da "köy

¹⁷ Köy Enstitüleri ve işlevleri ile ilgili bilgi için Mahmut Makal'ın *Köy Enstitüleri ve Ötesi* adlı eserine bakılabilir: Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1979.

problemlerini basit bir yoldan çözmeye kararlı yeni bir aydın tipi” ortaya çıkardığını söyler (1962: 39). Bahsedilen aydın tipi, bir ideale sahip yazar tipini beraberinde getirir. Köy Enstitülü aydınların edebiyata eğilimi, içlerinde Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Mehmet Başaran gibi isimleri barındırması açısından önemlidir. Köy Enstitülü yazarlardan önce de köy konulu romanlara eğilim olur ancak bunlar meseleye dışarıdan bakan, köyü idealize eden romanlar olmaları bakımından gerçeklikleri sorgulanır düzeydedir.

Karpat, edebiyatın 1940 yılına kadar “şehir aydınları” adı verilen küçük azınlığın malı olduğunu ve bunun büyük bir eksiklik olduğunu ifade eder. Halkevleri ile dergilerin köy problemlerini tartışma çabalarına karşın, köyü temsil eden birinin bu çalışmalara doğrudan katılmadığını belirten Karpat (1962: 38) bu açıdan, köy edebiyatının gerçek manasıyla 1940 yılında kurulan Köy Enstitüleri ile başladığını söyler. Karpat, “yenilik hareketinin kültürel alanlara aktarılıp daha çok sayıda aydının batılı düşüncelerle karşı karşıya geldiği” on dokuzuncu yüzyılın ortasından beri, Türk edebiyatında göze çarpan ilk özelliğin “toplumun kaderiyle yakından ilgilenmek” olduğunu söyler. Ona göre bu dönemin en büyük edebiyatçıları, “ünlerini yazılarının edebî değerlerinden fazla, edebiyat kisvesi altında açıkladıkları, toplumun kaderine bağlı siyasî ve toplumsal görüşlerden almışlardır” (Karpat, 1962: 21).

Ramazan Kaplan (1988: 3), Türk romanının ilk örneklerinden itibaren sosyal meselelere ilgisiz kalmadığını, hatta sosyal meselelerle iç içe olduğunu, köy ve köylü konusunun da bu sosyal meselelerden biri olarak görüldüğünü belirtir. İlk Türk romanlarının çoğunluğunun mekân olarak İstanbul’da geçtiğini ifade eden Kaplan, bu durumu, yazarların İstanbullu olmaları, İstanbul’da eğitim görmeleri, İstanbul’un çeşitli kültürel zenginliklere sahip olması gibi sebeplerle açıklar. Bu sebeplere, “romanın pek çok meseleleriyle karşı karşıya bulunan ilk dönem romancılarının, edebî bir tutum olarak, hayatı değişik çevrelerde görme ve bunu romanda vermenin alışkanlığını kazanamamış olmalarını” da ekler (Kaplan, 1988: 3).

Edebiyatın başlıca esini olarak görülen siyasî konuların 1940’tan sonra yerini yavaş yavaş toplumsal konulara bıraktığını belirten Karpat (1962: 22), “[g]ittikçe hızlanan iktisadî gelişim, köylülerden ve orta sınıflardan aydınların çıkışı, toplumsal değerlerin, Türkiye’de yenileşmeyle elde edilen yeni toplumsal ortama uygulanmak üzere bir daha gözden geçirilmesini gerektiğini” ifade eder ve ekler:

Edebiyatta görünen toplumsal problemler ve onları kuşatan demokratik ruh, toplumun kendi içindeki gelişimin sağlam belirtileridir. Bu, siyasî ve kültürel yeniliklerin, toplumsal devrimler yoluyla genişletilmesi, pekiştirilmesi isteğini gösterecek kadar kök saldığı anlamına gelir. [...] Akıl ve çözümlenmeye ayrıca önem veren eğitim, toplumda ikilik yaratıp yenileşmeyi engelliyen gericilikle kaderciliğe, yani eski düzeni koruyan desteklere karşı tek araç olarak kabul edilmiştir (Karpata, 1962: 22).

Kısaca, çağdaş edebiyatın ideolojisi olarak akli ve çözümcü duruşu, yenileşmeyi önerir. Karpata, bahsettiği yenileşmeyle elde edilen toplumsal demokratik dönemin, birbirine karşıt iki kitlenin ortaya çıkmasını kolaylaştırdığını vurgular. Bir yanda “ileri düşünceleri olup gelenekleri hiçe sayan aydın”ların, karşılarında ise “yenileşmenin yalnız maddi yanlarını alıp, kendi İslâm geleneklerinin ölçüleri dışında buldukları dinsel ve kültürel yanlarını istemeyen bir çoğunluk” olduğunu söyler. Aradaki uçurumun ise ancak bu iki topluluk tarafından kabul edilerek “onları ortak amaçlarına sürükleyen bir üçüncü yenileşme anlayışı bulmakla” kapatılacağını, bu yenileşme ruhunun da edebiyat eserlerinde bulunacağını söyler. Ki, yoksul şehir insanlarıyla birlikte köy ve köylüyü, toplumsal dayanışmanın ruhu olarak gördüğünden bu kesimin aydınların, zenginlerin her çeşit yardımına değer olduklarını düşünür (Karpata, 1962: 23-24).

Köy romanlarında sosyal hayatın geriliğinin, düşünce ve yaşayıştaki geriliğin bir yansıması olarak görüldüğünü söyleyen Kaplan (1988: 56), köyün dışa kapalı ve gelenekçi anlayışın daha çok hâkim olduğu bir çevre oluşunu bu durumun sebepleri arasında gösterir. Hayata bakışlarının ve yaşayışlarının farklılığından dolayı köye giden aydınların, bilhassa öğretmen ve doktorların, köy halkı tarafından kabul görmemeleri ve yadırganmaları olağan bir durumdur. Bunun örnekleri, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban*'ı ve Reşat Nuri Güntekin'in *Çalılıkusu* romanlarında açıkça görünür. Köy halkı kendisi gibi yaşamayan yalnız ve öteki bireyi yadırgar, kendisine benzetemeyince reddeder. Bu durum *Yaban*'da Ahmet Celâl'in köy genelinde halktan soğumasına ve halkı eleştirmesine neden olur. *Çalılıkusu*'nda ise Feride yalnızlığa itilir, kendi iç dünyasıyla hesaplaşmaları bu nedenle derinleşecektir.

Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*'ın ikinci cildinde ele aldığı romanları *Anadolu romanı* olarak niteler. Bunu yapmasında, incelediği romanların hepsinin köy romanı olmaması etkilidir. Romanları hem köy hem kasaba mekânı üzerinden seçmesini ise “toplumsal yapıdan kaynaklanan haksız bir düzenin yol açtığı” bir sorunsala sahip olmak olarak açıklar. Moran'ın belirttiği gibi, bu

dönemlerde yazılan ve yazıla gelen köy ve kasaba konulu romanlarda ya mevcut bir başkaldırı vardır ya da köy ve kasaba hayatı anlatımı hâkimdir. Moran (2008: 7), 1950'ye kadar Türk romanının esas meselesinin Batılılaşma olduğunu düşünür. 1950 sonrasında ise “ikinci dönem” olarak niteler ve toplumsal yapıdan kaynaklanan haksız düzen sorunlarının ağır bastığını belirtir. Tabii bu ifadesi, dönem romanlarının çoğunluğu düşünülünce haklı bir yargıdır.

Moran (2008: 9), 1950 sonrası romanındaki bu tematik değişimi, Cumhuriyet Döneminde güdülen politikanın zamanla sınıflaşmayı ve sınıf çatışmasını getirişi ve böylece başka bir sorunsalın öne geçmesi olarak yorumlar. Bir diğer açıdan bakılacak olursa, Batılılaşma temasının tüketildiği, zaman aşımına uğradığı da söylenebilir. Kendisine toplumsal problemlerle bir mecra bulan Türk romanı, dönüşen toplumsal problemlere değinir. Bu esnada bireysel temaların işlendiği romanların da yazıldığını vurgulamak gerekir. Ancak bireysel temalı romanlar henüz geri plandadır. Moran (2008: 14), 1950 öncesi yazarların toplumsal ilişkilere resmî ideolojinin içinden baktıklarını söyler. Bununla birlikte enstitü çıkışlı yazarların yaptığı bir hatadan bahseder: “İyi bildikleri köy gerçeğini dile getirmek, oradaki güç yaşam koşullarını sergilemek, yoksulluğu, haksızlığı anlatmakla yetinebilecekleri ve bireyselliği olmayan tiplerle öyküyü yürütebilecekleri sanısına kapıldılar” (Moran, 2008: 18).

2.1.2.4.1. Köy ve Köylü İdealizmi Karşısında Kemal Tahir'in Aydını: Kâmil Bey

Kemal Tahir'in Türk tarihine Marksçı bir yöntemle yaklaştığını söyleyen Moran (2008: 173-175), yazarın romancılığını “Türk romanında insanın ve toplumun dramı” ile “Türk romancısının ödevi” olarak iki başlık altında değerlendirir. Moran, Kemal Tahir'in tarihe ve Osmanlı toplum yapısına duyduğu ilginin, onu bir romancı olarak tarihsel dönemlere yönelttiğini ve “toplumu bir tarih süreci içerisinde ele almasına yol aç[tığını]” vurgular ve yazarın tavrını, Köy Enstitüsü çıkışlı yazarlarındakinden farklı bulur:

Kemal Tahir köydeki yaşamı, okura, köy gerçeklerini ve sorunlarını tanıtmak ve çözmek amacıyla değil, tarihsel araştırmalarından edindiği değişiklikleri saptamak amacıyla sergiler. Ama Kemal Tahir'i Enstitü'lü yazarlardan asıl ayıran özellik, onun roman anlayışının temelinde yatan şu ilkedir: Roman drama düşmüş insanı anlatır (Moran, 2008: 176).

Esir Şehrin İnsanları'nın başkışisi Selim Paşa'nın oğlu Kâmil Bey, tam da böyle bir tiptir. Esir Şehir üçlemesinde okur, Kâmil Bey'in dramına onun gözünden ancak Tanrısal bir bakışla eşlik eder. İnsanların çirkinliklerini, toplumdaki yozlaşmayı

okurken, Kâmil Bey'in düştüğü şaşkınlık, bir bakıma okurun düşeceği şaşkınlığın yansıması olur. Birinci Dünya Harbi başladığında İspanya'da bulunan Kâmil Bey, savaş sonrası yurda döndüğünde işgal devam ediyordur. Bu durumu kabullenerek işgalcilerle işbirliği yapan ya da destekleyen insanlar, romandaki kişilerin çoğunluğunu oluşturur. Ancak vatani kurtarmak için bizzat savaşan ya da savaşını ideale döken, meseleyi halka anlatmaya çalışan bir azınlık da söz konusudur. Bir gazete haberi ile haberdar olunan, Üsteğmen Mehmet Ali'nin intiharı, romanda tanık olunan ilk onurlu davranıştır. Kâmil Bey'in çocukluk ve gençlik arkadaşı, Mahir Paşa oğlu Fuat Bey, "Ya silahlanıp Anadolu'dakiler gibi dağa çıkmalı ya da dervişliğe sığınmalı" derken bu ideali kast eder (Kemal Tahir, 2015: 59). Ki Fuat Bey, romanda önce dervişliğe sığınışıyla dikkat çeker. İstanbul'un işgaliyle ise savaşan cenaha geçer ve kendi ödevini yerine getirir. Kâmil Bey ise vatansever ve kaygılı bir aydın oluşuna karşın maddi yetersizlikleri nedeniyle eşi Nermin'in eniştesinin etkisiyle bir süre işgalcilerle diyalog halinde kalır. Kendini bu durumdan kurtarmak istediği esnada Galatasaray Lisesi'nden arkadaşı Ahmet ile karşılaşması, ona toplumsal görevini hatırlatır. Arkadaşlarının ona *Karadayı* mecmuasıyla ilgilenmesi yönünde yükledikleri görev, onun sonradan edineceği "Millici" lakabının gerekçesi olur ve girdiği yayın hayatı, kendisine toplumsal ödevlerini, üstlenmediği sorumluluklarını hatırlatır. Esir Şehir üçlemesi, sonradan yüklenilen ve farkına varılan bu sorumluluğun bir drama dönüşünü, Kâmil Bey'in iç dünyası üzerinden anlatır. Kâmil Bey toplumsal sorumluluklarını daha öne yüklenmeyişinin karşılığını, yıllarca mahpusluk yaşamasıyla ödeyecektir.

Kâmil Bey'in arkadaşı Ahmet ve hürriyet için kendisini feda eden mahpus İhsan'la buluşmasından sonra bu çalkantılı devirde içinde bulunduğu hal karşısında kendisini pasif hisseder ve onlara imrenir:

Kâmil Bey tramvay durağında Ahmet'ten ayrıldığı zaman içini yokladı. Yüreğine acı bir şey dolmuştu. İhsan muhakkak ki kahramanlık yapıyordu. Varını yoğunu 'şüpheli bir işe' atmıştı. İşin şüpheli oluşunu düşünmüyor, inanıyor, şikâyet etmiyor, memnun görünüyordu. İmrenmemek imkânsızdı, İhsan kadar kuvvetli olmak da lazımdı. İhsan'ın kuvveti, hayattan, sevgililerinden uzakta yaşamaya şikâyetsiz katlandığından değil, Arap Abdullah gibi adamlarla bir arada bulunmaya tahammül etmesinden belliydi (Kemal Tahir, 2015: 138).

Kendisine yüklenen vatanperver ve insanî sorumluluk Kâmil Bey için var olduğunu hissedeceği bir can simidine dönüşür. Bu sorumluluk karşısında, varoluşu

için gerçek bir dayanak bulmuş olur. Artık sorumlu bir insan olmak ve mücadeleye dâhil olmak ister:

Masaya başka bir adam olarak oturmuştu. Başka bir adam olarak kalkıyordu. Artık ciddi bir dava sahibiydi. Bundan böyle olaylara, insanlara eleştirici gözüyle bakacaktı. Bir küçük not defteri alıp yazı konularını kaydetmeliydi. Çünkü artık sıradan bir vatandaş değildi. Elinde iyi-kötü bir savaş silahı olan, SORUMLU İNSAN'dı (Kemal Tahir, 2015: 143).

Kemal Tahir'in, "sorumlu insan" ifadesini büyük harflerle vurgulayışı, Kâmil Bey'e yüklediği sorumluluğun büyüklüğünden ileri gelir. Kâmil Bey'in en başından kendi isteğiyle üzerine almamış olduğu bu sorumluluk, ona büyük gelecek ve ona mahpusluk günlerinde hayatını sorgulatacaktır.

Halka kurtuluş mücadelesinin önemini anlatmak için gazete ve yayıncılık önemli bir araçtır ancak halkın bu aracı kullanma biçimi, daha doğrusu halkın gazeteye yüklediği anlam bu dönemde bambaşkadır. Halkın gazete okuyan kesimi romanda sanki şikâyetlerini bastırmak ve birtakım reklamları görmek için gazeteye para verir. Bunu vurgulamak isteyen anlatıcı, romanda gazete haberlerine ve ilanlarına yer verir. Gazeteler ya korkunç cinayetleri, ya işgalcileri iyi gösteren haberleri yahut da cinsel rahatsızlık ilaçları ile cinsel tedavi yöntemlerini yazıyordu. Halkın derdi işgalden kurtulmak değil, kendilerine maddi zarar veren savaşın bitmesidir. Bunu isterken daha çok işgalciler lehine sonuçlanacak bir barışı arzularlar. Savaş ve işgal onlar için başka bir anlam ifade etmez, onlar daha çok ilginç haberleri öğrenmek ve cinsel problemlerinin çözümü için gazete alıyor gibi görünürler. Bu durum, romanda verilen gazete haberi örneklerinden açıkça anlaşılır.

Yayıncılığa yüklenen entelektüel bir işlev vardır. Gazete, aralarında Hüseyin Rahmi, Rıza Tevfik, Ahmet Rasim gibi isimlerin uğrak yeridir. Dönem ediplerinin bir sorumluluğu yüklenmek yerine yılgın hallerine dikkat çekilir:

Bunlar geniş bilgi bakımından belki ötekilerden biraz üstündüler. Fakat içinde yaşadıkları çökmüş memleketin etkisiyle yenilgiyi değişmez kader olarak kabul etmiş yılgın bir halleri vardı. Millete güvenmeyi hiçbir zaman denememiş, henüz bir milletin varlığından haberleri olamamış bütün aydınlar gibi, her biri kendilerini teker teker vuruşup teker teker yenilmiş sayıyor, bir daha kalkarak yeniden başlamaya cesaret bulamıyordu.

Çöken imparatorluk, aydınlarını da uçuruma beraber sürüklemekteydi (Kemal Tahir, 2015: 172).

Esir Şehir serisinde, özellikle entelektüel kesim arasında dikkati çeken asıl problem buradadır. Savaşı kazanmaya inananlar ve yılmış olanlar olarak ikiye ayrılırlar. Halk ise ya savaşarak kurtuluşu ya da cehaletin etkisiyle kendilerini her anlamda yıpratın savaş sürecinin bir an evvel sona ermesini arzular. Bir de maddi ve siyasi çıkarları için işgallerin artarak Kurtuluş Savaşının başarısızlığa uğramasını arzulayan kesim vardır. Bu kadar olumsuzluğun arasında Kâmil Bey, kendisini biraz geç bulmuş, şaşkın bir entelektüeldir. Kendi özelinde entelektüellerin topluma karşı sorumluluğunun ciddiyetini, mahpusluğunda daha iyi anlar. Anılan entelektüellerin “millete güvenmeyi hiçbir zaman denememiş” olmaları, entelektüeller ile halk arasındaki mesafenin, güvensizlikle ilerleyişinin açık göstergesidir. Anlatıcı, halkla arasına mesafeler giren entelektüelin içine kapanıp geçmişe dönüşünü vurgular: “Osmanlı aydınları için artık geçmişe sığınmaktan başka çare yoktu ama artık sığınacak geçmiş neredeydi?” (Kemal Tahir, 2015: 172).

Dönem aydınlarının özeleştirisi Nedime Hanım’ın ağzından da “Haklısınız! Üzerine devrilip imparatorluğu biz aydınlar mı ezdik, yoksa imparatorluk üzerimize devrilip bizi mi ezdi?” ifadesiyle yinelenir (Kemal Tahir, 2015: 173). Nedime Hanım, bunun nedenine de değinir:

Sözgelimi Tanzimat’ın, Meşrutiyet inkılabının yapamadığını... Bizim Meşrutiyet inkılabı, ileri bir hareket olduğu halde, neden memleketin bahtını değiştiremedi? Bir yerde okumuştum. Çünkü inkılabın temsilcileri halkın sahici ihtiyaçlarını bilmiyorlardı. Hareketi halka doğru götürmediler (Kemal Tahir, 2015: 173-174).

Kâmil Bey, uzun süre yurtdışında olmanın verdiği şekilde memleket meselelerinden uzaktır ve gazeteciliğe başlamasıyla kendisini toplumsal sorumluluğunu yerine getirmiş biri olarak görerek rahatlar. Çünkü yapıp yapabileceği en büyük vatanseverlik gazeteciliktir:

Kâmil Bey, her şeye rağmen gazetesinden, gazeteciliğinden memnundu. Kimselere sezdirmek istemediği bir gizli gurur bile duyuyordu. Sonra kalbi de ferah! Olup bitenlere bir ucundan karışınca, insanlık, erkeklik vazifesinin, bugün için, çoluğu yüzüstü bırakıp Anadolu’ya geçmek olduğunu kestirmişti. Memleket uğruna hapse girmiş bir arkadaşın kahraman karısına yardım ederek vazifesini yapmakta olmasaydı, bu şerefli yürek huzuruna kavuşmamış bulunsaydı, geriye kalan biricik şeref yolunu belki tutamayacak, yani Nermin’le Ayşe’yi yüzüstü, kimsesiz, parasız bırakarak Anadolu’ya geçemeyecek, hiçbir zaman bu kadar kahraman olamayacaktı. Kendi kendine bile pek açıklamak istemediği gerçek buydu (Kemal Tahir, 2015: 175).

Hâlbuki bir mirasyedi sayılabilecek olan Kâmil Bey henüz ne ailesinin ne de gazetenin sorumluluğunu üstüne gerçekten alabilmiştir. Alıntıdaki vurgu, muhtemel bir ironi olarak algılanabilir. Çünkü Kâmil Bey, Nedime Hanım'ı bir zahmetten kurtarmak için yalan söylemese, hiçbir zaman sahici bir biçimde “Millici” olarak anılamayacaktır. Hatta İhsan'la Ahmet ona mecmua için başvurmayı düşünmese ve bu işe karışmadan yaşayıp ölmüş olsa, bunun kendisi için dünyadaki en büyük bahtsızlık olacağının da farkındadır (Kemal Tahir, 2015: 220). Kâmil Bey'in iç sesi ise “[d]övuşenler varken senin burada bir iş görüyormuşçasına övünmen ayıp! Bu ne adi iş bölümü? Ölüme karşılık, *Karadayı* mecmuasını çıkarmak... Tüh Allah belanı versin!” diye zamanla kendisini aldatmayı bırakır (Kemal Tahir, 2015: 220).

Nedime Hanım sadece kendisini sorumlu tutmakla kalmaz, devrin sanatçılarını, şairlerini de eleştirir. Bu konuda Kâmil Bey'le olan bir diyalogu açık bir eleştiri örneğidir:

“Bu maskaralığı hiç unutmuyacağım! Bir millet şairleri tarafından böylece yüzüstü bırakılabilir mi? Hele bugünlerde... Bunlar nasıl Türk şairi?”

“Hayır. Bunlar Türk falan değil, tam Osmanlı... Bunlar Osmanlı şairi yengecim... Bugün ‘Osmanlı’ demek, ‘kendisinden başka hiçbir şeye inanmaz’ demek... [...] Hayatımızı, insanlarımızı beğenmiyorlar. İstedikleri gibi değiştirmeye güçleri yetmiyor. Böylece bir boğuşmayı göze alamıyorlar. Üstelik yenilgi de çöktü. Geçmişe saklanıyorlar, sembole saklanıyorlar. Hiçbirinde işe yarar, yol gösterir aydınlık yok...”

“Oysa biz bugün şiire ne kadar muhtacız! Kavgacı şiire... Ben ‘Sanat sanat için’, yahut ‘Sanat güzellik için...’ falan diyenlerin ne demek istediklerini şimdi anladım. ‘Sanat sanat için’ demek, ‘Sanat kuvvetlinin emrinde’ demek... [...] Onlara demeli ki... ‘Asıl ödevinizi yapmıyorsunuz... Bundan kaçınıyorsunuz...’ (Kemal Tahir, 2015: 225).

Bu diyalogda sadece sorumluluğunu gerçekleştirilmeyen sanatçılar eleştirilmez, koca bir devletin sanat anlayışı da eleştirilir. Sanatı besleyen maddi damar, sanatı halktan ve toplumsal sorumluluğundan uzaklaştırır.

Kurtuluş Savaşı esnasında yaşanan gerçeklerden bihaber olan halkın yüzüstü bırakılmış olduğu gerçeği romanda bilhassa dikkat çeker. Hâlbuki kurtuluşu sağlayabilmek için toplu hareket edilmesi ve bu bilincin oluşturulması gerekir. Nedime Hanım'ın dikkat çektiği sorumsuzluk budur ve kendisi, eşinin yokluğunda bu sorumluluğu yüklenerek görevini yerine getirmeye çalışır.

Sartre, özgürlüğün sanat için sanatta sadece bireysel bir karşılığı olduğunu, gerçek özgürlük anlayışının ise değiştirme kaygısı güttüğünü düşünür. Ona göre, “[y]ararlıya, makinelerin ilerlemesine, sınıfa karşı yaratıcı özgürlüğü istemenin bu türüsü hem burjuvaziye karşı, hem de burjuvazi çıkarıyla bağlı olmaktır” (Sartre, 1994: 35-36). Bu nedenle sanat, bir özgürlüğe hizmet edecekse bu, toplumsal kaygıyı da içermelidir. Ancak böylece burjuvaziden çıkılabilir. Kendisini, kendi memleketinde kısıtlanmış vahşi bir hayvana benzeten Kâmil Bey, işgalin somut bir yansımasıdır. Ne yapacağını bilemez. Burjuvaziye karşı olmakla, burjuvazi çıkarına bağlı olmak arasında bir süre gider gelir. Victor Hugo’nun, Jean Valjean’ın pişmanlıklarını, kendi pişmanlıklarıyla kıyaslar:

Düşüncesinin burasında, yüreğini didik didik ederek pişman olup olmadığını araştırdı. Kendi kendisine karşı da, karısına, çocuğuna karşı da pişman olacak bir iş yapmadığına yeniden emin oldu. Nedime Hanım, o çıplak han odasında, türlü boyalarla boyanmış hafiyelerin arasında, o tehlikeli işleri becermeye çalışırken, kendisi Kâmil Bey, bizzat kendisine karşı dahi ömründe bir kere bile alçaklık etmemekle övünen adam, karısının halasının kocası İbrahim Bey’le birleşip İngiliz ordusuna müteahhitlik mi yapacaktı? (Kemal Tahir, 2015: 317).

Binbaşı Burhanettin Bey, sorgulama esnasında Kâmil Bey’in açıkça Nedime Hanım’ı suçlu göstermesini ister ve onu bu suçlamaya ikna edebilmek için, vatanın kendisine bir aydın olarak ihtiyacı olduğunu söyler: “Bir millete aydınları her zaman lazım. Sizin ölmeniz, herhangi bir köylünün, bir amelenin ölmesine benzemez. Onlardan sürü sürü bulunur, sizin gibi bir aydın yetişmesi için yıllar, servetler ister” (Kemal Tahir, 2015: 345). Ancak Kâmil Bey, gebe olan Nedime Hanım’ı yakmaktansa kendisi mahpus yatmaya razıdır. Çünkü dışarıda bulacağı özgürlük ona artık huzur getirmeyecektir:

Buradan çıkarılsa bile, gezip dolaşırken, gülüp eğlenirken, kendini artık eskisi kadar sakin, ödevlerini alın akıyla yapmış insan sayamayacağını anlıyordu. Böyle bir odada, böyle düşüncelerle ezilen bir insanın, bir tek insanın bile varlığını düşünmek, rahatlıktan, vicdan huzurundan utanç duymaya artık yetecek (Kemal Tahir, 2015: 382).

Hâlbuki Kâmil Bey Avrupa’dayken Balkan Harbi esnasında kendi milletini düşüneceği yerde, karısının şapkaları, ropları, tuvaletleri, çantalarıyla, kısaca süsüyle uğraşmıştır. Bunun farkına vardığında aklına Nedime Hanım’ın sözleri gelir: “Hiçbir memleket, aydınları tarafından bu kadar kancıkça terk edilmemiştir” (Kemal Tahir, 2015: 383). Bu ifade, Kâmil Bey’in kendisini içinde bulduğu, suçluluğunu hissettiği

ve bir kefarete olsun diye Nedime Hanım yerine mahpusa girmeyi göze aldığı vicdanının sesidir.

Kâmil Bey'in Nedime Hanım yerine kendisini feda edişi, onun idealize edilmesinin yansımasıdır. Muhammed Hüküm (2017: 259), Kemal Tahir'in bir aydın karakteristiği olarak Kâmil Bey'i somutlaştırdığını, Kâmil Bey'in işgal şartlarında gerçek ve yerli bir aydına dönüşerek ideal bir tip şeklinde kahramanlaştırıldığını vurgular.

Hapishaneye girdiğinde Kâmil Bey, mahpuslar için "Kötülük bizde... Bunları böylece yüzüstü bırakan biz Osmanlı aydınlarında..." diye düşünerek özeleştiride bulunur. Osmanlı aydınının eksiklikleri artık, dışarıda olduğundan daha çok gözüne batar. Çevresindeki mahkûmları iğrenç, ahlaksız, utanmaz bulur ve insanları bu hale getirenin belki de savaşlar olabileceğini düşünür. Sorumluluğunu taşıyabilmek için, mücadele etmek, savaşmak zorundadır. Hâlbuki artık yel değirmenleriyle savaşan Don Kişot gibi, mahpusluk yıllarında boşluğa karşıdır. Kâmil Bey'in *Don Kişot* romanına ilgisi, romanı tutuklandıktan sonra da sürekli yanında taşıma isteği, roman karakterine saygısının yanında, kendi karakterinde bir Don Kişot arama ve bulma arzusu ile ilgilidir. Don Kişot'ta olduğu gibi, ölümden yaşamayı arar, mahpuslukta hürlüğü:

Gelişigüzel karıştırırken birinci kitabın 33'üncü bölümünde bir şiire rastladı. "Ölümden yaşamayı arıyorum, mahpuslukta hürlüğü/Kancıklıktan mertliği bekliyorum, sağlığı hastalıktan/Olabilmezlerden umuyorum/Olabilirlerin benden esirgediğini" (Kemal Tahir, 2017: 236).

Hapis arkadaşlarına nazaran Kâmil Bey, oldukça farklı biridir. Örneğin bir mahpus olan Mehdi Bey, savaş başladığında eşsiz ve işsiz kalan kadınları nasıl istismar ettiklerini anlatırken zevkini saklayamaz. Onun için önemli olan arzulanan beden olarak kadınların değersizleşip önüne keyfi olarak sunulmasıdır. Bu kadınların onun için hiçbir varlığı, değeri, onuru, insanlığı yoktur. Onları sadece haz unsuru basit bir araç olarak gördüğünü konuşmalarında açıkça dile getirir. Kendi insanının onurunu önemsemeyen Mehdi Bey gibi insanların olduğu bu mahpusta Kâmil Bey, hakikaten bir Don Kişot sayılabilir.

2.1.2.5. Cumhuriyete Eklemlenen Entelektüel

Türk entelektüelinin muhalif yönü, Batılılaşma yanlısı bir tavır alış, Cumhuriyeti arzulayışı ile birlikte ilerler. Mevcut rejimin eksik yönlerine karşılık

entelektüelin her zaman bir alternatifi vardır. Düzeni değiştirmek, iyileştirmek, entelektüel bireyin kaygılarının başında gelir. Bu entelektüel tip, istediği düzen olan Cumhuriyet ile birlikte dönüşüme uğrar. Rejim artık istenen şekildedir ancak halk bu rejime kolay kolay angaje olamaz. Bu ayırım zamanla halk ile entelektüellerin arasındaki mesafenin açılmasına neden olur. Entelektüelin artık halk adına konuşmakla birlikte, halkı anlamak, halkla bir olmak gibi bir kaygısı da vardır. Halkla arası açılan kesime burjuva sınıfının eklenmesi, entelektüel için aşılması gereken bir zorluk daha oluşturur. Entelektüel, burjuva sınıfının bir parçasıdır ve buna karşın içinde olduğu bu sınıfı eleştirmek, yersiz yurtsuzlaşmak, halka dönmek durumundadır. Halkın hakkını ararken kendi entelektüelliğini de doğrulamış olacak ve böylece hem halka karşı borcunu ödeyecek hem de kendi bağımsız, izole edilmiş dünyasına dönecektir. Ne var ki burjuva sınıfı içindeki bireyin kendi dünyasını sorgulaması ve hayatındaki konforu sarsarak halktan yana bir tavır alması kolay olmayacaktır. Bunun için ciddi bir çatışma yaşaması, kendisini, çevresini, varlığını daha doğrusu varoluşunu sorgulaması gerekir. Birey, içinde olduğu düzenin anlamsızlığının farkına varıp bu durumu sorgulayıp kendisiyle ve çevresiyle hesaplaşırsa gerçek entelektüele dönüşebilir. Felâton Bey'in mirasçısı olmak ise, Türk entelektüelinin en büyük handikabıdır. Alafranga züppe tipinden Cumhuriyet entelektüeline dönüşmek, uzun yıllar alacaktır. İmparatorluktan Meşrutiyete, Meşrutiyetten Cumhuriyete uzanan bu yol, büyük savaşlardan, köklü reformlardan, kültürel dönüşümden ve yoksulluktan geçer. Bunca engelleyicinin karşısında Türk entelektüeli dengesini kaybedecek ve kendisini arayacaktır. Bulduğunda ise karşısındaki başkası olacaktır. Orhan Pamuk romanında bu üç rejim arasında kalmış, üç kuşağı yaşamış iki aile dikkat çeker: Cevdet Bey ailesi ile Selahattin Darvinoğlu ailesi. *Sessiz Ev*'deki Selahattin Darvinoğlu ve ailesi kuşaklar arasındaki dönüşümü politik bir yönle anlatır. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda ise bu dönüşüm daha semboliktir ve kuşaklar arasındaki varoluşsal değişimi de içinde taşır.

2.1.2.5.1.Orhan Pamuk Romanında Cumhuriyetin Anatomisi: *Cevdet Bey ve Oğulları*

Orhan Pamuk'un ilk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları*, kuşaklar ve devirler arasında bir dönüşümü anlatır. Romanda okur, Cevdet Bey ve oğullarının dışında oğullarının arkadaşlarının da dönüşüm ve serüvenlerine en az onlarınki kadar tanık olur. Cevdet Bey ilk kuşak, oğlu Refik ikinci kuşak ve torunu –Refik'in oğlu- Ahmet

üçüncü kuşaktır. Bu kuşaklar, romanın bir aile romanı olduğunu düşündürür. Pamuk (2015: 647) romanın sonundaki “Ülke, Aile, Roman” üzerine olan sonsözünde “Ama benim romanım, Mann’ın romanı gibi yalnızca bir ailenin değil, tıpkı *Anna Karenina* gibi doğrudan bir toplumun resmi olma amacını da taşıyordu” diyerek romanının panoramik yönüne değinir. *Cevdet Bey ve Oğulları*, 1900’lerin başları, 1930’ların sonu ve 1970 senesinin anlatıldığı üç bölümde, bu üç kuşağı, üç önemli dönem üzerinden anlatır. Pamuk (2011: 139) kendi roman yazma deneyimi üzerine yazdığı *Saf ve Düşünceli Romancı*’da, henüz yirmi iki yaşında yazmaya başladığı bu ilk romanını yazdığı dönemde, önce yaşının ilerlemesi, dünyayı tanınması gerektiği yönünde aldığı telkinlere karşılık, şunları söyler: “Romanlar hayatı, insanları tanıdığımız için değil, başka romanları, roman kuramını tanıdığımız ve bu kitaplarla bu kitaplar gibi konuşmak istediğimiz için yazılır”.

Yıldız Ecevit, Orhan Pamuk’un romanlarının geleneksel gerçekçi yaklaşımdan postmodernizmin üstkurmaca düzlemine uzanan bir biçim serüveni sergilediğini söyler. İlk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*’nın Türk toplumunun ilk burjuva ailelerinden birinin üç kuşak süren öyküsünü anlattığını söyler ve eseri “[g]eleneksel-gerçekçi özellikler taşıyan; olayları, akan bir zamanın art ardalığı içinde anlatan ve kimi yerde gerçekle bire bir örtüşen dış dünya betimlemelerinin yer aldığı bir roman” olarak değerlendirir (Ecevit, 2008: 32). Ecevit’e göre (2008: 32) “Doğu-Batı karşıtlığı ile realist-idealit yaşam görüşlerinin roman kişilerinde bedenleştiği, karşıtlıklar üzerine kurulu bu metnin en önemli kişilerinden biri de *İstanbul*’dur”.

Tüccar olan Cevdet Bey, alafranga bir aile kurmak isteyen, rejimle çatışması olmayan bir burjuva adaydır. Hasta ve jöntürk bir abiye –Nusret- ve onun oğlu olan Ziya adında bir yeğene sahiptir. Paşa kızı olan Nigân Hanım’la evlenip bir aile kurduğunda abisinin ölümüyle ortada kalan yeğenine sahip çıkmaz. Cevdet Bey sadece kendi hayatına dönüktür. Jale Parla’ya göre (2018: 31) Orhan Pamuk romanlarındaki babalar “ne denli iddialı ve iktidar düşkünü olurlarsa olsunlar, son kertede aciz, yetersiz babalardır”. Işıkçı soyadını alan Cevdet Bey, oğulları için sadece maddi olanaklar sağlamış bir baba olarak kalır. Büyük oğlu Osman ve kızı Ayşe için bu yeterli olabilir ancak Refik, hayattan başka şeyler bekler ve zamanla ideal sahibi birine dönüşür.

Parla, *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda “Türk modernleşmesinin bilim ve teknoloji saplantısı ve çağdaşlaşma hamlesini aydınlık-karanlık karşıtlığında

söylemeleştirmesi[nin]” sorgulandığını belirtir. Cevdet Bey, alafrangalaşmayı arzulayan biridir ancak yıllar sonra içlerindeki alaturkalığın devam ettiğini üzülen fark eder: “Alafranga bir aile kurayım dedim, ama sonunda hepsi alaturka oldu!” (Pamuk, 2015: 115). Yıllar sonra Cevdet Bey ve Refik’in tuttıkları defterlerde el yazılarının Osmanlı Türkçesi olmasına ve yazının sağdan sola ilerlemesine karşın, defterleri soldan sağa ilerlediğini fark eden Ahmet bu durumu “zihniyet alafranga” diye yorumlar (Pamuk, 2015: 620). Bütün burjuvalaşmalarına rağmen Cevdet Bey ailesi alaturka zihniyetinden kurtulamaz.

Refik, liseden arkadaşları olan Muhittin ve Ömer ile zaman zaman buluşur. Üç arkadaşın zamanla fikirlerinin ve sosyal yaşantılarının nasıl bir değişim sürecinden geçtiği okura ciddi bir zaman döngüsü içinde sunulur. Ömer, Avrupa’dan Türkiye’ye döndüğünde sadece kazanmak ister. Para, statü, iyi bir evlilik gibi istekleri, aşırı hırslı yapısının sonucudur: “Bende çok şey var ya! Avrupa’dan çok şey öğrendim. Burada hımbıl bir insan olamam artık. Azla yetinemem. Avrupa’da öğrendim... Bir hayatım olduğunu, sonra öleceğimi öğrendim!” (Pamuk, 2015: 134). Ömer, entelektüel kişiliği ve yüksek tahsiliyle toplumsal sorumluluğunu üstleneceğine, kendi hırslarıyla sadece varlıklı olmayı ister: “Sivas’a gidip para kazanacağım! [...] Para kazanacağım! Bu parayla her şeyi ele geçireceğim! Her şeyi... [...] Zengin yaşamak, sonra gerçekten zengin olmak, her şeyi elde etmek! [...] Kadınları, parayı, herkesin hayranlığını kazanmak istiyorum...” (Pamuk, 2015: 134).

Bu arzularında başarılı olur Ömer, parayı da varlıklı bir kadının aşkını da – Milletvekili Muhtar Bey’in kızı Nazlı ile nişanlanırlar- kazanır. Buna karşılık sanata karşı kayıtsızdır. Hatta sanatı küçümser. Muhittin’in kendisine şiiri neden küçümsediğini sormasına, “Çünkü şairlik sessiz bir iş. Şiirle neyi kırıp döker, neyi ele geçirebilirsin ki! Sabırla bekleyeceksin... [...] Sana sabırlı olmayı öğretenlere inanma! Ben yalnızca kendime inanıyorum!” karşılığını verir (Pamuk, 2015: 136). Ömer’in bir milletvekili kızı olan Nazlı ile evlilik tasarısı da bir o kadar ilginçtir. Hayatı bir proje olarak gördüğünden, aşkı da aynı boyuta indirger. Mektubundaki evlilik teklifi bir hayli ilginçtir: “Düşündüm, taşındım, seninle evlenmeye karar verdim. Nasıl? Bence iyi olur bu! Bana, benim büyük tasarılarımı çelişmez gibi geliyor! Cevabını bana yaz” (Pamuk, 2015: 161).

Şair olan Muhittin kendisini arkadaşlarıyla kıyaslar. Onlar gibi saf olamayacağını düşünür, aklından günaha batmak istediğini geçirir. Muhittin, günaha

batma arzusuyla deneyim arzusunu kasteder. Kendi kaygılarını dostlarında görememek onu dostlarından uzaklaştırır:

“Onlar böyle rahat, sakin ve huzurlular, çünkü öleceklerini bilmiyorlar!” diye düşündü. “Tabii biliyorlar, ama bunu düşünmüyorlar. Kimse ölümü düşünmüyor. İnsan ölümü düşünmeyince bunlar gibi rahat olabilir, korkmaz, endişelenemez, her şeyi olağan karşılar, bir şey yapması gerektiğini düşünemez!” Şiirlerinde ölüm ve ölüm korkusu çok yer tutuyordu. “Ben öleceğimi Baudelaire’den öğrendim” (Pamuk, 2015: 167).

Muhittin kendisini hem dış görünüşü hem de hayattaki amacı üzerinden sorgular. Ömer ve Nazlı’nın nişan günü, arkadaşı Muhittin’in bir berberde aynada kendisiyle karşılaşması, kendisini sorgulamasına neden olur:

Aynaya bakıyor, kırılmış şişe diplerine benzetmekten hoşlandığı gözlüklerini süzüyor, kendine özgü bir varlığı olsun istiyor, arada bir de berberin sorularına karşılık veriyordu. “İşte buyum ben. Bir mühendis. 1937 yılında dünyanın bir şehrinde, burada, İstanbul’da Beşiktaş’ta bir berber koltuğunda, sessiz ve sakin, öteki berber müşterileri gibi beyaz bir önlüğün altında uysal, kıpırtısız, ben... Ben Muhittin, mühendis... İyi bir şair olmaya çalışan, ama irade eksikliği ve çalışma gücü sıkıntısı çeken, bekâr ve zeki, bir bahar günü arkadaşının nişanına gidecek olan, hâlâ yayımlanmamış şiir kitabı için sabırsızlanan, geleceği için endişe duyan Muhittin Nişancı...” (Pamuk, 2015: 198).

Cevdet’in ideali ıskalayan hayatı, kendisine göre abisine kıyasla oldukça gerçekçidir. Ölüm yatağında şarkılar, marşlar okuyan, Marsayez söyleyen abisini hatırlayınca birden korkar ve iç monologla kendisini savunmaya geçer:

“İşte onun republic’i kuruldu. Marsayez’ini de işittim, ama onun beklediği gibi ihtilalcilerden değil, İttihat ve Terakki’den tabii hiç değil; işgalci Fransız ordusundan işittim!” İşgal altındaki İstanbul’u hatırladı. [...] O güzel, hareketli, ticaret ve başarıyla dolu günleri hatırlayınca neşelendi. [...] “İşte budur hayat! Başarmak, güzel bir iş yapmak, kazanmak... Ya şimdi? Şurada şu kâğıt parçalarıyla uğraşıyorum! Ağbime döndüm! Hayır. Marsayez’i işitmek istemiyorum! Evet, ben her zaman gerçekçi oldum. Gerçekçi olabilmek, her zaman gerçekçi olabilmek çok zordur, ama ben bunu yaptım! (Pamuk, 2015: 213-214).

Kendisiyle konuştuğu bu monolog, Cevdet Bey’in ölmeden önceki son anları olur. Refik babasının ölümünden sonra değişmeye başlar. Hayatta bir şeyleri, en çok da kendi yaşam amacını sorgulamaya başlar. Tuttuğu günlüklerde kendisini suçlar:

23 Kasım

Bu vicdan, sorumluluk ve suçluluk duygusuyla herhalde daha çok bir Hristiyana benziyorum. Bazen eski uyumumu bulmak için her şeyi unutmam gerektiğini düşünüyorum (Pamuk, 2015: 250).

Hristiyanlıkta, insan suçlu doğar, ancak Müslümanlıkta insan saf doğduğundan temiz halini muhafaza edemediği için suçluluk duyar ve vicdan duygusu gelişir. Refik'in atladığı ve kendisinde yanlış tespit ettiği şey budur. Vicdan ve sorumluluk, bir din meselesi olmasından önce insani bir meseledir. İçinde bulunduğu düşüncelerden kurtulmak için yazıhaneye gider, ticaretle uğraşır ancak zamanla Batılı yazarlardan okuyacağı kitapların etkisine girer ve işinden uzaklaşır. Bu kitaplarda bambaşka bir dünya bulur:

Bir Voltaire, *Kızıl ile Kara* ya da gene bugün biraz okuduğum *İtiraf*lar'ı okurken karşılaştığım aydınlık ruhu neden kendimde, ya da tanıdığım hiçbir insanda, bir Türk yazarında bulamadığımı düşünüyorum. Umutsuz, çirkin, mıymıntı bir halim var, ama neden Türkiye'de her şey böyle? Her şey, herkes uyuyormuş gibi... Yağmur başladı.

17 Aralık Cuma

Eski dengemi arıyorum. Muhittin eski dengemin beni mutlu ama miskin yaptığını söylemişti (Pamuk, 2015: 251).

[...]

Muhittin bana mutlu olmam gerektiğini, bende her şeyin olduğunu söylemişti. Haklı! Bunu düşündükçe suratım kızarıyor... Ama sonra eksik olan bir şey var diye düşünüyorum. Buna "denge", "uyum" filan diyordum, ama ne olduğunu söyleyemiyorum (Pamuk, 2015: 251).

Kendi iç dünyasıyla meşgulken hastalanan Refik kötü bir grip geçirir ve uzun süre iyileşemez. Bu hastalık, bir metafor olarak yorumlanabilir. Hastalığı ve yatakta yatma süresi, Refik'in dönüşüm sürecine işaret eder. Yatağı bir kozadır ve Refik bu kozadan çıktığında asla eskisi gibi *normal* olmayacaktır. Tuttuğu günlükte, dönüşümünün ve dengesini yitirisinin ilk ifadesi, cümlelerine yansır. Düzenli bir yazma biçimi olan Refik, ilk defa sentaks bozukluğu olan bir cümle kurar: "Bu deftere de yazmak içimden pek artık gelmiyor..." (Pamuk, 2015: 255). Refik, artık dengesini yitirmiştir. Böylece denge ve huzur bir kefeye, ideal ve huzursuzluk başka bir kefeye konmuş olur.

Refik'in dengesi Cevdet Bey'dir. Osmanlı'yı temsil eden Cevdet Bey ölünce, Refik dengesini yitirir. Osmanlı'yla olan son bağlarından kurtulan burjuva aydını, Cumhuriyetle karşılaşır ve hastalık sürecine girer. Uyandığında ise artık başka sorumluluklarla bir ideali yüklenerek başka bir dünyaya gözlerini açar. Çünkü Cevdet Bey, Refik'in çatısıdır. O ölünce, Refik, çatısını kaybeder ve dünyanın ortasında bulur kendisini; daha doğrusu, dünyanın ortasında, kendisini bulmuş olur. Bu uyandığı yeni bir dünyadır. Kendisinin, sorumluluklarının, hatalarının farkına varır. Kral Oidipus'un bir anda geçmişi ve utancını hatırlayarak, günahları nedeniyle kendisini kör ve sağır

bir şekilde yollara atması gibi, Refik de kör, sağır, dilsiz olarak yola düşer ve Ömer'e sığınır. Sığındığı Ömer değil, aslında taşranın sessizliğidir. Bununla birlikte Kemah'ta taşrayı deneyimlemesi, Refik'te idealist bir yön oluşturur. Daha doğrusu deneyimiyle idealini oluşturmuş olur. Martin Jay, deneyim sözcüğünün “çoğu zaman tam da kavramları, hatta bizatihi dili aşan bir şeye işaret etmek için” kullanıldığını söyler. Jay (2012: 22), “deneyimlediğimiz şeyi paylaşmayı ya da temsil etmeyi denesek bile, gerçekte ne deneyimlediğini yalnızca öznenin kendisi”nin bilebileceğini söyler. Muhittin bu nedenle, sadece kendi deneyim arzusunu kendisi hissedebileceği için arkadaşlarına ya da başkasına günaha batma isteğini anlatamaz. Refik de yine bu nedenle taşra deneyimini ve hissetmeye başladığı ideal arzusunu başkalarına tam olarak anlatamaz. Ömer dahi yıllarca taşrada yaşamış olmasına rağmen Refik'in ideallerini gerçeklikten uzak bulur. Jay (2012: 24), deneyim teriminin anlamlı olabilmesi için bir şeylerin değişmesi, bir şey meydana gelmesi gerektiğini söyler: “İster masumiyeti kaybetmek isterse yeni bir bilgelik kazanmak olsun, ister hayatı zenginleştiren isterse bütün saçmalıklarıyla daha da katlanılmaz hale getiren bir hayat dersi olsun, ‘deneyimin’ adına layık bir şey sizi başladığınız yerde bırakmaz”. Refik de başladığı yerde kalamaz. Artık hayat onun için öncekinden çok farklıdır ve halkı için bir şeyler yapmak ister.

Muhittin Refik'in dengesini eleştirirken kendisi de zamanla bir dengeye kavuşmaya başlar. Refik'e karşı olan duyguları esasında bir kıskanma biçimi olduğundan kendi üzerindeki dengeyi çabucak kabullenir. Mahir Altaylı'nın kendisine “[i]yi bir şiir yazmak için ilk bakışta her şey var sizde, ama bir şey eksik! O da bir ülkü!” (Pamuk, 2015: 312) demesi üzerine, biraz da kendisini ele avuca gelir bir şey yapıyor görünmek, başkaları tarafından saygı görmek amacıyla Türkçü bir dünya görüşünü benimser. Hâlbuki onun sorumluluktan kaçma ve iyi bir şair olarak tanınma isteğinden başka bir amacı yoktur. Bu nedenle ülkücülük tepeden tırnağa değişmesini gerektirdiği için huzursuz hissetmesine neden olur. Hâlbuki Mahir Altaylı ile konuştuğu gece, birbirleriyle hiç karşılaşmamış olsalar, Muhittin bir randevuevine gidecektir ve herhangi bir ülkü üzerine kafa yormayacaktır. Ya da karşılaşmalarına rağmen randevuevine gitmiş olsa, Mahir Altaylı'nın kendisine söyledikleri anlamını yitirecektir.

Türkçü dergileri okur ancak dergilerdeki şiirleri bayağı, sentetik ve ruhsuz bulur. İçlerinde kedilerine böyle şiirler yazdıracak ne olduğunu merak eder. Onlara inanmadığı ve başka türlü düşündüğü için kendisini bir şeytana benzetir:

“Beni iğrenç buluyorlardır’ Beni fazla kültürlü buluyorlardır. Ya da fazla küstah... Onlar için ikisi de aynı kapıya çıkar... Onlar? Onlar kim?.. Hayır, ben de onlardanım... Kendimi şüpheye, iğrenç şüpheye, aklın gevezeliğine bırakmamam gerekir! Bırakmayacağım, inanacağım... İnanacağım, Allahım inanacağım, aklımın küçük gevezeliğini susturacağım!” (Pamuk, 2015: 441).

Gıyasettin Kağan, Muhittin’in Türklüğe inanmadığını anlar ve onu kovar. Muhittin önce kederlenir ancak bu durumu atlatır:

“Ne oldu?” diye düşündü. “Az önce cenneteydim, şimdi cehennemde! Böyle atıldım cennetten! Kâğıtlarım eksikmiş! Ne gülünç! İçinden gülmek geliyordu: “Zeki olmadığımı dair belediyeden kâğıt almam gerekir!” [...] “Yağmur... Dünya... Evet, cennetten atıldım... Niye?” Artık neşelenmeyeceğini seziyordu, ama kendini zorladı. “Amma da öfkeleni be moruk!” (Pamuk, 2015: 541).

Milliyetçilikle imtihanında başarısız olan Muhittin’in otuz yaşında kendisini öldürmeyi düşünmesi, bu düşünceye en yakın olduğu anda hüsrarla sonuçlanır. Muhittin, Refik’e bir intihar mektubu bıraktığı halde buna cesaret edemez, intiharında da başarısız olur. Yıllar sonra tam bir tutunan olarak anılacaktır: artık AP milletvekili Muhittin Nişancı’dır.

Ömer, temsilen Honoré de Balzac’ın *Goriot Baba*’sının Rastignac’ıdır. Herr Rudolph’un romanda dediği gibi Rastignac gibi Ömer de toplumunun ruhuyla uyuşamaz. Refik, Rousseau okuyarak hayalperest birine dönüşür, Ömer ise taşra yaşamının içinde gerçekçi biri olur. Romantik ve realist bu iki entelektüel ruhun çatışması, kalabalık bir yemek yedikleri akşamın gecesinde Ömer’in dilinden şöyle yansıtılır:

Ömer bağırdı: “Burada herkes köle. Burada herkes ikiyüzlü, yüzeysel, yalancı, kötü. Kötü, kötü, iyi hiçbir şey yok. İyi denilebilecek şeyler, acınacak zavallı şeyler, masadakiler... Hepsi kişiliksiz, taklitçi, zavallı... Geçen yıl Dersim’de neler yapıldığını da biliyorsun... O parti müfettişini de işittin. Ama bana ne bunlardan? Bunlardan söz etmek istemiyorum ben. Sen Rousseau filan diyorsun. Ne ilgisi var onların burayla?.. Rousseau Türkiye’de yaşasaydı bir falakadan geçirir adam ederlerdi” (Pamuk, 2015: 349).

Taraflardan birinin Refik olduğu hayal ve gerçek çatışması romanda bir yerde daha dikkat çeker. Oğlu Ahmet, artık ölmüş olan babasının Paris’te Sartre ile

karşılaşmasını kendi hayalinde canlandırır: “Mösyö Sartre da şöyle demiştir herhalde: ‘Mösyö, sizin yerinizde ben olsaydım, az gelişmiş bir ülke aydını olarak burada sütlü kahve içmez, ülkemde öğretmenlik yapardım’ ” (Pamuk, 2015: 627).

Kemah’ta iken Yakup Kadri’nin *Ankara* romanını birkaç kere okuyan Refik, yazarın inkılap ve yeni Türkiye heyecanını sevinçle karşılar. Çünkü romanı her okuduğunda Ankara’da kendisi gibi bir şeyler yapmak isteyen insanların var olduğuna inanır (Pamuk, 2015: 359). Kurgusuyla ütopyik sayılabilecek bir metin olan *Ankara* romanı, ütopyik kalkınma hayallerine sahip olan Refik’in ideali olur. Refik’in Ömer’in yanına giderek köy kalkınması için projeler yapması, üstelik bunu büyük bir ciddiyetle ve inanarak yapması onu toplumu için kaygılanan bir aydına dönüştürür. Ankara’da tasarılarını kitaplaştırmaya çalıştığı esnada umutsuzluğa kapıldığı da olur. Bu umutsuzluk anları, birer kaygı örneğidir:

Refik birden, “Evet, aptalın tekiyim ben!” diye düşündü. Korktu. “Bütün bu tasarıları hayatıma bir yön vermek için yaptım. Hayatıma bir yön ve amaç vermek için köylülere acıdım. Sonra işte bütün bunların saçma ve boş olduğu ortaya çıktı.” Bir suçlu, toplum dışı bir yaratık, bir sapık gibi hissederek oturuyor, öne doğru büktüğü başını hafif hafif sallıyor, ayaklarının ucuna bakıyordu. “Yanlış şeyler düşündüğüm, bir hayalci olduğum ortaya çıktı. Rousseau okudum... İstanbul’dan kaçtım. Köylülerin sefaletini gördüm... Ama yanıldım...” (Pamuk, 2015: 430).

İstanbul’a dönen Refik, insanlar ve olaylar arasında kendisini sorgular, ölümü ve ölümlülüğü düşünür. Ankara’da kalan Ömer ise birçok çatışma yaşar, kendisini sorgular ve nişanlısı Nazlı’dan ayrılır. Ömer’e karşın Refik, sürekli “ne yapmalı” diye kaygılanır. Bir şey yapması gerektiğinin farkındadır ancak bunun ne olması gerektiğini kestiremez. Muhittin ise bu esnada kendisini milliyetçi biri gibi hissedebilmek için Refik hakkında, aslında kendisi üzerine düşündüğü şeyler üzerinden yorum yapar: “Kemah’a gitti, geldi, kitaplar okudu, bir şeyler yazdı, çizdi. Geçen hafta gördüm. Gene kafası karışmış, ayağı yere basmayan, aynı amaçsız, ilkesiz, iradesiz ve en önemlisi hedefsiz Türk aydını... Ya da Türkiye’de yaşayan Frenk aydını...” (Pamuk, 2015: 492). Muhittin bunları söylerken kendisinin de Refik gibi –kendi tabiriyle- kitaplardan zehirlendiğinin farkındadır. Üç arkadaşın buluşup konuşmaları, entelektüel bir suçluluğun paylaşılması ile neticelenir. Ömer, Refik ve Muhittin’i küçümser:

[Ömer] “[b]irden Refik’e döndü. ‘Ne yazıyorsunuz birbirinize? Aynı şeyler, aynı laflar mı?’ Eliyle küçümseyici bir hareket yaptı: ‘Aydınlık, karanlık, ruhlar, düşünceler, kölelik... Başka? Bunlar mı hâlâ?’

‘Evet, bunlar!’ dedi Refik.

‘Neymiş bu aydınlıklar, karanlıklar?’ dedi Muhittin.

‘Senin benim gibi hırsların ve tutkuların batağına batmış insanların anlayamayacağı saf ve temiz, ruh gibi hafif sözler Muhittinciğim!’ dedi Ömer. ‘Türkiye, ya da Doğu, ahmakların ve pislüğün ülkesi olduğu için...’ (Pamuk, 2015: 521).

Refik, nerede yanlış yaptığını bulmak için kendi hayatını babasının, arkadaşlarının, Osman’ın hayatlarıyla karşılaştırır. Bunun altında suçluluk duygusu olduğunun farkındadır (Pamuk, 2015: 559). Günlükte tuttuğu notların önemli bir bölümü ne yapması gerektiğini sorgulamakla geçer. Bir aydın olarak bir şeyler yapması gerektiğinin farkındadır ancak bunu sadece okuyarak yapamaz, eyleme geçmesi de gerekir:

“Oturur ve ne yaparım? Evet, ne yapmalı acaba?” Kendine kızmaya başladı. “Bir tek düşüncem yok! Schopenhauer’in onda biri kadar aklım berrak olsaydı ne olacaktı? Var üstelik! Kültürel bir hareket... Çeviriler... Hayatı seviyorum! [...] evet, köy kalkınması tasarıları, kabul ediyorum, ütöpikti. Marx! Onda da aradığımı bulamadım! Onu da düşünceleri berrak olduğu için beğendim, ama ne yapmalı, ben ne yapayım, buna cevap bulamadım. Okudukça zaten onu hep suçladığımı, suçlu hissetmem gerektiğini düşündüm... Evet mülkümden, şu yazıhaneden kurtulmalıyım! Bir yayınevi kurmalıyım... En iyi çevirileri yapmalı. Bu kitapları herkes okumalı (Pamuk, 2015: 563).

Orhan Pamuk, tıpkı kendisinin onun yaşlarında yaptığı gibi, Ahmet Işıkcı’nın da “ruhunun bir yanı aile kalabalığının gürültüsü, şakaları, şefkatiyle mutlu olurken, ruhunun bir başka yanının akrabalarının kitaplarla, kültürle, ülkenin sorunları ya da benzeri konularla ilgilenmesine sinirleneceğini” söyler (Pamuk, 2015: 643). Kendi roman yazma serüvenine yüklediği sorumluluğun bir benzerini, belki de kendisine yakın bir tip çizmesi nedeniyle, üçüncü kuşak olan Ahmet’e yükler.

1970 yılının Aralık ayına geçildiğinde, darbe söylentileri çıkmaya başlar. Gergin ve belirsiz bir siyasi hava hâkimdir. Bu esnada Ahmet de babası Refik gibi “Ben neyim?” diyerek kendisini ve ne yapması gerektiğini sorgular. Kız arkadaşı İlknur’a “Türkiye’de resim yapmak, insanın bağıra bağıra konuşması gereken bir ülkede dilsizliği seçmek gibi bir şey” dediğinde (Pamuk, 2015: 632) sanatına inansa da sadece resim yaparak bir mücadele veremeyeceğinin, herkese ulaşamayacağını farkındadır. Liseden eski bir arkadaşı olan Hasan’ın gelip kendisine artık sosyalizm için bir şeyler yapması gerektiğini anımsatması ve çıkarmayı planladıkları dergi için hem iş gücü hem de maddi yardım istemesi, Ahmet’i düşündürür. Bir şey yapmış olmak için bu teklifi kabul eder. Çünkü sanatından şüpheye düşmüştür: “Eğer

yaptıklarım Hasan'a da bir şey söylemiyorsa niye o kadar çalışıyorum ki?" (Pamuk, 2015: 599).

Karısı Perihan'ın Refik'i terk ediş hikâyesi, Refik'in nasıl sancılı bir hayat sürdüğünü gösterir. Bir gün –gene- eve sarhoş dönen Refik, her zamanki nutuklarından birini atar, memleketin çoğunluğunun aç ve sefil yaşaması karşısında bir şey yapamadığı için kendisini suçlar. "Artık bir şey yapmanın zamanı" diyerek eyleme geçmek ister ancak hayatında gerçekleşecek tek eylem, karısının kendisini terk edecek olmasıdır (Pamuk, 2015: 626).

Kendisinin bir araç olduğunu düşünmeye başlayan Ahmet'e İlknur "[m]erak etme, sana çok şey kalmış! Bunu biliyorsun... Fazla bile sana bunlar. Bu düşüncelerin, kendini düşünme, anlama, tedirgin olma zevkin! Bunlar çok şey değil mi?" dediğinde, yaşaması gereken entelektüel kaygıdan söz eder (Pamuk, 2015: 633). Ahmet artık olsa olsa bu kaygılarla kendisini besleyerek resim yapacaktır. Babaannesi Nigân Hanım'ın ölümü, belki toplumsal kaygıları olmayan ailesinden uzaklaşmasına bir vesile olacaktır. Ahmet'in İlknur'a dediği gibi, "burası Türkiye! Gerçeğin kendisiyle değil, kötü bir taklidiyle karşı karşıyayız!" (Pamuk, 2015: 619). Jale Parla'ya göre romanın sonunda, "bir 'göz'ün mekânı resmedişini, bu resmin diğer duyuları uyarışının kaydını, bakışın sahibi melankolik sanatçıyı, yaratıcılığın uzandığı sonsuzluğu buluruz. Bu 'göz' Cevdet Bey'in ailesinin kefaretiyle sanatıyla ödeyecek Ahmet'e odaklanmış bir kameradır" (Parla, 2018: 11).

Cevdet Bey ve Oğulları, Türk münevverinin ve burjuvasının Türk entelektüeline dönüşünü kuşaklar üzerinden vermesi bakımından önemlidir. Ancak romandaki dönüşüm, daha önce anılan romanlarda olduğu gibi erkek karakterler üzerinden gelişir. Bu nedenle kadın entelektüelin dönüşümüne ayrıca değinmek gerekir.

2.1.2.6. Entelektüel Kadın Kahramanın Dönüşümü: Rabia'dan Aysel'e

Entelektüel sorumluluğun dikkate alındığı romanlara bakıldığında, kadınların entelektüel bir figür olarak çok az ele alındığı, bir kadın entelektüelin bakış açısı ya da işleviyle ilgili örneklerin daha çok kadın yazarlar tarafından verildiği görülür. Toplumsal cinsiyet problemi açısından eril bir dil ve üslup daha etkin olduğu için bu örneklerin azlığı, kadının toplumdaki işlevinin daha çok bir nesneye, daha doğrusu arzu nesnesi ya da bir objeye dönüştürülmesiyle ilgilidir. Tanzimat romanıyla başlayan

kadının bir arzu nesnesi ya da kötücül bir karakter oluşu daha sonraki romanlarda devam eder.

Halide Edip Adıvar, Adalet Ağaoğlu, Tezer Özlü, Leyla Erbil gibi yazarlar kadın duyarlılığına, kadın bakış açısına özgün bir gözle, belki de kadın bakış açısıyla değinmeleri nedeniyle dikkate değerdirler. Bu durum sadece kendi entelektüel sorumluluklarını yerine getirme arzularının yazarlıklarına yansımaları olarak kabul edilemez. Kadın olma bilincinin verdiği bir sorumluluk kadın yazarların eserlerinde belirginleşir. Halide Edip'in oldukça etkin bir karakteri olan *Sinekli Bakkal*'ın Rabia'sı, gelenek ve modernlik arasında bir köprü gibidir. *Kalp Ağrısı*'nın Zeyno'su, aşkıdan vazgeçince ideallerine yönelir. *Yaşamın Ucunda Yolculuk*'ta Tezer Özlü'nün kadın protagonistini üç ölünün peşinde kendi varoluşunu bulma yoluna düşer. Leyla Erbil'in *Cüce*'sindeki Zenime, başkaldıran bir entelektüel olarak hayatı boyunca sorumluluğunu yerine getireceği eylemlerini gerçekleştirir. Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* üçlemesindeki Aysel ise akademisyen ve entelektüel bir kadın olarak varlığını ispatlamak ister.

Nazan Aksoy (2009: 191), Cumhuriyetin ilk döneminde yetişen Halide Edip, Samiha Ayverdi gibi kadın yazarların, “kadınların kamusal hayatın her alanında erkeklerin yanında yerini aldığı, Atatürk'e büyük bir hayranlık ve minnet duyulan Cumhuriyet'in ideallerini gerçekleştirmek için seçilmiş” olduklarını ve Cumhuriyetin hayatlarında bir dönüm noktası olduğunu ve ulus-devletin inşasının bu kadın kimliklerinin kuruluş süreci ile baş başa ilerlediğini belirtir. Sonrasında bu kadın yazarların otobiyografik metinlerle kendi başarı hikâyelerini yazdıklarına değinen Aksoy, bu yazarların kamusal kimlikleriyle başarı kazandıklarını ve bu kimliklerini gerçekleştirme imkânını kendilerine sunan dönemi yücelttiklerini söyler. Bununla birlikte bu aydın kadınların “kadın olarak özel alanda yaşadıkları, özellikle de cinsel kimlikleri”ni göz ardı ettiklerini ekler. Aksoy (2009: 191), projenin bu boşluğunun ise 1970'ten sonra Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil gibi kadın romancılar tarafından doldurulduğunu ifade eder.

Halide Edip, Peregrini ile Rabia arasında bir ilişki kurabilmek için, dönem şartlarını göz önüne alarak mevcut hallerini topluma uydurmak zorundadır. Peregrini Müslüman olarak sadece Rabia ile evlenmeye hak kazanmaz, öte yandan dönem okuru açısından bu ilişkiye bir meşruiyet kazandırır. Osmanlı halkı tarafından kabul görmek için Peregrini'nin, Osman olması gerekir:

Ben gene bir dinin çerçevesine giriyorum ha... Hem de gene bir kadın eliyle. Fakat bana sükûn veren, içimde sulh tesis eden bir din. İlk defa dimağım, ruhum, kalbim birbirleriyle uzlaşmışlar gibi birbirlerini de, beni de kemirmiyorlar (Adıvar, 2014: 347).

Rabia da Peregrini gibi okuyan, kendisini geliştirmeye açık biridir. Akşamları uyumadan *Cevdet Paşa Tarihi*'ni okur. Hem mahallesinin, Sinekli Bakkal'ın sıradan bir kızı hem de devrinin ilerisinde bir aydın örneği okur olarak dikkat çeker. Bir yandan toplumsal kuralların sınırları içinde otomatikleşen bir hayatı vardır, diğer yandan modern hayatın içine yerleşen bir okur, bir sanatçıdır. Rabia, arada kalmış bir kadın karakterdir. İki kimliğinden de sıyrılmadığından kendisini bu aralıkta kendisi olarak bulur: “Kendi kendini ebediyen tekrar eden, fakat mütemadiyen uzaklaşan bir Şark melodisi! Bir tek ses, bir tek arzu... Hâlbuki Osman Garb'ın en muğlak bir senfonisi... Binbir arzu, binbir emel!” (Adıvar, 2014: 415).

Halide Edip'in *Kalp Ağrısı*'nda Avrupalı bir kadın olan Dora'nın ağzından Türk kadınlarıyla ilgili beklentileri aktarılır. Viyana'da, Azize'nin operada koltuklarını beğenmeyerek loca istemesi üzerine Dora, Azize'yi eleştirir:

Ben Türk kadınlarını ihtilâle karışmış, halka karışmış, bizden çok demokrat olmuş zannedirdim. Halbuki siz sade süs, nafile para sarf etmek istiyorsunuz. Haydi şimdiye kadar gördüklerim hepsi zengin, kapitalist şeylerdi. Siz ihtilâl yapmış bir zabitin karısısınız, neden böyle israfa düşkünsünüz (Adıvar, 2010a: 140-141).

Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* üçlemesinin ilk romanı olan *Ölmeye Yatmak*, Sosyoloji doçenti Aysel'in bir otel odasında kendisiyle, devletiyle ve kuşağıyla hesaplaşarak ölümü beklemesini anlatır. Bu esnada okur, geriye dönüşlerle Aysel'in ilkokuldan mezun olduğu yıllara dönerek Mustafa Kemal'in ölümüne, İkinci Dünya Savaşı'nın çıkmasına, bu esnada yaşananlara, savaşın bitmesine, çok partili döneme geçişe şahit olur. Bu olaylar olurken, ilkokul öğretmenleri Dünder tarafından Atatürkçü ve uygar bir insan olma idealiyle yetiştirilen Aysel ve arkadaşlarının fikir dönüşümleri aktarılır.

Üçlemenin ikinci romanı olan *Bir Düğün Gecesi*'nde ise Aysel'in eşi Profesör Ömer'in bilincinden hayata bakılır. Çelişkilerin, pişmanlıkların, hesaplaşmaların yaşandığı bir düğün gecesi esnasında Ömer hayatını sorgular. Romanda aynı zamanda Aysel'in kız kardeşi ressam Tezel'in aydın sorumluluğunu yüklenemeyişi ve bu nedenle halktan birinin suratına tükürmesi vurgulanır. Adalet Ağaoğlu'nun aydını, görevlerinin bilincinde olduğu kadar, bu görevi yerine getirememiş olduğunun da

bilincindedir. Üçlemenin son romanı olan *Hayır*'da yine Aysel'in bilinciyle karşı karşıyayızdır. Artık profesör olmuş, Ömer tarafından terk edilmiş, yaşlanmış, çabalarının bir işe yaramayacağına inanmaya başlamış, yine de başkaldırmaya gönüllü ancak tükenmeye de hazır bir Aysel'dir karşımızdaki. Şahit olduğu Türkiye gerçekleri de ilk gençliğindekilerden ya da doçentlik yıllarından çok farklı değildir. Aysel, bir bilim insanı olarak, Cumhuriyetin kadına yüklediği sorumluluğun simgesi sayılabilir.

Aysel'in kuşağının bir diğer önemi de, kadın erkek ilişkilerinin yakınlaşmaya başladığı döneme denk gelmesinden kaynaklanır. İlkokul müsamerelerinde yaptıkları rondo gösterisi, kız ve erkek çocuklarının ilk kez birbirlerine temas etmeleriyle gerçekleşir. Çocukların aileleri tedirgindir. Bu tedirginlik, Aysel'in ortaokul ve lise yıllarında da sürecektir ve özgür bir kadın olmanın bedelini, ailesi daha doğrusu babası tarafından vazgeçilmiş bir evlat olarak ödeyecektir. Eski kasabasından bir erkekle adının çıkması, ailesinin Aysel'i evlendirme hayallerini yıkar ve hiç olmazsa bir işi olsun diye üniversiteye gitmesine izin verilir. Aysel'in de amaçladığı budur. Bir kadın olarak eğitilmiş, Cumhuriyetçi bir kadın olmak, vatani için çalışmak gibi hassasiyetleri olan Aysel, kadın olmanın da bedellerini ödemek zorundadır. Üniversite yıllarında bir sene Paris'te kalışı, orada kendi ülkesindekinden farklı düşünen, kadınlara cinsel bir meta gibi değil, bir birey gözüyle bakan erkeklerin de olduğunu görmesi, kendi kadınlığını kabul etmesiyle sonuçlanır.

Öğrencisi Engin'le yatmasının nedenini bir bedeni, aynı idealleri paylaştığı biriyle paylaşmak olarak düşünen Aysel'in bu ilişkide asıl amacı, kendisine uygar bir kadın olduğunu, bedeninden eşi dâhil kimsenin sorumlu olmadığını kanıtlamaktır. Üstelik bunu en çok, kendisine ilkokul yıllarından beri âşık olan ve kendisiyle halen birlikte olmak isteyen, ideallerini görünüşte yerine getiren Aydın'a kanıtlamak ister. Aysel'in varlığı, çevresindeki erkeklere kanıtlanmak istenen bir nesne gibidir. Dünder Öğretmen'den babasına, abisi İlhan'dan Aydın'a kadar herkese kadın olduğunu ve kadın olarak bir birey olduğunu kanıtlaması gerekir. Buna, çevresinden gördüğü baskılar, toplumun henüz genç bir erkek ve kızın arkadaşlığına hazır olmaması da dâhildir. Ki romanda bahsedilen çevre, 1940'lı yılların başkentidir.

Aysel'in kadınlığının toplumsal işlevini sekteye uğratan olaylardan biri de hamileliğinde kızını sekiz aylıkken ölü olarak doğurması ve bu olaydan sonra bir daha çocuğunun olamayacağını öğrenmesidir. Aysel'in fizyolojik olarak doğurganlığını yitirmesi, kadınlığının toplumsal işlevinin de yitirilmesidir. Buna karşın otel odasında

ölmeye yattığında regl döneminin geciktiğini fark etmesiyle, içinde bir canlıyla ölmeye yatma ihtimaliyle yüzleşir. Üstelik ilk defa kocası dışında bir erkekle birlikte olduğundan, doğurganlığının geri geldiğini düşünmeye başlaması, bir şüphe olsa da temsili bir durumdur. Kadınlığını artık kimseye ispat etmek zorunda olmadığından bu durum Aysel için artık bir anlam ifade etmez. Engin’le birlikte oluşlarının sembolik bir diğer yönü, bu ilişki sonrasında kadınlık zararının tekrar yırtılması ve kanamasıdır. Bu kanama, Aysel’in kendi kadınlığını keşfidir. Kendi bireysel sorumluluğunu artık başka erkeklere bağlamamak zorunda oluşunun yansımasıdır:

Karnımda bir çocukla öleceğim. Özgürleşmek ve özgür kılmak adına olacak bu da! Gülmeyip de ne yapayım?

Evet. Bir kez yattım öğrencimle. Bu yatıştan kısa süren, değişik bir tat aldım. Burası gerçek. Bedenimden çok, beynimde kurulan bir imparatorluğun şehvetiydi belki. İnsan kendini tek başına özgürleştiremezse ve tek başına özgürleşme düşü içinde boğulmuşsa, kendinden sonra gelenlerin altına yatmalıdır (Ağaoğlu, 2004: 44).

Bu özgürlüğünü Aydın’a ispatlama arzusunun bir öç alma isteği olduğunun Aysel de farkındadır. Bu öcü alabilirse ancak o zaman ölebileceğini düşünür:

Başucumdaki telefon durmadan aklıma takılıyor. Neden ille telefon edip Aydın’ı çağırmak istiyorum? “Özgür bir Türk kadını” oluşumu onunla kanıtlamadım! Yirmi beş yaşında bir delikanlı ile kanıtladım. Anlaşılan bunu bilmesini istiyorum. Böyle ise, apaçık bir öç alma özlemi içindeyim demektir. [...] Onunla şimdi konuşmak istiyorsam, bu belki de son anda tamamlanabilecek bir şeyi tamamlayabilmek içindir. Hiçbir şeyi tamamlayamadan ölmüş olmamak için (Ağaoğlu, 2004: 46).

Aysel’in eşi Ömer’le kendi deyimiyle mükemmel bir evliliği olduğu halde öğrencisi Engin’le bir defaya mahsus olan ilişkisi, kendisi için toplumsal idealinin bir yansıması olmasıyla birlikte, kendisini gerçekleştirmenin bir diğer yoludur. İçindeki çoğalma arzusu kendisini keşfedişine bir kapı olacaktır:

“Yalnızız. Çoğalana dek birlikte olmalı...”

Öğrencime bunu söylediğimde onunla yatmaya hazırdım artık. Kendimi yok saymaya. Gömleği kanlandı. Ona yeniden yırtılan kadınlık zararını sildim. Kimse inanmayabilir. Ama ben gördüm, biliyorum: Kadınlık zarı yıllar sonra yeniden pekişiyor. Hiç değilmemiş gibi oluyor. Bütün tutsaklık perdelerini yırtıyorsun, yırtıyorsun; sonra bir de bakıyorsun, hiç el değmemişlik. Hiçbir şeye başlanılmamış sanki. Hiçbir şey eskimemiş. Yeniden eskitmeye başlamak. Aynı şeyi hep yeniden, yeniden denemek. Kendine hiçbir şey katmadan ve üstelik usanmadan, usanmaya kendinde hak tanımadan. Kadın olmadan önce insan olduğunu kendine

bile unutturarak. Kendini yeniden pekiştirerek, sonsuza dek hep aynı yerde dönerek, dönerek... Kimbilir, bu belki de derimizin altına zorla tıktırılmış bir hastalıktır (Ağaoğlu, 2004: 46).

Aysel'in bu ilişkiyle kendi kadınlığının daha fazla bilincine varması romanda tekrar edilerek vurgulanır. Kadın olmak için önce özgür olmak zorunda olduğunun yeni yeni farkına varan Aysel, bu durumu çevresindeki erkeklere de ispat etmek ister: "Söyle bana Engin: Şimdi hayran hayran ve güvenle yüzüne baktığın kadın özgür mü? Özgürleştirdi mi hiç değilse o? Söyle Engin. Kurtardı mı bir şeyleri? Bu mümkün mü? Tek başına kurtulmak ve kurtarmak mümkün mü?.." (Ağaoğlu, 2004: 341).

Aysel'in gördüğü bir rüya, kendisini toplum içinde konumlandığı yeri, bir kadın olarak toplumsal işlevinin kendisine nasıl dayatıldığını ve toplumun beklentileriyle kendi arzularının arasındaki çatışmayı açıkça ortaya koyar. Rüyasında kendisini çok önemli bir görev yapmak üzere bulan Aysel, eski arkadaşları olan ancak sonradan fikir ve yol ayrılığına düştüğü Semiha ve Behire'yle karşılaşır. Semiha onu umursamaz, Behire ise gelinliğinin tüllerine basılmasından rahatsızdır. Aysel ise bambaşka kaygılar duyar: " 'Tüllerin sırası mı Behire? Görevimiz var' demek istiyorum. Sesim bir türlü çıkmıyor. Bir türlü de gelinin yanına ulaşamıyorum" (Ağaoğlu, 2004: 343). Rüyasında çok utandığını duyumsayan Aysel, bu hissini şöyle aktarır: "Çok utanıyorum. [...] Herkes beni arıyormuş, bense lunapark gibi bir yerde dönmedolaba binmeye dalmışım da ondan utanıyormuşum" (Ağaoğlu, 2004: 343). Rüyasında herkesin onu aramasına karşılık onun oyuna dalışı, kendisinden beklenen toplumsal sorumlulukları erteleyerek dönme dolaba dönmüş olan hayatına dalmış olmasını temsil eder. Toplumsal görevlerini gerçekleştirememiş, sadece sıradan bir kadın olabilmiştir. Rüyasında iki önemli ayrıntı daha bu duruma işaret eder. Biri, Mustafa Kemal'in, bir Cumhuriyet çocuğu olan Aysel'den profesörlük tezini istemesi üzerine, önüne tezi yerine bir tencere dolma koymuş olması, diğeri de ona rüyasında bir korgeneral tarafından verilen görevin etrafındaki bütün erkeklerle yatmak olmasıdır.

Aysel, Cumhuriyetin kendisine yüklediği medeni bir kadın olma göreviyle toplumun kendisine yüklediği sadece ev kadını olma görevi arasında kendi kadınlığını, kendi entelektüel sorumluluğunu arar. Ölmeye yatışından, karnında bir canlı olma ihtimalini fark edince vazgeçer ve bunun kendisine sunulan bir fırsat olabileceğini düşünür:

Belki de çocuk yoktur. Belki de kendimim yeniden büyötmek istediğim; saksısını çatlatmış. Aydın'ın plağı kolunun altında, eli de yine böğründe kalacak. Ne yapalım? Asansörle tam on altı kat indim. Otele faturamı ödedim. Döner camlı kapıyı ittim. Dışarı çıktım. Başkentin puslu nisan sabahı (Ağaoğlu, 2004: 346).

Böylece Rabia ile başlayan okuyan kadın figürü, toplumun kendisine yüklediği görevle kendi sorumluluğu arasında bocalamaya devam eder. Entelektüel, sisteme muhalif olması gereken ve sisteme bir çözöüm aramak zorunda olan kişidir. Aysel, bu görevini yarıda bırakmış bir entelektüeldir.

2.2. Ütopya ve Arzu

Ütopya ve arzu, politik ve edebi açıdan bakıldıklarında birbirlerine dönüşen, birbirlerini doğuran ve tamamlayan kavramlardır. Ütopya içinde daima mevcut olmayanı arzulamayı barındırır, öte yandan arzu da gerçekleştirilemediği ve devam ettiği sürece ütöfik olanı doğurur. İki kavram da böylece politik düzlemde birbirini tamamlar. Çünkü ütöfik olan hiçbir zaman gerçekleşmez ve böylece arzulanmaya devam eder. Aynı zamanda arzu da arzu nesnesinin uzaklığu ile doğru orantılı olarak çoğalır ve ütöfik bir yönü içinde taşır. Ancak ütöpya ve arzunun ayrıldığu yerler de vardır ve bu nedenle bu kavramlar iki ayrı başlık altında incelenecektir.

2.2.1. Ütopya ve Distopya Kavramları

Arzulananla politik olanı bir araya getiren ve bu nedenle imkânın sınırlarını zorlayan ütöpya, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*'te, ideal ya da üstün (dolayısıyla genellikle komünist) insan toplumu biçiminin hayal ürünü; ya da böyle bir toplumu tanımlayan kurmaca veya felsefi teorinin yazılı bir eseri olarak tanımlanır (Baldick, 2001: 269). Buna karşılık aynı sözlükte distopya ise, genelde öngörölen geleceğin endişe verici, hoşa gitmeyen hayali bir dünyaya uygulanan ve ütöpyanın tersi olarak icat edilen modern bir terim olarak yer alır (Baldick, 2001: 74). Bu tanımlar, ütöpyanın kurmaca idealliğini; distopyanın ise endişe veren zıtlığını ön plana çıkarır.

Ütopyayı siyasal bir mesele olarak gören Fredric Jameson'a göre ütöpya, edebi bir biçim için çok alışıldık bir durum değildir ve nasıl biçimin edebi değeri şüpheliyse, siyasal statüsü de yapısal olarak muğlaktır (2009: 9). Jameson (2009: 9), Soğuk Savaş döneminde ve hemen ardından Doğu Avrupa'da Stalinizm ile eşanlı hale gelen ütöpyanın "insanın zayıflığını ve ilk günahını görmezden gelen, kusurlu ve gönölsüz

bir tebaaya her zaman cebir yoluyla kabul ettirilmesi gereken kusursuz bir sistemin tekbiçimlilik ve ideal saflık istencini ele veren bir programı” ifade ettiğini belirtir.

İdeal toplum düzeni ve yönetim biçimi olarak tanımlanabilecek ütopyanın ilk örneği Platon’un *Devlet*’i olarak kabul edilir. Cevizci’ye göre (1999, 880-881) Platon’dan beri düşünürlerce kurulmaya çalışılan ideal toplum düzenleri olagelmıştır ancak bunlar gerçekleştirilmesi mümkün olmayan tasarılar oldukları için ütopya olarak nitelendirilirler. Dikkat edilirse tanımda, gerçekleştirilmesi imkânsız olan tasarılar ütopya olarak adlandırılır, yani ilk tanımdan itibaren günümüze kadar anlamındaki imkânsızlık vurgusunda bir sapma olmadığından, ideal bir toplum düzeni bu dünya için beklenmez. Bu nedenle dünya sadece mücadele ve hayal mekânıdır.

Fátima Vieira (2017: 3), Thomas More’un 1516 yılında betimlediği ütopya kavramının, sadece bu kitapta anılan *adayla* ilgili bir adlandırma olmadığına, bu sözcüğün 1516’da bir neolojizm olduğunu, neolojizmlerin ise yeni olanı adlandırma ihtiyacına karşılık geldiğini belirtir. Ütopya sözcüğünün ilk anlamının hiçbir şekilde açık ve net olmadığını belirten Vieira (2017: 4), bu sözcüğün tarihinin “sözcükte belirgin bir anlamsal yenilenmenin meydana geldiği anların birikimi” olduğunu düşünür ki ütopyanın kendi başına, kendisiyle ilgili birçok kelimenin oluşumunda kök olarak kullanıldığını ayrıca vurgular: eutopya, distopya, anti-ütopya, alotopya, eukronya, heterotopya kelimelerinde olduğu gibi.

Vieira, More’un ütopya sözcüğünü yaratmadan önce hayali adasını “hiçbir yer”, “hiçbir yerde”, “hiçbir durumda” anlamlarına gelen “Nusquama” ile adlandırdığını belirtir. More’un, “utopia” yerine “Nusquama”yı kullanmış olsa, bu adanın varlığını en baştan reddetmiş olacağını ifade eden Vieira (2017: 4-5), “o dönemde Avrupa’da yükselmeye başlamış olan yeni düşünce akımlarına ses verecek yeni bir duyguyu aktarmak ist[ediğini]” vurgular ve ekler:

Onun ütopya düşüncesi, esasında antik dünyanın insanlığın entelektüel başarısının doruğu sayıldığı ve Avrupalıların bu antik dünyayı model aldığı dönem olan Rönesans’ın ürünüdür; ama aynı zamanda, insanın salt yazgısını kabul etmek üzere var olmadığına, geleceği inşa etmek için akli kullanmak üzere de var olduğunun keşfi üzerinden temellenen hümanist bir mantığın da sonucudur (Vieira, 2017:5).

Yeni bir anlamın karşılığı olan “Utopia” kelimesinin oluşturulmasını ise şöyle açıklar:

Bu da yeni bir şeydi ve yeni bir sözcük gerektiriyordu. Neolojizmini yaratmak için iki Yunanca sözcüğe başvurdu More. “Değil/olmayan” anlamı taşıyan ve “u” sesine indirgenen *ouk* ile “yer” anlamına gelen *topos* sözcüklerine, yer bildiren *ia* sonekini de ekledi. Dolayısıyla etimolojik açıdan ütopya, olumlama ve yalanlamayı aynı anda içeren bir hamleden doğan, aslında yer olmayan bir yerdi (Vieira, 2017:5).

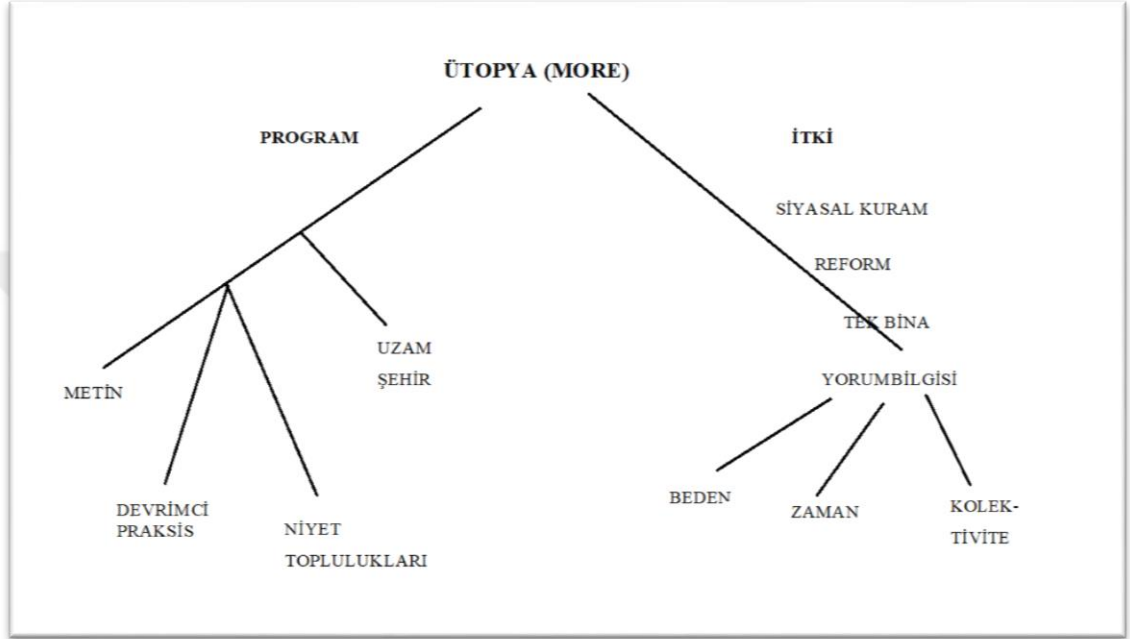
Ütopya sözcüğü henüz doğmadan “hiçbir yer” ile anlatılmaya çalışılan, ütopyanın gerçekliğe yansıyan halidir. Ütopya, mümkün olmayan bir dünyayı karşıladığından gerçekleşmiş bir ütopya “hiçbir” mekân ile özdeşleştirilemez ancak hayal edilebilir.

Karl Mannheim (2002: 64), ütöpik düşünce kavramının “politik çelişmeye borçlu olunan, ama politik mücadelenin karşısındaki bir keşfi, yani, ezilen belli grupların entelektüel olarak toplumun verili bir durumun yıkılmasıyla ve dönüştürülmesiyle ilgilenmeleri sonucunda, bilmeden, koşulların yalnızca koşulları olumsuzlayan unsurlarını görmelerini” yansıttığını söyler. Bu grupların, gerçekte varolanla ilgilenmek yerine varolanın değişimini tasarlayarak “toplumun mevcut koşullarını düşünsel anlamda doğru değerlendireme[diklerini]” söyleyen Mannheim (2002: 64), koşulların somut analizinin hedeflenemediğini belirtir. Bu durum, entelektüelin hemen her çağda düştüğü handikaptır. Mevcut durumu ve bu durumu nasıl düzelteceğini toplumsal ayrıntıları görerek düşünmek yerine, kendi düşünsel arzularını kendisinden her anlamda oldukça uzak olan topluma uyarlamak, mevcudu göz ardı ederek kendisine göre idealler oluşturmak olsa olsa ütöpiktir. Dolayısıyla entelektüel, ütopyaya ister istemez yönelmek durumundadır.

Jameson (2009: 11), ütopya biçiminin kendisinin “radikal farklılık üzerine, radikal ötekilik üzerine ve toplumsal bütünlüğün sistemsel doğası üzerine temsili bir düşünme” olduğunu söyler. Ütopyanın imkânsızlığı, radikal olanı arzulanmasıyla ilgilidir. Jameson (2009: 17-18), Thomas More’un *Ütopya*’sının modernliği tanımlayan çoğu yeniliğin çağdaşı olduğunu düşünür. More, *Ütopya*’sında döneminin ötesinde bir ideal sunduğundan, eseri kendisinden sonraki zamanları da etkiler. Esasında modern roman, karakterleri ya da anlatım biçimiyle içinde ütopyaya dair izler barındırır. Bu izler birtakım sembollerle örtülse de radikale yakın bir his uyandırabilir ve ütopya, radikal bir isteme biçimidir.

Jameson (2009: 20) More’un başlangıç metninden iki farklı çizginin doğduğunu varsayar: “Birisi, Ütöpöyacı programın gerçekleştirilmesine başkoymuş

çizgi; diğeryise çeşitli gizli ifadelerde ve pratiklerde yüzeye çıkmayı başaran, muğlak ama her an ve her yerde mevcut olan Ütopycacı dürtüdür”. İlk çizgiyi sistematik ve tamamen yeni bir toplum kurmaya çabalayan, devrimci siyasi pratiğı ve onun yanında edebi türdeki yazılı uygulamaları içeren bir çizgi olarak açıklayan Jameson (2009: 20), ikinci çizgiyi “bir dizi şüpheli ve belirsiz meseledeki değışken yatırıma uyacak şekilde daha muğlak ve çeşitli” bulur. Bu tasnif için Jameson’ın tablosuna bakılabilir:



Tablo 1: Ütopya (Jameson, 2009: 21).

Jameson (2009: 38), entelektüelin özü itibariyle ütopyik adacıklarda yaşayan kişi olduğunu düşünür.

Ernst Bloch, sosyalizmi, somut ütopyanın pratiğı olarak görür. Ona göre umut imgelerinde *illüzyon-olmayan, reel-mümkün* olan her şey dünyanın sosyalistçe değıştirilmesine hizmet edeceğinden Marx’a götürür. Böylece umudu inşa sanatı insanı inşa sanatına yani yeni bir yeryüzünü inşa sanatına dönüştür: “Daha iyi bir yaşamın düşlerinde her zaman, ancak Marksizmin onunu açabileceğı, bir ‘mutlu olma’ sorgulaması vardı. Bu, pedagojik içeriğıyle de, yaratıcı Marksizme, öznel ve nesnel yeni öncüllerden hareket eden yeni bir giriş yolu açar” (Bloch, 2007: 36). Dünyayı değıştirme fikrinde sosyalist bir tavır olduğu düşünülebilir, ancak bu düşünce, bu ütopyik fikri sosyalizme indirgemek anlamına gelir. Çünkü her ideoloji, içinde ütopyik bir yön barındırır.

Vieira (2017: 20), öyküsünü on sekizinci yüzyıla dayandırdığı, on dokuzuncu yüzyıl edebî ütopyalarında ise açıkça görüldüğünü belirttiği “karanlık yüz”ü hicvî ütopya ve anti-ütopyaya dayandırır. Daha kötü bir gelecek tasavvuru da bir edebi tür olarak ütopyayı etkilediğine değinerek bu nedenle “sadece gerçek yerlerden daha kötü hayali yerlere değil bu yerleri tasvir eden yapıtlara da gönderme yapmak amacıyla distopya sözcüğü[nün] kullanıma girdi[ğini]” belirtir. Vieira (2017: 22), distopyanın, olumsuz bir biçimde anlattıklarına karşın bu alttürün amacının didaktik ve ahlakçı olmak olduğunu düşünür. Gregory Claeys ise (2017: 156) distopyaların genellikle muhafazakâr olarak tarif edilmesine karşın aslında yansıttıklarının toplumu sert bir şekilde eleştirmek olduğunu ifade eder.

Thomas More (1478-1535) Latince yazdığı *Utopia*'sını iki bölüm halinde sunar. Önce yönetim ve yaşam açısından hiçbir sorunun olmadığı ideal dünyayı yazar, ardından sunduğu gerçek dünyanın panoramasıyla halkını bir kıyas yapmaya zorlar. Yaşadıkları dünyanın ne kadar *berbat* olduğunun anlaşılması için yazdığı bu ikinci kısmı eserinin başına koyar ki okuru daha iyi kıyas yapabilsin. Ancak Mina Urgan, Platon'un ve More'dan sonra gelen ütopya yazarlarının yaşadıkları toplumun kötü yanlarını açıkça eleştirmekten kaçındıklarını belirtir. Muhtemelen toplumunun bu kıyası yapamaması için *Utopia*, başka ülkelerde çok sayıda basılmasına karşın İngilizceye yazarının ölümünden on altı yıl sonra çevrilir (Urgan, 2016:155-156).¹⁸ Bu bile ütopya fikrinin imkân dâhilinde olmadığını gösteren bir ayrıntıdır.

Entelektüellerin, filozofların ve yazarların ideal dünyaları ve ideal insanları, karşılığını bulamayacak kavramlardır ve sadece üzerinde konuşularak yok olmaya mahkûmdurlar. Tıpkı Simeranya gibi. Türk romanındaki en açık ütopya örneğinin, Peyami Safa (1899-1970) tarafından kurgulandığı söylenebilir. Simeranya, Peyami Safa'nın *Yalnızız*'da başkişi Samim'in iç dünyası üzerinden okuruna sunduğu ütopyasıdır. Samim'in kendi tasavvurunda, yüz elli yıl sonraki mükemmel dünyayı kurduğu form olan Simeranya, insanın dünyevi günah ve yaşam biçiminden arınacağı, Samim açısından kusursuzca planlanmış bir dünyadır. Bu kusursuz dünya, tıpkı More'un *Utopia*'sı gibi -belki de bir kıyas yapılması arzusuyla- yozlaşmış insanların hayatlarının arasında okura takdim edilir. Peyami Safa'nın aynı idealdeki okuru, elbette gördüğü çirkin hayatlara karşılık Samim'in idealini ve Simeranyasını tercih

¹⁸ Ütopya fikri ve Thomas More'un görüşüyle ilgili ayrıntılı bilgi için More'un kaynakçada belirtilen *Utopia*'sına ve eserin Mina Urgan tarafından kaleme alınan inceleme kısmına bakılabilir.

edecektir. Samim Simeranyayı, birçok ayrıntısıyla düşünülmüş, mükemmel bir dünya olarak kurarken kendi gerçeklik algısındaki sapmadan habersizdir. Samim'e göre ideal insan kendisinden başkası olamayacağı için, Simeranya da tek yönlü bir ütopya olmaya mahkûmdur.

*Tutunamayanlar'*ın Turgut'u, mevcut dünya ile uyumsuzlaşmaya başladığında arayışa girer ve Olric'e yeni başka bir dünyada yaşayabilmenin mümkün olduğunu söyler. Bu dünyayı düşlerken bile Selim'e bağlı kaldığından Turgut'un ütopya hayali özgün değildir:

Konuşmayı da bir unutulabilsem. Yeni bir dünya var, anlıyor musun Olric? Her şeyi geride bırakmak gerekiyor. Bir sabah kalkacaksın, arkana bakmadan... Hürriyet kötü bir kavram Olric. Öyle, anlattıkları gibi özlenecek bir ortam değil. Bu hürriyet, kulağıma kötü şeyler fısıldıyor Olric. Duymak istemiyorum. [...] Belki de bu görev size verildi, efendimiz. Selim, sadece ışık mı tuttu Olric? Belki de, efendimiz. Hiç olmazsa düşünmeyi öğretseydi bana ölmeden önce. Bu kadar gizlenmeseydi (Atay, 2011: 348).

Turgut bütün olumsuzluklara rağmen bu ütöpik dünyayı düşlemeye devam eder ancak düşü yüzeyde kalır:

Herkesin istediği gibi yaşadığı o uzak ülkenin özlemine duyuyorum. Belki de bu ülke çok yakın. Uzak olduğunu nereden çıkardım? Belediye otobüsüyle filan gidilebilir oraya. Gene kapılarını çalıyorum. Soruyorum: burada da eskiden nasıl tanınmışsam öyle davranmak zorunda mıyım? (Atay, 2011: 669).

Roland Barthes, mekâna ait ütopyaya benzer bir şekilde, dilin ve ifade etme biçimlerinin çoğalması ve çeşitlenmesiyle düşünmüş bir dilin arzulandığını belirtir. Bu dil ve yeni yazın, dil ütopyasıdır (2006: 75). Dilin de ütöpik olabileceği düşünülürse, *Tutunamayanlar'*ın söylem biçimiyle ütöpik bir yazına dilsel açıdan da hizmet ettiği söylenebilir.

Ütopya düşüncesi, romanlarda açıkça dile getirilmese de bir idealin yansıması olarak çeşitli politik ya da yazınsal söylemlere yol açar. Türk romanında ütopyanın millî bir sosyalizm ideali oluşturma çabasıyla yazılan romanlarda, politik kaygılarla yer aldığı söylenebilir. En somut örneğini Yakup Kadri'nin *Ankara'sı* ile bulan bu romanlarda ütopya fikri örtüktür.

2.2.1.1. Kadro Dergisi: Millî Sosyalizm İdeali

Şevket Süreyya Aydemir, Vedat Nedim Tör, İsmail Hüsrev Tökin, Burhan Asaf Belge, Şevki Yazman ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun öncülüğünde 1932-

1935 yılları arasında faaliyet gösteren *Kadro* dergisi, Kadro Hareketi olarak anılır. Sosyalizmi desteklemelerinin dışında Kadrocular, Türkiye şartlarına uygun yeni bir toplumsal sistem arayışındadırlar. 1930'larda dünya kapitalist sisteminin ekonomik bunalımı Türkiye'yi de etkiler. Kurtuluş Savaşının ardından yaşanan maddi zorluklar, 1929 dünya buhranının etkisi, Türkiye'yi yeni arayışlara iter ve Serbest Fırka'nın kurulmasıyla çok partili sistem denemesine girişilir. Bir yandan da Devletçilik politikaları yapılır ancak bu hamle, aksine neredeyse kapitalizmi geliştirecek bir hal alır. Kadrocular ise Marksizm'den esinlenen ve sosyalizme karşıt bir Devletçilik anlayışı içindedirler (Sezgin, 1989: 11-12).

Kemal Karpat, edebiyata “toplumsal”ı sokmak düşüncesinin, önce hükümetin desteğiyle *Kadro* dergisiyle belirlediğini söyler: “Başlıca amaç, ülkenin gerçeklerine göre, Cumhuriyet için toplumsal-siyasî bir felsefe kurmaktı[r]” (1962: 33). Derginin başyazarı olan ve 1927 öncesinde Türkiye Komünist Partisi üyesi olan Şevket Süreyya Aydemir gibi Vedat Nedim Tör, İsmail Hüsrev Tökin, Burhan Asaf Belge de komünist hareket içinde bulunan isimlerdir. *Kadro* dergisinde açıklanan bazı görüşlerin de etkisiyle 1927 tevkifatı ile parti ilişkileri kesilir (Sezgin, 1989: 12).

Kadrocuların hareket noktasını, Türk Kurtuluş Savaşı ile birlikte tüm ulusal kurtuluş savaşlarının bilimsel olarak açıklanması olduğunu belirten Ömür Sezgin, Türkiye'de yapılan devrimin başarıya ulaşabilmesi için bu devrimin teorisinin yapılması gerektiğini düşünür. Devrimin başarıya ulaşabilmesi için bu hareketin nesnel yasalarının ve ideolojisinin yaratılması gerektiğini ve Türk devriminin geleceğinin buna bağlı olduğunu söyleyerek *Kadro*'nun bu görevi yüklendiğini belirtir (Sezgin, 1989: 13).

Tarihsel maddeciliği Marksist teoriden bağımsız bir yöntem olarak ele alan Kadroculara göre, tarihsel maddeciliğin 19. yüzyıl Batı Avrupa koşullarına uygulanması, Marksist teoriyi ortaya çıkarır. Şevket Süreyya Aydemir, aynı yöntemin, ulusal kurtuluş savaşlarının dünya ölçeğinde gündeme geldiği koşullara uygulanması halinde, *Kadro* dergilerinde savunulan devletçilik teorisine ulaşılacağını belirtir. Kadroculara göre, kapitalizmin gelişmesi sanayi devrimlerini gerçekleştirememiş ülkelerin sömürülmesine bağlıdır (Sezgin, 1989: 16).

“Türkiye bir inkılabın içindedir” ifadesiyle başlayan *Kadro* mukaddimesinde ihtilalin inkılabın gayesi değil, vasıtası olduğu vurgulanır (KADRO, 1989: 3).

Mukaddimedede, Türk inkılabında gerekli görüş ve fikir unsurlarının bulunmasına karşın bu unsurların inkılabı “ideoloji” olabilecek bir düşünce sistemi içinde bir araya getirilmediği belirtilir. Bu nedenle Türk inkılabının ileri fikir ve prensip unsurlarının izahı, Türk inkılap münevverliğinin en acil ve şerefli görevidir ve münevverler, Kadrocular özelinde inkılap anlayışını halka aktarmaya mecburdur. Görüldüğü üzere Kadrocular, entelektüele yüklenen sorumluluğun bilincinde olup bunu uygulamaya gönüllü toplumcu bir topluluk olarak dikkat çekerler. Sorumluluklarının farkında olmalarının da etkisiyle Kemal Karpat (1962: 33), *Kadro*’nun Türk aydınları üzerinde derin etkileri olan, onları toplumsal düşünceye götüren bir dergi olarak kaldığını ifade eder.

Lukacs, toplumcuğun temelindeki dünya görüşünün geleceği anlama amacını güttüğünden bu geleceği hazırlayanların içeriden bakılarak çizileceğini söyler. Ona göre, toplumcu gerçekçilik “bütün gücünü yepyeni bir geleceği kurmaya adanmış, ruh ve ahlak yapıları bu özellikleriyle belirlenen insanları içerden yansıtmaya yeteneğindedir” (Lukacs, 1975: 108). Kadrocular da toplumu içeriden düzenleme ve kendilerini yeni bir geleceğe adanma hususunda toplumcu gerçekçilerle özdeş sayılabilir.

2.2.1.1.1. Toplumun Gerçeğiyle Yüzleşme: İdeolojik Bir Distopya Örneği Olarak *Yaban*

Milli Edebiyat Dönemi yazarları arasında sayılan Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun (1889-1974) *Ankara*, *Yaban* ve *Panorama* romanları üzerine bir değerlendirme yapmak, dönemin ideolojik ve toplumsal panoramasını görmeyi sağlayacaktır. *Yaban*, Cumhuriyet öncesi, Milli Mücadelenin yaşandığı umutsuz bir dönemi anlatırken, *Ankara*, Milli Mücadele ile başlar ve Cumhuriyetin onuncu yılında, umutlu bir şehir görüntüsüyle sona erer. Bu nedenle *Yaban*, anlatıcısı için doğrudan bir distopya örneğine dönüşme eğiliminde iken, *Ankara*, umut vaat eden bir romandır. *Panorama*’da ise *Ankara*’da kurulan ütopya hayal olmaktan öteye gidemediği için ciddi bir hayal kırıklığının panoraması çizilir.

Orhan Okay (1995: 5), *Yaban*’ın edebiyat tarihindeki önemini, bir köy romanı oluşundan aldığı söyler. Romanda adeta bütün olumsuzlukların büyük bir itina ve hesapla bir araya getirildiği bu köyün cahil ve kurnaz insanlarla dolu olduğunu söyleyen Okay, *Yaban*’dan önce yazılan köy konulu romanlarda Anadolu köyünün bu

kadar olumsuzca bir bakışla anlatılmadığını ifade eder. Roman ilk çıktığında köye ve halka bakışı nedeniyle birçok tepki çeker ancak Yakup Kadri, on yıl sonra yayımlanan romanın ikinci baskısının önsözünde bu tepkileri bir suçlama olarak görür ve reddeder (Okay, 1995: 8-9). Okay, Yakup Kadri'nin radikal bir Kadrocu oluşuna da değinerek aslında bu romanda yapmaya çalıştığının, bir sembol olan köyü yıkmak olduğunu düşünür. Yeniden yapmak için olanı yıkmak gerektiğinden bahseder: “Köye yeniden hayat vermenin gereği için o köyün halkıyla beraber bütün insanlığının, ahlakının, inancının, yaşama güzelliğinin, sevgisinin, merhametinin, ekonomisinin olmadığını da göstermek gerekmiştir” (Okay, 1995: 10). Bu nedenle Okay, *Yaban*'ı realist değil idealist bir roman olarak değerlendirir.

Yaban'ın bahsedilen yaşamasız ve bozuk coğrafyada geçmesi, köy halkının irrite edici kötücüllüğü, romanda distopik bir mekânın anlatıldığı hissini uyandırır. Anlatılanlar mevcut olan değil olsa olsa olmasından korkulan bir yerde geçiyordur. Bu distopik mekân, entelektüelin önlem alması gereken bir yer olacağından, sorumluluğunu anımsamasına ve yerine getirmeye çabalamasına hizmet eder.

Berna Moran *Yaban*'ın, aydın ile köylü arasındaki uçurumu cesaretle anlattığı ve Anadolu köylüsüne ait gerçekleri açıkça gösterdiği için tek yanlı bulunduğunu ya da gerçekleri çarpıttığı ve köylünün sadece olumsuz yönlerini anlattığı için eleştirildiğini dile getirir. Bu nedenle romanın gerçeklik boyutu tartışılır ve roman oluşu ile teknik yönü ihmal edilir. Moran (2010: 201-202) bu eleştirileri romanın bir olay örgüsünün olmayışına bağlayarak romanda belli bir gerilim ve gelişimin olmadığı izleniminden kaynaklandığını ifade eder.

Birinci Dünya Savaşı'nda sağ kolunu kaybettiği için Kurtuluş Savaşı'na katılamayan ve İstanbul'dan bunaldığı için emir eri Mehmet Ali'nin köyüne gelip yerleşen Ahmet Celâl, yüzleştiği köy insanıyla kendisine bir dünya kurmaya çalışır. Anlaşmalarının çok zor olacağının görüldüğü bu tabloda, Ahmet Celâl bir şeyleri değiştirmek ister, isyan eder ancak hiçbir şey değişmez. Bu esnada devam eden savaş, yaşadıkları köye kadar gelir ve Ahmet Celâl böylece köylülerin gerçek yüzünü görür. Köy halkı, yenilmeye ve esarete çoktan hazırdır. Hâlbuki Ahmet Celâl köye geldiğinde onlar gibi yaşayacağını düşünmesine rağmen savaşa karşı kayıtsızlıklarını gördükten sonra yanıldığını anlar ve zamanla köylüden nefret eder. Köy düşmanlar tarafından işgal edilince kaçmanın bir yolunu bulur. Romanın sonunda Ahmet Celâl'in akıbetine dair bir bilgi yoktur, sadece gittiği aşıkârdır.

Romanda dikkat çeken öğelerden olan Ahmet Celâl'in kesik kolu, bir diyetin sembolü olarak yorumlanabilir. Bu kesik kol, savaşta sorumluluğunu tam olarak yerine getiremeyen, halka idealini aktaramayan entelektüelin diyeti ve kör kalmaya mahkûm toplumun sembolüdür. Burada dikkat çeken bir mesele de köy halkının anlama problemlili, aşağı, cahil, kaygısız hatta kurnaz oluşudur. Romanda yazarın halkı, köylü/entelektüel ayrımıyla kutuplaştırmasında ne tür ölçütler kullandığı belli değildir. Çünkü iki örnek de gerçekliğe uzak, uç örneklerdir. Köy halkı ahlaki yönden fazla zayıftır. Ahmet Celâl ise fazla hırçın ve bunalmıştır ancak görünen o ki, romanda çizilen bu kalın çizgi silinecek gibi değildir. Köylü ne kadar kaba ve eğitimsizse, Ahmet Celâl o kadar eğitilmiş ve vasıflıdır. Ahmet Celâl'in entelektüellik boyutuna ısrarla değinen romancı sık sık şair, eser, tablo, piyes, kabartma adları kullanır. Öte yandan köylüler karşısında kibirli duruşu da sezilir. "Ben Celal Paşa'nın oğlu Ahmet" diye söze başlaması dikkat çekicidir. Kendisini onlardan daima ayırmaya çalışır. Ancak yoluna böyle çıkmamıştır. Romanın henüz başlarında Anadolu'ya sığınan bir Ahmet Celâl görünür:

Dünyadan elini eteğini çekmiş bir kimse için Anadolu'nun bu ücra köşesinden daha uygun neresi bulunabilir? Ben, burada diri diri, bir mezara gömülmüş gibiyim. Hiçbir intihar bu kadar şuurlu, bu kadar iradeli, bu kadar sürekli ve çetin olmamıştır. Daha otuz beşimize basmadan her şeyin bittiğini, işin tamam olduğunu; aşkın, arzunun, ümit ve ihtirasın artık bir daha uyanmamak üzere sönüp gittiğini kendi kendimize itiraf etmek; kendi kendimize, bütün mutluluk ve başarı kapılarının kapandığını söylemek ve gelip, burada bir ağaç gibi yavaş yavaş kurumağa mahkum olmak. Böyle mi olacaktı? Böyle mi sanmıştım? Lakin, işte böyle oldu ve böyle olması lazımdı (Karaosmanoğlu, 2013: 17)

Hayattaki bütün arzularından ve neredeyse yaşamından vazgeçmiş bir entelektüel için köye dönmek, köy halkına karışmak daha doğrusu kendi mevcut varoluş alanından çıkarak başka bir dünyada yeni bir düzen kurmak için Ahmet Celâl toprağa sığınır: "Biliyordum ki, toprak katı ve tabiat zalimdir ve insan cinsi bozuk bir hayvandan başka bir şey değildir; biliyordum ki, insan hayvanların en kötüsü, en bayağısı ve en az sevimli olanıdır" (Karaosmanoğlu, 2013: 18).

Berna Moran, çoğu eleştirmenin belirttiği gibi yalnızca kültür ikileşmesinden doğan aydın ile köylü arasındaki uzaklığı romanın tezi olarak görmez. Yakup Kadri'nin buna da değindiğini ancak asıl karşıtlığın, vatani kurtarmak için savaşan ilerici aydınlarla, Kurtuluş Savaşı'na inanmayan gerici köylüler arasında olduğunu belirtir ve ekler: "Ahmet Celâl'in köylüler arasında böylesine yapayalnız kalmasının

nedeni onlarla paylaşmadığı bir idealdir” (Moran, 2010: 205). Yakup Kadri, tam da bu ideali halka anlatabilmek için romanında böyle bir çatışmaya başvurur.

Kendi sakatlığından önceleri bir zafer süsü gibi memnun olan Ahmet Celâl, zamanla köylünün bunu umursamadığını ve sakatlığın köyde hemen herkese mahsus bir hal olduğunu fark eder (Karaosmanoğlu, 2013: 19). Türk köylüsünü dibinde ne olduğunu bilmediği durgun ve derin bir suya benzeten Ahmet Celâl, onları Kurtuluş Savaşı’yla ilgili defalarca uyarır ancak karşısında bulduğu en somut şey, kendisini dinleyen muhtarın uyuklamasıdır (Karaosmanoğlu, 2013: 20-27). Zamanla bir entelektüel olarak yalnızlığını anlar: “Türk entelektüeli, Türk aydını, Türk ülkesi denilen bu engin ve ıssız dünya içinde bir garip yalnız kişidir. Bir münzevi mi? Hayır; bir acayip yaratık demeliyim” (Karaosmanoğlu, 2013: 36).

İnönü zaferinin ertesinde durgun olan halka karşılık kendi idealini, kendi heyecanını yaşayan şenlikli bir ülkeyi tasavvur eder. Oysa hayal ettiği gibi bir millet ortada yoktur, bunun sancısı Ahmet Celâl’i derinden yaralar. Ahmet Celâl’in Tevrat ve İncil’den yaptığı alıntılara değinerek, İsa’dan çok etkilenmiş olduğunu tahmin ettiğini belirten Moran, İsa’nın bir çoban, bir kurtarıcı oluşunu Mustafa Kemal’e, Ahmet Celâl’i de misyonu nedeniyle İsa’nın havarilerine benzetir ki bu yorumu Yakup Kadri’nin bizzat vurguladığını ifade eder.

Ramazan Kaplan, Yakup Kadri’nin birbirine uygun bir köy ve köylü tablosu çizdiğini, hatta dış görünüşü bakımından son derece sevimsiz gösterilen köy dekorunun köylü hakkında ileri sürülebilecek her türlü olumsuz düşünce için hazırladığı bir kılıf olduğunu belirtir (1988: 58). Romanın bu konuda hem anlatıcı tarafından sunulan hem de Ahmet Celâl’in bakışıyla anlatılan katı ve tiksindirici ifadelerle sahip olduğu açıktır. Anadolu köylüsü, realist, duygusuz, heyecansız, ölü bir toprak gibidir. Ahmet Celâl ise bu kuru toprağın içinde kendisini, yeşermek arzusunda olan bir tohum gibi görür. Bu hal, entelektüel idealin bir sonucudur:

Ben, Yedek Subay Ahmet Celal; Celal Paşa’nın oğlu Ahmet; Porsuk Çayı’nın kenarında böyle bir tohum haline girdim. Bir kulaç, kara toprak içinde filizimi sürmek, dal ve budaklarımı aydınlığa doğru uzatmak, meyvamı vermek için Allah’ın rahmetini bekliyorum (Karaosmanoğlu, 2013: 67).

Uğraşlarına karşın bir şeylerin değişmediğini gören Ahmet Celâl, kendisini ve toplumunu sorgulamaya devam eder:

Türkiye'nin aydın sınıfı, gerçekten bu toplumun kaynağı mıdır? Eğer öyle ise, bu Salih Ağalardan, Bekir Çavuşlardan, bu İsmaillerden, bu Zeynep Kadınlardan bende bir şey bulunması gerekmez miydi? Oysa, ben burada hayvanlara insanlardan daha yakınım (Karaosmanoğlu, 2013: 67).

İnsanı, hayvanların en iğrenci (Karaosmanoğlu, 2013: 71) olarak gören Ahmet Celâl, köyün tabiatını, hatta kadınlarını dahi çirkin ve kaba bulur. Tabiat tezek kokar, kadınlar ise şuhluktan yoksundur. Bu köyde estetikten yana nasibini almış herhangi bir şey bulunmaz. Daha tuhafı, köylüler gelen düşman ordularını “Avrupa adlı bir Kraliçe'nin [kendilerini] çetelerin elinden kurtarmak için gönderdiği yeşil sarıklı evliyalı” olarak görürler (Karaosmanoğlu, 2013: 121). Bu nedenle sebepsiz bir teslimiyetle işgali beklerler. Ahmet Celâl ise bir zaferle kurtulsalar bile ellerinde kalacak olanın bir millet değil yalnızca bir kuru toprak olduğunun farkındadır: “Millet nerede? O henüz ortada yoktur ve onu bu Bekir Çavuşlar, bu Salih Ağalar, bu Zeynep Kadınlar, bu İsmailler, bu Süleymanlarla yeni baştan yapmak gerekecektir” (Karaosmanoğlu, 2013: 153). Bu milleti yeniden kurmak, ancak bir ideali paylaşmakla gerçekleşecektir. Moran (2010: 208-209), romanın iki ana çizgisi olarak gördüğü Ahmet Celâl ile köylü arasındaki uçurumun gittikçe daha çok açılması ve savaş temasının yavaş yavaş derinleşmesinin, aynı zamanda köylünün yobazlığını ve bilinçsizliğini belirtme amacına hizmet ettiğini söyler.

Romanda idealleriyle gerçeklik arasındaki farkı gören Ahmet Celâl'in iç muhasebeleriyle sıkça karşılaşılır. Bir yandan kendisini suçlarken diğer yandan köy halkına yüklenir. İçinde bulunduğu çözümsüzlüğün yansıması olan bu çatışmalar, zihnindeki Anadolu'ya dair bütünlüğün bozulmasının etkisiyle kendi entelektüel sorumluluğunun gerçekleşmemesiyle alakalıdır:

Eğer, bilmiyorlarsa kabahat kimin? Kabahat, benimdir. Kabahat, ey bu satırları heyecanlı 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, 2013: 181).

Köy işgal edildiğinde Ahmet Celâl, evini basan düşman askerleriyle tartışır. Evler yakılır, insanlar sıraya dizilir. Bu esnada daha önce karşılaştığında diğer köylülere nazaran çok narin bulduğu ve duygusal yakınlık hissettiği Emine'nin de

diğer köylülerle esir alındığını görür. Onun süzölen yüzüne hüznle bakar ve Emine'nin ona elini uzatışıyla, silahlar altında esir olduğu halde bir rüyaya dalar:

Bu rüyada, Türk köylüsü ile, Türk entelektüeli arasındaki acıklı davadan hiçbir eser kalmadığını gördüm. Emine'nin bir ağaç dalına benzeyen kolları benimle o husumet ve ilgisizlik dünyası arasında kalın ve sağlam bir bağdı. Köyde geçirdiğim iki üç yıllık zaman içinde, bana bir cehennem azabı çektiren bütün tiksintilerim, öfkelerim, gayızlarım, isyanlarım, umutsuzluklarım sağ böğrümdeki yaradan sızan kanlarla beraber akıp gidiyor. Sanki içimin ufuneti patlayıp bu delikten boşalıyor gibi... Öyle bir rahatlık, öyle bir rahatlık hissediyorum ki... Emine'ye:

-Bırak beni, başımı biraz dizine koyayım, dedim (Karaosmanoğlu, 2013: 197).

Tanyeri ağarırken kaçmak isterler ancak Emine'nin yerinden kıpırdayamayacak kadar yaralı olması nedeniyle Ahmet Celâl yalnız başına kalır ve daha sonra tahminen kaçmayı başarır.

Moran, Yakup Kadri'nin sert ve kuru doğayla bütünleştirdiği kaba ve çirkin insanları anlatırken gerçekçiliğe ve tasvire başvurmadığını ancak bunu sembol ve çağrışımlarla şairane bir biçimde yansıttığını belirtir. Bu doğada yaşam değil, ölüm hâkimdir; insanlar da, Porsuk Çayı da, toprak da iğrenç bir hastalığa tutulmuş haldedirler (Moran, 2010: 210-211). Kısaca köyün, tabiatın ve köylünün sakat, iğrenç, pis, kötü kokulu, hastalıklı, tepkisiz, çorak yönlerine bir arada değinildiği, bu öğelerin de romanın kurgusuna hizmet ettiği söylenebilir. Ahmet Celâl bu çirkinlikler arasında bir berraklık, güzellik, canlılık ve doğuş arayarak ne kadar yanıldığını anlar ve kendisinin bu duruma yönelik bir çözümünü olmadığından çürüyüp gideceğini düşünür. Kendisini vatanına sevdalı bir harp malulü olarak tanımlayan Ahmet Celâl'in iç monologları ile kendi varlığıyla hesaplaşması romanda sıkça yer alır:

Burada, ben, vatan delisi millet divanesi; burada, ben harp malulü Ahmet Celal yapayalnızım.

Bunun nedeni, Türk aydını, gene sensin! Bu viran ülke ve yoksul insan kitleleri 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. 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? Bu ısırganları, bu kuru dikenleri mi? (Karaosmanoğlu, 2013: 110-111).

Bu hesaplaşma, savaş dönemi İstanbul'unun görevini yerine getirememiş, halkını aydınlatamamış Türk entelektüelinin hayal kırıklığıdır.

Toplumcu gerçekçilikte toplumcu düzeni, bağımsız bir varlık olarak gören Lukacs'a göre (1975: 108), toplumcu gerçekçiliğin belirgin özelliği "yeni bir toplum düzenini kurmak için gerekli olan insan niteliklerini bulup çıkarma amacını gütmesidir". *Yaban* anlatıcısının kurmak istediği toplum düzeni, kendisi gibi entelektüel Ahmet Celâl'lerle gerçekleştirilebilir. Bu nedenle köylüden kaçarak ancak huzura erebilecektir. Bu kaçış, yeni düzenin kuruluşuna doğrudur. Bununla birlikte romanda Anadolu'ya biçilen oldukça kirli imajın nedeni düşünülünce, köylülerin aşığılanması, aynı zamanda entelektüellerin sorumluluklarını ve halkı bilinçlendirme görevlerini yerine getirmediğini gösterir. Türk entelektüeli, bu görevlerini yerine getirmediği için suçludur ve yabandır. *Yaban* romanı millî edebiyatın ürünü sayılacaksa, Türk entelektüeline idealini ve sorumluluklarını anımsattığı için millî sayılabilir. Bununla birlikte olayın geçtiği köy, olağanüstü çirkin ve iğrenç oluşundan dolayı, mekân olarak bir distopya olarak tanımlanabilir. Anlatıcı dâhil insani bir vafa sahip hiç kimse bu köyde yaşamak istemeyecektir. Romanın dikkat çeken bir diğer yönü ise, "entelektüel" kavramının ilk kez kullanıldığı Türk romanı¹⁹ olmasıdır. Bu açıdan Yakup Kadri, Türk entelektüeline vazifesini hatırlatmayı bilmiştir.

2.2.1.1.2. Entelektüel Suçluluk ve Hesaplaşma: *Panorama*

Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Panorama*'da, oldukça geniş bir kişi kadrosu ve birbirleriyle bir şekilde ilişkilenen olay halkalarıyla girift, yoğun ve bir o kadar net bir Türkiye tablosu sunar. Romanın adından anlaşılacağı üzere anlatılan Cumhuriyet sonrası Türkiye'nin daha doğrusu Türk insanının ve entelektüelinin panoramasıdır. Bu panorama o kadar olumsuz bir tablo sunar ki okur kendisini adeta bir distopyanın içinde bulur. Ancak anlatılanlar Türkiye gerçeklerinin yansımasıdır. Okuru rahatsız eden de tam olarak budur. Bu olumsuz tablonun oluşmaması için ne yapmış olduğunu, ne yapacağını sorgulayan okur, romanda kendisi gibi kendi sorumluluklarıyla yüzleşen dört entelektüel karakter bulur: Ahmet Nazmi, Cahit Halit, Halil Ramiz, Fuat.

Neşet Sabit ve Halil Ramiz mebusurlar. Başta aynı fikir ve tavırda olmalarına karşın Neşet Sabit zamanla Halil Ramiz'den uzaklaşır ve fikir ayrılığına düşerler.

¹⁹ Daha önceki dönemlerde yazılmış olup incelediğimiz diğer romanlarda "entelektüel" kelimesine rastlayamadık. Türk romanında ilk olarak bu kavramın, *Yaban*'da kullanıldığını tahmin ediyoruz.

Önceleri Şefle de çok yakın olmasına karşın, (...) ilindeki bir belediye seçiminde Doktor Namık Ahmet'ten yana tavır aldığı için Halil Ramiz herkes tarafından yalnız bırakılır. Kendi masumiyetini ise bir türlü kimseye anlatamaz. Üstelik memleketin hali kendisinde derin üzüntü uyandırır; boşa çabaladığını düşünür:

“Acaba,” diyordu, “hakikatte, acaba asıl kalıplaşan, otomatlaşan şu on yaşına henüz girmiş inkılap mıdır? Eğer böyle ise, Türk milletinin bu son kurtuluş ve kalkınma hamlesi de boşa gitmiş; Tanzimat ve Meşrutiyet tecrübelerinin yanıbaşında, tarihin tozlu vesikaları arasına göçüp katılmak üzere demektir.” Bununla beraber, Halil Ramiz'e göre, ortaya atılan davaların hiçbiri daha halledilmemiştir; Büyük Millet Meclisi “zabıtname külliyatını” dolduran ileri inkılap kanunlarının hiçbiri henüz hayata geçmemiş ve Kemalizm prensipleri çorak vatan topraklarına kök salmak şöyle dursun, henüz birkaç kişinin elinde evrilip çevrilmeye mahkum birer laboratuvar nebatı halinde kalmaktan kurtulamamıştır (Karaosmanoğlu, 1971: 32).

Halil Ramiz, ülkenin ekonomik kalkınmasını, Milli Kurtuluş Savaşının ikinci safhası olarak görür ve bunun, menfaat kaygılarının unutulması, uzun bir süre için türlü mahrumiyetlere katlanılarak elbirliğiyle başarılması mecburiyetinde olduğunu düşünür (Karaosmanoğlu, 1971: 45). Bu durum, Halil Ramiz'in sorumluluğunu dert edindiğinin açık ifadesidir.

Doktor Namık Ahmet meselesi, Neşet Sabit ve Halil Ramiz'i birbirleriyle fikir ayrılığına düşüren ve Halil Ramiz'i yalnız bırakılmaya mahkûm eden ilk olaydır. Neşet Sabit, Doktor Namık Ahmet için, “ben de senin kadar sever ve takdir ederim. O, yalnız ateşli bir idealist değil, aynı zamanda şayanı dikkat bir teşkilatçı ve gözü yılmaz bir aksiyon adamıdır. Verem ve sıtma mücadelesinde şimdiye kadar elde ettiği başarı, sırf kendi alınterinin semeresidir. Fakat...” (Karaosmanoğlu, 1971: 49) der. Fakat Doktor Namık Ahmet birtakım iftiralar neticesinde gözden düşmüştür ve artık onu savunanlar da Neşet Sabit için gözden düşecektir. Halil Ramiz, Neşet Sabit'in, Doktor Namık Ahmet meselesi sonrasındaki fikir döneği karşısında, onun karakterindeki zaafı bildiği halde bir hayli endişeye kapılır. Neşet Sabit'in iki benlik taşıdığını; başbaşa kaldıklarında muvazaasız bir inkılapçı, meclis muhitinde ise oynak ve uysal bir politikacı olduğunu bildiği; daha önce defalarca, kendi düşünce ve kanaatlerinin aksine hareketlerde bulunduğunu gördüğü; onun her şeyden önce bir bakanlık koltuğuna kurulmak ihtirasıyla yanıp tutuştuğunu ve bunun için her şeyi mubah saydığını sezdiği halde Halil Ramiz endişelenir. Halil Ramiz'i arkadaşından ayıran, bu koltuk sevdası, bu karakter meselesidir. Neşet Sabit bir makam uğruna idealler taşıırken Halil Ramiz'in ülkesi ve insanı adına kaygıları, idealleri ve arzuları vardır. Halil Ramiz bununla

birlikte, Neşet Sabit'in tıpkı Yahuda gibi bir gün ihtirasları uğruna ideallerine ihanet edeceğinin farkındadır (Karaosmanoğlu, 1971: 49, 52).

Zamanla bozulan bu dostluğa karşılık romanda samimi bir dostluk örneği de vardır. İki yakın dost olan Diyarbakır Lisesi edebiyat ve felsefe hocası Ahmet Nazmi ve İzmir'de Dış Ticaret Ofisi Müdürü Cahit Halit'in mektuplaşmaları üzerinden kendileriyle ve birbirleriyle hesaplaşmaları aktarılır. Entelektüel suçluluk hali ve sorumluluk duygusunun açık bir örneği olan mektuplarda, iki dost kendilerini suçlamaktan geri alamazlar. Ahmet Nazmi'nin henüz ilk mektubu, bunun açık örneğidir:

Kabahat kimde? Bu halkta mı? Hayır, bin kere hayır; kabahat, bir inkılabın plansız, teşkilatsız ve tekniksiz yapılabileceği hayaline kapılanlardadır. İki üç maddelik bir kanun, valiye, polise, jandarmaya birer emir... Her şeyi olmuş bitmiş farzediyoruz; bu kanunların, bu emirlerin - kafaların içi şöyle dursun hatta dışını bile değiştiremediğini görmek istemiyoruz [...] Ara sıra, kendi kendime, 'Sakin, diyorum; ben de, bir zamanlar o kadar aşağı gördüğüm alafranga tiplerin o bayağı ve yapmacık complexe'lerine düşmüş olmayayım?..' (Karaosmanoğlu, 1971: 91.

Önceleri Cahit Halit, Ahmet Nazmi'nin bu denli umutsuz ve neredeyse hezimete kapılmış bir halde olmasına kızar ve kendi sorumluluğunu yerine getirmesi için uyarır. Ahmet Nazmi'nin Wertherane²⁰ bulduğu isyanlarının artık dünyada hiç yeri kalmadığını; inkılabı tekniksiz bulduğu halde henüz kendisi için bir yaşama tekniği bulmadığını söyler. Cahit Halit'e göre Ahmet Nazmi'nin başlıca derdi, bulunduğu yerde bir fikir muhitinden ve bir entelektüel unsurdan yoksunluktur. Ne var ki, bu derde bir çözüm bulmak için en ufak bir zahmete katlanmaktan da çekinir. Bu nedenle Cahit Halit, ona sorumluluğunu anımsatır. Ona, arzuladığı çevreyi kendisinin yaratması, o havayı kendisinin entelektüelleştirmesi gerektiğini ve Ahmet Nazmi'nin bunun farkında olmadığını söyler. Bunun kendiliğinden gerçekleşmesini ya da başkalarının bunu hazırlayıp ona sunmasını isteyen bir ruh halinin 'bir inkılap plansız, teşkilatsız, kadrosuz' yürüyebilir 'hayaline kapılanların' gafletinden farkını sorgulamasını sağlar:

O muhiti senin yaratman, o havayı senin entelektüelleştirmen lazım gelebileceğini aklından geçirmiyorsun. İstiyorsun ki bu, kendiliğinden hasıl oluversin, ya da başkaları bunu sana hazırlayıp, 'Buyurun efendim, her şey tamam!' desinler. Böyle bir ruh halinin 'bir inkılap

²⁰ Johann Wolfgang von Goethe'nin 1774 yılında yazdığı *Genç Werther'in Acıları* romanının romantik ve aşırı duygusal kahramanı.

plansız, teşkilatsız, kadrosuz' yürüyebilir 'hayaline kapılanların' gafletinden farkı ne? [...] Nice çetin zorluklarla, tıpkı bir harp meydanında gibi, savaşıyorsun, boğuşuyorsun. Dışınla, tırnağınla didişeceksin. Bazen ölesiye yaralanacaksın. Fakat bir an umutsuzluğa düşmeden, bir kere, 'Uff!' demeden kavgana devam edeceksin. Yoksa, Türkiye'nin yüz elli yıldan beri dördüncü ve sonuncu olarak giriştiği bu kurtuluş ve kalkınış hamlesi de kendisiyle beraber tarihin uçurumuna yuvarlanıp gider [...] Onu [benliğini], her türlü şüphe, tereddüt ve scepticisme unsurlarından temizleyeceksin. Benliğini, ondokuzuncu asır entelektüellerine özgü olan tezatlardan kurtaracaksın ve birbirleriyle çarpışan sistemlerle, doktrinlere bedava bir harp meydanı olmaktan koruyacaksın (Karaosmanoğlu, 1971: 93-95).

Cahit Halit, mektubunun sonunda açıkça "Neydik? Ne olduk? Neden öyleydik? Neden böyle olduk?" diye sorarken aslında, ıskaladıkları, görmezden geldikleri ideallerinin muhasebesini yapar (Karaosmanoğlu, 1971: 95). Öte yandan Ahmet Nazmi de durumun farkındadır. Cahit Halit'in anlatmak istediği prensiplerin müeyyidesinin, Milli Mücadele'de kazanılan zaferin başlıca sırrı olan 'kollektif heyecan' olduğunu vurgular. Bu prensiplerin kafalara zorla sokulamayacağını, değişim için kendileri gibi aydınların inanarak, canla başla mücadelelerine ihtiyaç duyulduğunun farkındadır. Ancak görülen bir başka gerçek de vardır ki kendileri Musa peygamber gibi mücadele etse dahi kimse onlara inanmayacak, herkes kendi derdiyle uğraşacaktır (Karaosmanoğlu, 1971: 100). Ahmet Nazmi, Cahit Halit'e nazaran daha sakindir. Cahit Halit, arkadaşının deyimiyle bir ütöisttir. Cahit Halit'in coşkusuna karşın Ahmet Nazmi heyecanını kaybetmiş, durulmuştur.

Halil Ramiz, ülkedeki gazetecilerin kofluğundan dolayı bu boşluğun nasıl doldurulacağı konusunda kaygılıdır. Hâlbuki ortada "Kurtuluş Savaşı kadar mühim bir kalkınma davası", "geri bir ülkenin ileriye doğru itilme hamleleri" ve "yeni baştan bütün kafaları ve ruhları durmadan işleme cehdi" vardır. Buna karşın hiçbir muharrir ya da şairin yazdıklarında, tek can alıcı bir satır bulunmaz. Halil Ramiz, sorumluluk hissiyle bunları sorgular (Karaosmanoğlu, 1971: 103). O, bu kaygıları hissederken ülkenin politikacıları kendisini olmadık ithamlarla yererek aralarından çıkarmaya başlamıştır. Olanlara karşılık Halil Ramiz'e kendisini savunma hakkı tanınmaz. Neşet Sabit bu sürece şahit olsa da arkadaşını kimseye karşı savunmaz ve kendisini bu yüzden suçlu hisseder:

Nitekim, şu içki ve yemek masasının başındaki sabır ve tahammülü, hatta –neden itiraf etmesin?- bu korkak, bu sinmiş adam durumu onun yüreğini, kendi haline şaşmadan daha acı bir hisle burkmaya başlamıştı. Neşet Sabit, şu anda, kelimenin bütün manasıyla, kendi kendinden utanıyordu. Birkaç kere, bir kabusu andıran bu ağır uyuşukluktan silkinip kalkmak

ve yanındakilere: “Bırakın Allahaşkına, bu mahalle kahvesi dedikodularını!” demek istedi (Karaosmanoğlu, 1971: 117).

Rahmetli Osman Nuri Bey’in oğlu Fuat ise henüz gençliğinde sosyal problemlerin farkındadır ve bu problemler üzerine kafa yorar. “İnsanların çektikleri azap ve ezaları[n] mutlaka içinde yaşadıkları cemiyetin mimarisindeki sakatlığa atfetme[yi] pek basit bir hüküm” olarak görür (Karaosmanoğlu, 1971: 158). İleride entelektüel sorumluluğa sahip bir birey olacağı açıktır. Nitekim ileride gazetecilik sürecinde de bir ideal sahibi olur. Fuat’ın çalıştığı gazetede çalışan İdris Hulusi ve Sırpça çevirmeni bir kalem arkadaşı, Fuat’ın karşılaştığı insanları tahlil etmesini sağlar. İdris Hulusi, dolu görünen kofluğuyla ve konuşkanlığıyla Bihruz Bey’i andırır. Fuat onu ilk gördüğünde hayallere kapılarak onu, tasavvur ettiği, aradığı *bohème intellectuel*’lerden biri sanır. Hatta, matbaadaki arkadaşları arasında en çok İdris Hulusi’ye karşı samimiyet gösterir fakat günün birinde, onu belden kasma vestonu, Amerikanvari gömleğiyle Beyoğlu’nun en züppe ve en snop delikanlılarından biri arasında görünce, ne kadar yanıldığını anlar ve bu yanılma, Fuat’ta, İdris Hulusi’ye karşı adeta nefrete, kine benzer birtakım tepkiler uyandırır (Karaosmanoğlu, 1971: 251).

Üsküplü Sırpça çevirmeni ise henüz fikir açısından çok zayıf olduğu halde koyu bir Marksist olmuştur. Türk devriminden sonra ülkenin Kemalizm’e rağmen geldiği durumu, gazetede entelektüellerin Osmanlı fütuhâtından bahsedişini eleştirir. İşin duygusal tarafını bırakıp yalnızca aydınlığı aradığını söyler. Ancak Sırpça çevirmeni komünist ve suni bir aydındır. Fuat, bilgilerinin zayıflığından onun fikirlerini olsa olsa Marx, Engels ve Lenin’in görüşlerinin özetlendiği birer sayfalık broşürlerden öğrendiğini anlar. Fuat’la “tarihî maddecilik”, “plus value” konuşmaktan kaçınır. Hatta Fuat’ın bilgisi onu hayrete düşürür. Fuat’ın derdi insandır, toplumdur. Sırpça çevirmeni bunu anlamaktan oldukça uzaktır ve bilgisiz biridir: “Oysa, Fuat’ın sızlayan tarafı yalnız yüreği idi. Fuat, Sırpçacının benliğinde taş kesilen ‘insan’a acıyordu. Marxist parti denilen karanlık *doktrin* laboratuvarı, ona, hiçbir zaman, şu andaki kadar korkunç görünmemişti” (Karaosmanoğlu, 1971: 266).

Cahit Halit, İzmir’de çıkardığı mecmuayı, bir fikir hareketliliğine önyak olmak için bazı prensiplerle hazırlar. Hedefleri vardır. Ancak Ahmet Nazmi’ye yazdığı mektupta anlattığı gibi birçok hücum hedef olurlar. Bir süre sussalar da sonraları kendilerini savunmaya çalışırlar. İçine girdikleri bu mücadelede, arkalarında yürüyen

gençliğin sıcak heyecanı ve başlarında bulunan emektar inkılap ekibinin yıpranmak, aşınmak bilmeyen, her zaman taze enerjileriyle azimleri, Cahit Halit ve arkadaşlarının gayretlerini artırır, onları teselli eder. Onu sadece Ahmet Nazmi'nin gittikçe artan yeis ve hareketsizliği üzer. Kendilerine katılmasını, yazmasını, kendisini sarsmak için onların mücadelesine benzer bir mücadeleye girmesini arzu eder. Mektubu alan Ahmet Nazmi, okuduklarının etkisinden çabuk çıkamaz ve Cahit Halit'e kendi yazdıklarının sorumluluklarını yükleyerek bununla mücadele etmek zorunluluğunu vermekten kaçındığını ifade eder. Ahmet Nazmi, yazdıklarında samimidir:

Fakat, her iki ihtimal sonunda da şununla teselli bulacağım ki, büyük Yunus'un, "*Bir ben vardır bende benden içeri*" dediği şeye birtakım kirli ve sakar eller dokunmak fırsatını bulamayacaktır. "Bu satırları okurken dudaklarında yine o acayip gülümseyişin belirmediğini görür gibi oluyorum. Bilirim, sen bende daima küçük bir egoist hüviyeti bulmuş ve beni daima fildişi kuleleri içine çekilen entellektüellerle karıştırmışsındır. Fakat, emin ol ki, beni bu hale sokan, beni bu halde karar kılmaya sevkeden hisle, o kendini beğenmişlerin kompleksleri arasında hiçbir münasebet yoktur (Karaosmanoğlu, 1971: 179).

Kendisini, bu kadar mesuliyetli, bu kadar zor ve bu kadar tehlikeli bir teşebbüse girişmek için henüz yeteri kadar olgunlaşmış hissetmez. Halka her gitmek isteyişinde, onu geri adım atmak zorunda bırakan bu histir ve eylemsizliğinden dolayı kendisini sorgular ve bunun nedeni olarak fikri mesuliyet endişesini bulur ve entelektüelin sorumluluğu üzerine düşünür:

Fikri mesuliyet endişesi! Evet, bir entelektüel her şeyden önce, halka doğru gitmek, ya da halkı kendine doğru çekmek; sanatını, bilgisini, itikadını halka yaymak, sözün kisası, kafasını ve ruhunu halkın menfaatlerine vakfetmek vazifesini yüklenmiştir. Bu noktada seninle tam bir anlayış halindeyim; daha doğrusu bu noktada, seninle (prensip bakımından) hiçbir ayrı ayrırlığım yoktur. Hele bu memleket gibi her şeyin yeni baştan yapılması, topraklar kadar kafaların da sürülüp işlenmesi, ekilip yeşertilmesi, adeta, bir yangına yetişmek derecesinde "acil" zaruret şeklini aldığı bir yerde bu, istilaya uğramış bir vatani kurtarmaya koşmak vazifesi kadar söz götürmez, itiraz ve itizar kabul etmez bir boyun borcudur (Karaosmanoğlu, 1971: 180).

Cahit Halit ise hayatın gerçekleriyle birçok kez karşılaşır, kendi toplumsal sorumluluğunu üstlenir ve görevini kendince yerine getirir. Bu sorumluluk ve görev aşkından, heyecanından bir şey kaybetmez. Sadece konuşmaz, kısaca eyleme geçer. İnkılabın tam anlamıyla oturabilmesi için entelektüellerin sorumluluklarını yerine getirmeleri gerektiğini ifade eder (Karaosmanoğlu, 1971: 183-184). Bu mektuplaşmalar olurken bir yandan yıllar geçiyordu.

Romanın en dikkat çeken ve dönemi yansıtan entelektüel hesaplaşmasının görüldüğü Ahmet Nazmi ve Cahit Halit'in mektuplaşmaları aynı zamanda gerçek entelektüelin, bir idealin, yeni insanın arayışına işaret eder. *Panorama II*'de, Ahmet Nazmi, Cahit Halit'e Promete'yi²¹ ve Promete'nin yeni insana can vermek için yaptıklarını hatırlatır:

Sana sorarım, Promete bir fert miydi? Bir tanrı mıydı? Bir cin miydi? Hiçbiri değildi. Promete, bir idealin, bir şuurun, bir cehdin suretleşmesi, bir tanrı ya da bir cin halinde tecellileşmesiydi. Ben burada, Promete misalini gelişigüzel zikretmiyorum. O da tıpkı Promete gibi, Zeus'un elinden "mutlu odu" çalmadı mı? O da Promete gibi, bu od'un ısısından yeni *bir insan* örneğine can vermeye kalkışmadı mı? (Karaosmanoğlu, 1971: 277)

Bu ifadeler, birbirlerine ve topluma karşı olan sorumluluklarını da hatırlamalarını sağlar. Cahit Halit de Ahmet Nazmi'yi ilk defa olarak yüzde yüz tasdik eder ve Mustafa Kemal'i bir Promete olarak görerek aslında Türk toplumu için görünenin dışında ne yaptığını belirtir:

O: '*...Tarihte uğradığımız en zalim ve en haksız itham gününde meydana atılmış, Türk milletinin, masum ve haklı olduğunu iddia ve ilan etmiştir, tik önce, ehemmiyeti kavranmamış olan gür sesi, asla yıpranmayan bir kuvvetle nihayet bütün cihanın şuuruna işlemiştir.*' İşte, O'nun en çetin cehdi, en büyük zaferi bu olmuştu ve hiç kimse, bu iki cümle söyleninceye kadar hiç kimse, bu hakikati bu kadar açıklıkla belirtememiştir (Karaosmanoğlu, 1971: 302).

Nasyonal sosyalizmin²² ortaya attığı "Yeni Nizam"dan bahseden mektuplaşmalarında, bu düzeni Cahit Halit gibi kendine göre bir dünya görüşüne sahip, yüksek kültürlü kimselerin de benimsediği görülür. Cahit Halit mektubunda, Yeni Nizamın bir ütopi olmaktan çıkıp gerçekleşmek üzere olduğunu belirtir. Anlatıcının ifadesiyle "[b]eraket versin ki, Türkiye'de herkes böyle düşünmüyordu[r]. 'Yeni Nizam' düsturunun arkasından gelen 'hayat sahası' terkinin, bütün milletler için, ne acıklı bir köleliğe alem olduğunu hissedip görenler de vardı[r]" (Karaosmanoğlu, 1971: 322). Dönemin gerçeklerini ve mevcut insanlığın akıbetini böyle görenlerden biri olan Ahmet Nazmi, Cahit Halit'e "Nasyonal sosyalistlerin yeni nizamı yeryüzünde belki bir uzun sulh ve sükûn devri tesis edecektir. Fakat bu, tıpkı Paxos Romano gibi bir ölüm, bir mezarlık sulh ve sükûnu olacaktır. Ben böyle bir düzene daimi bir ihtilali tercih ederim. Nerede hareket orada bereket!.." diye cevap

²¹ Prometheus. Titan İapetos'un oğlu, insanların dostu, Zeus'un hasmı. Mekone'deki kurban töreninde Prometheus'un Zeus'u aldatması üzerine, Zeus ceza olarak insanların elinden ateşi alır. Prometheus da ateşi çalıp insanlara geri verir. Necatigil, B. (2011). *Mitologya Sözlüğü*, Sel Yayıncılık, İstanbul, s.131.

²² Milliyetçi Sosyalizm.

yazar. Milliyetçi olarak tanıdığı dostunun nasıl olur da emperyalist bir millet tarafından insanlığa zorla kabul ettirilmek istenen bir sosyal ve politik düsturu haklı bulduğuna şaşırır (Karaosmanoğlu, 1971: 322). Dünyanın birçok yerinde olduğu gibi bu dönemde Türkiye’de de birtakım şüphelere düşen insanlara karşın, “felsefe ve edebiyat hocası Ahmet Nazmi, bütün kötümserliğine, bezginliğine ve şüpheciliğine rağmen, insanlığın bu berzahtan dördüncü bir hal çaresiyle kurtulacağına inandığı ve kendince bu çareyi araştırmaya başladığı gibi, aralarında hiçbir kültür ve nesil münasebeti bulunmayan milletvekili Halil Ramiz ile rahmetli Osman Nuri Bey’in oğlu Fuat” gibi aydınlar yılgınlığa düşmezler. Aksine herhangi bir savaşa karşı hazır ve dimdik ayakta dırlar. Bu yüzden meclisteki arkadaşları, Halil Ramiz’i adeta alaya alırlar. Fuat ise ilmî şüpheciliğinin getirisiyle aradığı gerçeği vatan topraklarının bağrından çıkarıp bulmayı tercih eder (Karaosmanoğlu, 1971: 323-330).

Romanın ilerleyen sayfalarında artık yirmi sekiz yaşına gelmiş olan Fuat’ı kendisinden büyük olan ve artık felsefe doçenti olmuş Ahmet Nazmi ile dostluk ederken buluruz. Artık entelektüel tartışmalarını ve fikir muhasebelerini birlikte yapacak kadar yakındırlar. Fuat, toplumdaki dine yönelişten ve hurafeci yapıdan şikâyetçidir. Ahmet Nazmi ise bu konuda daha gerçekçidir, toplumun eğitilmiş eğitimsiz birçok kesiminde birtakım hurafeler olduğunu ifade eder.

Cahit Halit eski dostu Ahmet Nazmi’ye gönderdiği son mektuplarının birinde devrin siyasi nutuk ve yazı seviyesinin aşağılaşmasından bahseder ve kendilerini de dahil ederek eleştiriden bulunur: “en entellektüel geçinenlerimizin şu köşebaşı avukatlarına, şu meydan lafazanlıklarına ne diyelim? Politika edebiyatı, gerçi, hiçbir yerde, hiçbir devirde asıl edebiyat, halis edebiyat mertebesine erememiştir” (Karaosmanoğlu, 1971: 467). Ancak Cahit Halit’in Ahmet Nazmi’ye yazdığı bu mektup cevapsız kalır. Aralarında geçen onca şeye rağmen kesilmeyen mektuplar böylece ilk kez sekteye uğrar. Cahit Halit, kendisinin tamamen tecrit edildiğinin ve anakronik bir hale düştüğünün farkında değildir. Gençliği boyunca bel bağladığı prensiplerin ve görüşlerin birer birer nasıl yıpranıp zedelendiklerini, nasıl eski zamanlara ait kıymet hükümleri arasına girdiklerini de sezememiştir. Bu prensipler onu, hâlâ, doğduğu çağdaki çürümüş cemiyetin içinden “bir cankurtaran gibi sarıldığı *Milli Mücadele* ruhuna, *Milli Mücadele* geleneğine, sınıksız bağlamakta devam ediyordu. Onun için hala *milli* kurtuluş, *milli* kalkınış ve yükseliş davası, herhangi bir sistem, herhangi bir doktrin münakaşasının üstündeydi ve bu hayati davanın, ancak

milli birlikle hallolunabileceğine inanıyordu” ve bundan ötesi ona sonu karanlık bir macera gibi geliyordu (Karaosmanoğlu, 1971: 469-470). Ona göre Türk inkılapçısı, bugün bu hatasının cezasını çekiyordur ve “yirmi beş yıllık emekler, bu yüzden heba olmuş; yirmi beş yıllık nice yüksek ve asil emeller, bu yüzden boşa çıkmıştır” (Karaosmanoğlu, 1971: 473). Memleketin durumuyla ilgili düştüğü yeisten onu hep Ahmet Nazmi gibi candan birkaç dostuyla olan hasbihalleri kurtarıırken şimdi bundan da mahrum kalan Cahit Halit, artık dostunun tesellisinden de mahrum kaldığından memleketteki anarşi havasının içinde kendi yazdığını kendisine okutan bir meczup haline gelir. Tıpkı Halk Partisi’nin Büyük Millet Meclisi üyesi Halil Ramiz gibi: “O da ilk gençlik çağlarından beri hiç dinmeyen bir heyecanla müdafaya çalıştığı yüksek inkılap prensiplerinin birbiri ardısına yıkılıp çökmeye yüz tuttuğu şu günlerde, artık neye bel bağlayacağını bilmez olmuştu” (Karaosmanoğlu, 1971: 473-474).

Fuat ise on beş yıl önce nasılsa şimdi de aynı şekilde, bazı olaylardan habersiz, kitapların içine gömülüp kalmış, insan arasına karışmamıştır. Bu nedenle “[k]endi fikirlerine uymayan hadiseleri tabiat kanunlarının dışında birer anormal fenomen telakki etmekten ve bunlara karşı gelmeye kalkışmak huyundan da hala vazgeçmemiştir[r]” (Karaosmanoğlu, 1971: 478).

Ahmet Nazmi’nin profesör oluşundan ve evlenişinden sonra bir hayli değişerek Fuat’a biraz yüksekte bakmaya başlar, öyle ki Fuat’ı son bir mektup göndererek görmek istemese, Fuat, onunla dostluk kurma ihtiyacını dahi hissetmeyecektir. Memlekette baş gösteren gerici hareketleri, Fuat açısından bir ideolojik mücadele haline gelir. Gözü hiçbir şey görmez ve kendisini oldukça yalnız hisseder. Sesini duyuracak kimsesi kalmayan Fuat, Ahmet Nazmi’nin rahat bir hayat yaşayabilmek için bu mücadeleden uzak durduğunu düşünür. Evine gittiğinde bir sinir buhranı geçiriyor gibidir. Kendisinin bir ilim adamı olduğunu ve objektif olması gerektiğini söyleyen Ahmet Nazmi, Fuat’ın ise öfkesinin arttığını ve yel değirmenleriyle savaştığını söyler. Ahmet Nazmi, kırgın ayrılmamak için bu tartışmadan sonra çıkıp giden Fuat’ın peşine düşer. Onu yakalayıp konuşmaya çalıştığı esnada bir türbede tarikat ayini yapıldığına şahit olurlar. Kendisini tutamayan Fuat’ın içeri girerek onlarla tartışması üzerine ikisi de içeridekiler tarafından taşlanıp linç edilerek öldürülürler. Böylece Fuat toplumla hesaplaşmasını kaybeder. Romanın bu olay üzerine bitmesi, anlatıcının entelektüel sorumluluğu yüklediği elde kalan neredeyse son iki kişinin de ölmesiyle, toplumun artık kendi haline bırakıldığının göstergesidir.

2.2.1.1.3. Bir İdeal ve Çöküşü: *Ankara* ile *Panorama* Arasında

İlk baskısını 1934 yılında yapan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ankara* romanı, mevcut Anadolu ve savaş sonrası şartlar göz önünde bulundurulunca, okurda absürt denecek kadar ütopyik bir şehir ve gelecek fikrine dayandığı hissini uyandırır. Bu hissin uyanmasında Yakup Kadri'nin devrin diğer yazarları gibi, millî bir edebiyat kurma ve toplumda millî bir bilinç oluşturma arzusunun etkisi büyüktür.

Karaosmanoğlu, *Panorama*'da kendi entelektüel sorumluluğunu, idealini ve toplumun başarısızlığını Cahit Halit ve Ahmet Nazmi'nin mektuplaşmaları üzerinden anlatır. Romanda Cumhuriyet Türkiye'sinin panoraması bütün çıplaklığıyla anlatılır. Panoraması çizilen bu ülke, idealde kurulan Cumhuriyet Türkiye'sinden oldukça farklıdır. *Ankara* romanında idealize edilen ütopyik ülke bir hayal kırıklığından başka bir şey olmamıştır. Bunun nedeni, entelektüellerin sorumluluklarına, ideallerine sahip çıkamamaları ve halka bir ışık ve umut sunamamalarıdır. Romandaki mektuplaşmalar, sorumluluklarıyla yüzleşen ve bunları yerine getirmeye çalışan Cahit Halit ve fildişinden olmasa da kendi kabuğuna çekilen Ahmet Nazmi'nin iç dünyaları, kendileriyle ve sorumluluklarıyla hesaplaşmaları dikkate değerdir. Bu hesaplaşma, Yakup Kadri'nin erken dönem Cumhuriyet entelektüeli ile hesaplaşmasıdır:

Gerçekten ben bu muyum? Gerçekten benim hareketsizliğimin yegâne sebebi böyle bir *fikri mesuliyet* endişesi midir? (Gördün mü, tahlilden tahlile, tariften tarife geçerken nihayet, mea-culpa'sım teşkil eden hukuki formülü buldum.) Fikri mesuliyet endişesi! Evet, bir entelektüel her şeyden önce, halka doğru gitmek, ya da halkı kendine doğru çekmek; sanatını, bilgisini, itikadını halka yaymak, sözün kısası, kafasını ve ruhunu halkın menfaatlerine vakfetmek vazifesini yüklenmiştir. Bu noktada seninle tam bir anlayış halindeyim; daha doğrusu bu noktada, seninle (prensipte bakımından) hiçbir ayrı gayrılığım yoktur. Hele bu memleket gibi her şeyin yeni baştan yapılması, topraklar kadar kafaların da sürülüp işlenmesi, ekilip yeşertilmesi, adeta, bir yangına yetişmek derecesinde "acil" zaruret şeklini aldığı bir yerde bu, istilaya uğramış bir vatani kurtarmaya koşmak vazifesi kadar söz götürmez, itiraz ve itiraz kabul etmez bir boyun borcudur (Karaosmanoğlu, 1971: 180).

Ankara'da anlatılanlar ne kadar gerçeklikten uzak ve sıradansa *Panorama*'da anlatılanlar o kadar gerçek ve sarsıcıdır. *Ankara*'nın ana karakteri Selma Hanım, bir hayal dünyasında yaşar, ütopyasının karşılığını hayatının her aşamasında bulur. Oysa *Panorama*'nın kişileri Halil Ramiz, Ahmet Nazmi ve Fuat hayatlarındaki birçok şeyden ödün vermek zorunda kalırlar. Ütopyaya giden yol zordur, ütopyanın

hakikatte bir karşılığı da yoktur. Bu nedenle *Panorama*, Yakup Kadri'nin *Ankara*'ya göre nispeten daha gerçekçi olan bir romandır.

Ankara, Yakup Kadri'nin *Yaban*'ın ardından yazdığı bir devam romanı gibidir. *Yaban* ile Anadolu insanının kaygısızlığını sorgulayan yazar, *Ankara*'da bir toplum ve medeniyet inşasını Ankara şehrini odağa alarak yapar. Ana figür Selma Hanım etrafında şekillenen olaylar başkentin ve toplumun geçirdiği evreleri sembolize eder. Üç bölümden oluşan romanda Türkiye'nin geçirdiği üç önemli evre, Selma Hanım'ın hayatının da üç evreye ayrılarak tahkiye edilmesiyle anlatılır. Birinci bölüm Kurtuluş Savaşı dönemini, ikinci bölüm Cumhuriyetin ilk yıllarını son bölüm ise 1943'e kadar olan yaklaşık yirmi senelik bir dönemi anlatır. Bu dönemler, Selma Hanım'ın hayatındaki gelişmelerin mekân ve kişilere yansımaları bakımından dikkate değerdir.

Eserin ilk iki bölümünün, yazarın da şahit olduğu reel bir dönemi anlatmasının etkisiyle gerçekçi bir üslupla yazılmasına karşılık son bölümde -henüz yaşanmamasının da etkisiyle- romantik bir üslup hissedilir. Eser 1934'te yazıldığı için yazarın henüz görmediği gelecek dokuz yıllık bir dönemi kaleme almasının etkisiyle, Cumhuriyetin ilk yirmi senesinin anlatıldığı dönem mevcut olan değil, olması arzulanandır. Bir Cumhuriyet Ankara'sı ve Anadolu'sunun betimlendiği son bölüm, ütopyik olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte bu üç bölüm arasındaki bu üslup farkının eserin kurgusunda bir zayıflığa neden olduğu söylenebilir.

Üç evlilik yapan Selma Hanım'ın ilk eşi Nazif, tipik bir Osmanlı memurudur ve Osmanlı Devleti'nin temsilidir. Selma Hanım savaş yıllarında idealist bir asker olmasının etkisiyle Binbaşı Hakkı Bey'den etkilenir ve Nazif'ten boşandıktan sonra ikinci evliliğini Hakkı Bey ile yapar. Ancak Cumhuriyetin ilanından sonra Hakkı Bey de değişir ve sorumsuz bir salon erkeğine dönüşür. Kurtuluş mücadelesi veren Türkiye'nin temsili olan Binbaşı Hakkı Bey'den ayrılan Selma Hanım, gerçek ve sorumluluk sahibi bir entelektüel olduğuna inandığı Neşet Sabit ile evlenir. Neşet Sabit, inkılaplarla yenilenen Cumhuriyet Türkiye'sidir.

Romanda bu evliliklerde kimi detaylar kişilerin romanda belirginleşmemiş yönlerini sembolik olarak ifade eder. Selma ve Nazif'in akşamları "Ah, bir gramofon olsa" (Karaosmanoğlu, 1972: 24) diye iç geçirmeleri, aslen İstanbullu olan ailenin Anadolu insanına göre zevklerinin ve yaşayış biçimlerinin inceliğini gösterir.

Gramofon dinleme arzusu, aile için Ankara’da sadece hayal edilebilecek entelektüel bir meraktır.

Birbirleriyle tanışmalarında, Binbaşı Hakkı Bey’in Avrupa ile ilgili henüz bir asker iken yaptığı “Siz, şuna gâvur-eli deyiveriniz. Topunun da Allah belâsını versin!” yorumu Selma Hanım’ın dikkatini çeker. Selma Hanım, Hakkı Bey’in alafranga görünüşünün altında “keskin ve sert bir ruhun eritilmiş bir çelik kızgınlığıyla cızladığını” hisseder ve dikkati Binbaşuya yönelir (Karaosmanoğlu, 1972: 31).

Din adamlarına yönelik “sarıklılar” ifadesi aslında bir küçümsemedir (Karaosmanoğlu, 1972: 32). Bu sarıklılar romanın ilerleyen safhalarında sonradan görme bir Batılılaşma içinde çirkinleşirler. Yakup Kadri’nin din adamlarına bakışını simgeleyen bu tasvir, yazarın diğer romanlarında da kendisini hissettiren kişisel bir genellemedir. Yakup Kadri iyi dindarları görmez, dindarlar onun için olumsuz, kaypak ve cahil kimselerdir. *Ankara*’da Murat Bey’in sarıklılar ile ilgili ifadeleri bu konuda örnek olarak verilebilir: “Hanımefendi, bunlar, bizim Meclisin en koyu mutaassıplarındandır. İntihap dairelerinde de öyle bir nüfuzları vardır ki, kimse ses çıkaramıyor, âdeta herkese terör yapıyorlar” (Karaosmanoğlu, 1972: 33).

Selma Hanım, “Ankara’da en sevdiğim şey, bu teşrifatsız, sade ve samimî kardeşlik havasıdır” gibi ifadelerle sıcak bir atmosfer ile anlattığı Ankara’da, aradığı bazı eşyaları bulamasa da Anadolu’nun doğallığından etkilenir; İstanbul’da yapamadıklarını mutaassıp olarak bahsedilen Ankara’da yapabilmesi onu bu şehre çeker (Karaosmanoğlu, 1972: 38).

Yıllar içindeki değişimine romanda bilhassa dikkat edilmesi gereken Binbaşı Hakkı Bey’in Türk kadınına Selma Hanım üzerinden yüceltmesine karşılık aynı sahnede Selma Hanım’ın yardımcısının anlayışını küçümsemesi bir tezat örneğidir. İstanbullu Selma Hanım asildir, güçlüdür; ancak Anadolu’lu yardımcı kadın idraksizdir.

Selma Hanım’ın üçüncü eşi olan genç “muharrir” Neşet Sabit, Ankara’ya geldiğinde hayal kırıklığı içindedir: “Sanki, vatan yalnız İstanbul’dan ibaretmiş; sanki, biz burada gurbette imişiz gibi. Halbuki, ben, ruhumun millî muvazenesini burada bulmaya gelmiştim. Ne yazık!..” (Karaosmanoğlu, 1972: 60). Neşet Sabit, memleket topraklarının sırrını aramaya giden bir kâşif olarak görür kendisini ki Ankara bu keşfin en mühim merhalelerindedir (Karaosmanoğlu, 1972: 61). Selma Hanım, Neşet

Sabit'le hemfikirdir bu diyalog esnasında. Ancak millî mücadele içinde yer aldıktan sonra fikirleri değişmeye başlar. Neşet Sabit, millî uyanışın Ankara'da başlayacağını idrakindedir: “Halbuki, şimdi, burada, vatanın birtakım yeni şeyler kaynayan göbeğinde, bütün bir milletin ıstırabıyla yaşayan ve bu ıstırabın içinde pişen bir bahtiyarım. Her sabah, uyanınca -inanır mısınız?- Ankara'da bulunmanın bahtiyarlığını duyarım. Burada, her sabah, benimle beraber bir millet uyanıyor ve kendisini selâmete götürecek olan kahramanın, başı ucunda, gülümseyerek durduğunu görüyor. İlk defa olarak, ömrümde ilk defa olarak, burada, kendi etimden, kendi kanımdan, kendi cevherimden insanlar içinde yaşadığımı hissediyorum” (Karaosmanoğlu, 1972: 62).

Romandaki olaylar arasındaki geçişler yüzeysel bir şekilde anlatıldığından kurguda kimi zayıflıklar dikkat çeker. Bu zayıflık, karakterlerin kuruluşuna da yansır. Nazif'in kurguya feda edilen pasifliği, Hakkı'nın Avrupa karşıtı askerlik geçmişine rağmen bayağı bir Avrupa taklitçisine dönüşmesi, Selma'nın sağlam bir altyapıya oturtulmadan birdenbire vatansever bir duruşla hayatını değiştirmesi ve yanlış evlilikleri, romanın gerçekliğine zarar verir. Kişilerin fazla kötü ya da fazla idealist olmaları romanın ütöpik yönünü destekler. Dilek Yalçın Çelik (2014: 94), Selma Hanım'ın romanın başında Anadolu'ya uzak bir aydın konumunda olmasına rağmen romanın sonunda bir Anadolu kadınına dönüşmesine ve bu dönüşümde Cumhuriyet ideolojisinin etkisine değinir: “Bu dönüşüm, okurun; kendi görüş ve ideolojisini kurmaca boyuta taşırken Yakup Kadri'nin metnin içeriğini felsefi bir derinlikle doldurduğu, dolayısıyla da kitaptaki estetik ve sanatkârane algının zayıf kaldığı görüşüne kapılmasına neden olmaktadır”. Görüldüğü gibi, romanda estetik kaygı zayıf kalır ve gerçekliğin zayıflığıyla birlikte roman okuruna ideolojik bir metinden fazlasını sunmaz. Yalçın Çelik (2014: 96), Selma Hanım'ın eski Ankara'yı sevememesini, sembolik olarak Mustafa Kemal öncesi dönemi onaylamayışı olarak yorumlar: “Yakup Kadri'nin, Atatürk Ankara'sını yüceltmek için böyle bir karşıtlıktan yararlandığı söylenebilir”. Ancak Binbaşı Hakkı Bey ile gezintilerinden sonra Anadolu'daki alçakgönüllülük ve sadeliğin farkına vardığı andan itibaren “Anadolu insanı gibi olmaya başlar. Anadolu insanının dışarıdan görüldüğü gibi olmadığını anlar. Değerlerine sahip çıkar ve Mustafa Kemal'i anlamak için çaba harcar” (Yalçın Çelik, 2014: 99). Selma Hanım'ın ideali artık Mustafa Kemal'in değerlerine ve Anadolu'ya sahip çıkan bir Cumhuriyet kadını olmaktır.

İkinci bölüm Kurtuluş Savaşından üç yıl sonrasını anlatır. Ankara artık Avrupai bir yaşam ve eğlence tarzını benimser; mekânlarda ve insanlarda bir dönüşüm başlar:

Eski Millî Mücadelecilerden bazıları gibi Hakkı Bey için de kıyafet değişiminden sonra millî dâva âdeta böyle bir *mondellik iddiası* şekline girmişti. Bir Avrupalı gibi giyinip süslenmek, bir Avrupalı gibi dans etmek, bir Avrupalı gibi yaşayıp eğlenmek ve hele bu iddiada Avrupalılar nezdinden, Avrupalılar arasında muvaffak olmak, bunlara büyük bir zafer kazanmak kadar ehemmiyetli görünüyordu (Karaosmanoğlu, 1972: 83).

Bir Noel davetinde Avrupalılaşmaya çalışan kimseler yüceltilirken Anadolu insanı daha doğrusu Anadolu köylüsü bir bakıma aşağılanır: “Nitekim, bir köylü, donu üstüne bir redingot eskisi giymiş ve bunun üstüne bir kuşak bağlamış acayip kıyafetli bir adam” (Karaosmanoğlu, 1972: 87). Bu aşağılama, köylülerin hürriyeti algılama biçimiyle devam eder. Köylülerce hürriyet, her istediğini söylemek gibi bir düşünceye indirgenir (Karaosmanoğlu, 1972: 88). Buna karşılık Binbaşı Hakkı Bey de Avrupalılaşmayı yanlış anlamıştır: “Avrupa adap ve muaşeretine dair ne kadar kitap görürsem alıp okuyorum. Artık, benim yaptığının doğruluğundan şüphe edilir mi?” (Karaosmanoğlu, 1972: 92-93). O da medeniyeti sadece davetlere ve bu davetlerde riayet edeceği adabımuaşeret kurallarına indirger. Bir diğer önemli karakter Neşet Sabit’in muharrir olması, diğerlerinin yanında kendisini yabancı hissetmesi onu ötekileştiren unsurlardandır. Bununla birlikte anlatıcı da Neşet Sabit’i ayırıcı sıfatı kullanır: “Dalgın ve *miyop* bir *entelektüel* bakışı...” (Karaosmanoğlu, 1972: 95). Selma Hanım idealiyle olsa olsa bir aydın olabilir ancak Neşet Sabit olgun bir entelektüeldir.

Selma Hanım, herkesin hayatına az çok refah ve rahatlık getiren bütün bu inkılâp yıllarından Neşet Sabit’in hissesine hiçbir şey düşmemiş olmasına acır. Çünkü Selma Hanım, liyakatsiz kişilerin, bu devrin nimetlerinden ne kadar kabaca istifade ettiklerini yakından görür: “Neşet Sabit, Nazif’in bundan beş altı yıl evvel o kadar ıstırap ve şikâyetle ancak iki üç ayına dayanabildiği bir ömrü ses çıkarmadan sürüp gidiyordu[r]” (Karaosmanoğlu, 1972: 96). Bunun nedeni, Neşet Sabit’e göre hâlâ Millî Mücadele şartlarının hâkim olmasıdır. Selma Hanım’ın anlatıcının objektifi olduğu düşünülürse Neşet Sabit’in de anlatıcının sözcüsü olduğu söylenebilir:

Fakat, bu safhada artık inkılâptan bahsedilemez. Burada artık, muayyen bir çeşit hayatın kalıpları vardır. Biz sanki, inkılâbımızın böyle bir safhasına mı geldik sanıyorsunuz? Yok canım, bu gördüğünüz şeyler, bu balo, bu otel, sizin Yenişehir evleriniz, bunlar hep birer hayat kalıbıdır ama, bizim kendi inkılâbımızın ateşinde dökülmüş kalıplar değil. Bizim ruhumuzdaki

yeni hayat prensibinin, yeni hayat özünün tomurcuğu daha çatlamadı. Çatlamış olsaydı, memleketteki hayat şartlarının yalnız küçük bir ekalliyet lehine değil, bütün millet için değişmiş olması lâzım gelirdi (Karaosmanoğlu, 1972: 97).

Neşet Sabit, bu medeniyeti yanlış anlayan insanları eleştirir: “Anarşist ben miyim? Hayır, Hanımefendi; anarşistin en âlâsı sizlersiniz. Sizin muhitinizdeki insanlardır. Çünkü, cemiyet harici ve cemiyete rağmen yaşayan müfrit ferdiyetçilersiniz” (Karaosmanoğlu, 1972: 97). Bu insanlara karşı eleştirilerine karşılık bu muhitlerde bulunmasını eleştiren Selma Hanım’a bu durumunu entelektüel bir tavır olarak açıklar: “Bu bir, entelektüel ‘vice’i. [...] İçinde yaşadığım âlemin zıddıyla temas etmekten marazî bir haz duyuyorum. Bu âlem, benim şahsiyetimi hırpalayarak, sarsarak kuvvetlendiriyor” (Karaosmanoğlu, 1972: 98).

Romanda Türk kadınına ve erkeğine biçilen Batılılaşma misyonu açıktır:

Evet, Türk kadını, hürriyetini dans etmek, tırnaklarını boyamak ve *Rue de la Paix*’nin kanunlarına esir bir süslü kukla olmak için değil, yeni Türkiye’nin kuruluşunda ve kalkınışında kendisine düşen ciddî ve ağır vazifeyi görmek için isteyecekti, kullanacaktı. Ve Türk erkekleri, garplılığa hareketini, Tanzimat beyinin garpperestliğiyle, alafrangalığıyla bir ayarda tutmayacaktı (Karaosmanoğlu, 1972: 106).

Burada alafrangalığa da dikkat çekilir. Yanlış Batılılaşma eleştirilir: “Garplılık namına Garbın (*vice*)lerini almakta, yarın öbür gün, Garp medeniyetinin yıkılıp çökmesine sebep olacak unsurları bu taze, arı vatan topraklarına taşımakta ve aşulamakta ne mâna vardı?” (Karaosmanoğlu, 1972: 106). Bu eleştirilerine karşılık Yakup Kadri, ideal insanı Neşet Sabit üzerinden tanımlar:

Onun millî idealine göre, vücut bulması lâzım gelen yeni Türk Cemiyetinin üslûbu; ne bu kerpiç duvarlar arasında bir örümcek gibi yaşayanlardan, ne de iğreti bir dekor içinde kurulmuş kuklalar gibi zıplayanlardan örnek alabilirdi. Türk inkılâbının vakarlı ve ahenkli ruhu, kendine lâyık ifadeyi çok daha canlı, çok daha şahsiyetli bir mimarîde aramaktadır (Karaosmanoğlu, 1972: 109).

Soner Akpınar, *Ankara*’da alafranga karşıtı durumu hazırlayan şartlardan birinin Binbaşı Hakkı Bey olduğunu söyler. Kahraman ve milliyetçi yönüyle Selma Hanım’ın dikkatini çekmesine karşın romanın ikinci bölümünde Selma’nın değişimine nazaran mutlak ve geri dönüşsüz bir değişime uğramasına değinen Akpınar (2008: 72), Binbaşının kibarlık budalasına dönmesiyle karısının gözünden düştüğünü ifade eder.

Hakkı Bey’in bu haline karşılık aydının kim olduğunu, kim için var olduğunu düşünen ve bir kimlik bunalımı yaşayan Neşet Sabit kendi toplumunu reddeder. Türk

inkılâbının anlam ve içeriğinin değişmesini, birçok kişi tarafından çok farklı şekillerde yorumlanmasına bağlar.

Üçüncü bölümde, Cumhuriyetin on dördüncü yılı ile yirminci yıldönümü arasındaki on yıllık süreç anlatılır. Neşet Sabit ile evlenmiş olan Selma Hanım bambaşka biri olur. Anadolu ise artık mükemmel olarak tanımlanabilecek bir yerdir. Henüz tarihsel olarak yaşanmamış bir dönem idealize edilerek anlatıldığı için, anlatılan Ankara oldukça gerçekdışıdır.

Yaşamak için Avrupa'ya giden, romanın diğer kişilerinden Murat Bey ve ailesi Batılılaşmayı yanlış anladığı ve sonradan görme bir tavır içerisinde oldukları için Selma Hanım onlara acır: “*sonradan görmüş* adam ve *yeni zengin* tipi resimli mizah gazetelerinde birtakım acayip karikatürlerle, birtakım gülünç fıkralarla o kadar çok alaya alınmıştı ki, Murat Bey'in şekli, şemali, sağduyuyu temsil eden *Amca Bey*'den sonra halkı en çok güldüren mizah örnekleri sırasına geçmişti” (Karaosmanoğlu, 1972: 142).

Millileşme kendisini sanatta da hissettirmeye başlar. Satirik ve epik filmler yapılmaya başlanır. Selma Hanım, Neşet Sabit'in Türkiye'nin sanayileşmesine dair bir roman yazması gerektiğini düşünür (Karaosmanoğlu, 1972: 143). Yazılmasını istediği roman, bir ideal romanı olacağı için önemlidir.

Selma Hanım'ın yaşayışı üzerinden eleştirilen değerlerden biri de aile hayatıdır. Neşet Sabit'in çalışmaları dolayısıyla sürekli şehir dışına çıkmasını ve çiftin dönem dönem ayrı yaşamalarını anlatıcı, onları bir arada tutan unsur olarak niteler. Sürekli aynı çatı altında kalacak olsalar anlatıcıya göre muhtemelen sevgileri aşınmış olacaktır (Karaosmanoğlu, 1972: 145).

Romanda devir üzerinden insan da eski ve yeni olarak ikiye ayrılır. İkisinin de işlevi ve misyonu haliyle farklıdır. Neşet Sabit entelektüel sorumluluğu açısından misyoner bir romancı olduğundan romanlarında bu konuyu da işler. Bir romanındaki teze göre, “yeni insan, eski insan gibi kendi eliyle kendine işkence yapmayacak kadar şura ve hâdiselerin tesirine esir yaşamayacak kadar hürriyete ermiştir. Eski insanın çektiği ıstırapların büyük kısmı bizzat kendi ihtiraslarının icadıdır. Melânkoli, iç sıkıntısı, tamah, hırs, kıskançlık, iptilâ gibi şeylerin tahakkümünden kurtulmak bizim daima elimizde olan bir kudrettir” (Karaosmanoğlu, 1972: 150).

Büyük Devlet Tiyatrosunun açılış oyunu, Neşet Sabit'in *Kaltabanlar* adlı satirik piyesidir. Piyeste, "kendi keselerini doldurup, kendi rahat ve refahlarını temin ettikleri için, artık memleketi tozpembe bir renk arkasından gören, milleti azamî tokluk ve bolluğa ermiş farzeden ve artık inkılâbın durduğunu veya durması lâzım geldiğini söyleyen oportunist tiplerin yergisi" yapılıdır (Karaosmanoğlu, 1972: 151). Neşet Sabit, entelektüel sorumluluğunu sanatıyla icra eder.

Romanda Yakup Kadri öyle gerçekdışı bir Ankara portresi çizer ki, değil Cumhuriyetin yirminci yılında, yirmi birinci yüzyıl Türkiye'si olan günümüzde bile böyle bir Ankara'ya rastlanmaz. Bugünden romana bakıldığında dahi romanın açıkça ütöpik olduğu anlaşılır. Anlatılan Ankara gerçeküstüdür:

Fakat o vakitten bu vakite kadar, Anadolu'nun, insan eli değmeyen bir noktası kalmamıştı. Uzaklar yakınlaşmış; çoraklar yeşillenmiş; ocaklar tütmeye başlamıştı. Eskiden, bir yolcu, bir köye yaklaşırken her biri bir kovuğa sinip saklanan köylüler, şimdi, civarlarından geçenleri yolun yarısından gülyüzle karşılamaya çıkıyor: "Bize buyurmaz mısınız?" diye sesleniyordu ve bunlar, artık hiç tezek yakmıyordu. Kömür ve odun işini en modern tekniğe göre eline almış olan Devlet, artık, bu tarihhöncesi, bu taşdevri yakıt adetini, köylünün başından aşarı, fesi, sarığı nasıl kaldırırsa öyle kaldırmıştı (Karaosmanoğlu, 1972: 177).

Yakup Kadri, *Ankara*'nın üçüncü baskısına yazdığı önsözde, otuz yıl sonra romanı gözden geçirdiğinde bir düş görür gibi hissettiğini ancak bu halin uzun sürmediğini ve uyandığını söyler. Çünkü otuz yıl sonrasında bakınca romanın ilk bölümünde belirtmeye çalıştığı Milli Mücadele ruhundan hemen hiçbir iz bulamaz:

Ya son bölümde hayalini kurduğum Türkiye'nin gerçekleşmesine doğru bir gelişme olmuş mudur? Ben, o zamanlar, bir gün gelip öleceğini aklımdan bile geçirmediğim Atatürk'ün öncülüğü ve rehberliğiyle bu ideal Türkiye'ye yirmi yıl içinde varacağımızı umuyordum. Şimdi, o yirmi yıl üstünden bir yirmi yıl daha geçmiş bulunuyor. Fakat, biz, sosyal, kültürel ve ekonomik devrim şartları bakımından, hala romanımın ikinci bölümünde verdiğim ve karikatürünü yaptığım Ankara'nın içinde tepinip durmaktayız (Karaosmanoğlu, 1972: 5).

Cumhuriyeti kuran neslin en yetkin entelektüellerinden biri olan Kadrocu Yakup Kadri, Ankara'da anlattıklarının bu kadar uzun süre gerçekleşemeyeceğini o dönemde öngöremezdi. Hem Kadrocu hem de Cumhuriyetçi olması idealist olduğu anlamına gelir. İdeallerine, *Ankara*'da kurduğu ütopyaya karşın Anadolu'nun on yıllar sonra bile istediği seviyeye gelememiş olması, hatta bir hayal kırıklığına dönüşmesi, Yakup Kadri'ye distopik bir Türkiye manzarası sunduğu romanı *Panorama*'yı yazdırır.

Panorama'nın iki başat entelektüeli olan Diyarbakır Lisesi edebiyat hocası Ahmet Nazmi ile İzmir Dış Ticaret Ofisi Müdürü Cahit Halit, mektuplaşmalarında dönemin distopik ortamına karşılık entelektüel sorumluluklarını birbirlerine hatırlatırlar. Ahmet Nazmi'nin mektubunda Julien Benda'nın o dönem çok yankı uyandıran kitabı *La Trahison des Clerts*'ten²³, kitapta her görüşten aydının halkına karşı ihanet ettiğinin anlatıldığından bahseder. Bu aydınlar, daha çok "şahsi ihtiraslarını, şahsi kin ve nefretlerini ya da, sadece, kendi ütöplerini, halka, siyasi ve felsefi bir sistem şeklinde aşılamaktan da çekinmezler" ve en büyük günahı bu hareketleriyle işlerler. Mektupta Benda'ya göre, halk üzerinde nüfuz sahibi olan ve halkı etkileyecek sanatçı veya yazarların tarih önündeki sorumluluklarının, bir devleti idare eden herhangi bir devlet adamınınkinden daha ağır olduğu, çünkü devlet adamının işlediği hatanın cezasını görmesine karşın yazarın hukuk önünde suçsuz sayılacağı yazılıdır (Karaosmanoğlu, 1971: 184-185). Benda'nın düşüncelerine mektupta ayrıntılı olarak yer verilmesi, bu düşünceleri Türk entelektüelinin de yaşadığını gösterir. Ahmet Nazmi, mektubunda bu anlattıklarıyla aslında kendisini arkadaşına karşı müdafaa ettiğinin farkındadır.

Panorama'da Tahincızade Hacı Emin Efendi gibi olumsuz karakterler de dikkat çeker. Emin Efendi, inkılaplara ve Cumhuriyete karşı, bağınaz bir tip olarak okura sunulur. En ufak olumlu bir yönü yoktur. Oğlu Tahir ise aksine Halk Partisi'ndendir. Vali İhsan Turan Bey, Hemşire Gertrude ve Doktor Namık Ahmet, kalabalık roman kadrosunda dikkat çekerler. Gertrude ve Namık Ahmet haksızlığa uğrarlar. Maddi kârı oldukça yüksek olduğu için inşaat işine giren Müteahhit Sırrı Bey ise parayı seven ve para için hayatını düzenleyen gruptadır. Anadolu halkı ise - özellikle köylüler- fazla tasasız oluşlarıyla dikkat çekerler. Romanda olay örgüsü dağınıktır. Her roman kişinin çirkin bir yüzü muhakkak vardır ve diğer roman kişileriyle yollarının bir şekilde kesişir. Karamsar anlatım ve olumsuz olaylar o kadar yoğundur ki okur kendisini kötü bir dünyanın içerisinde bulur. *Ankara* ve *Panorama* birbirlerinin tam tersi iki romandır. Birinin aydınlık atmosferine karşılık diğeri alabildiğine karanlık çizilmiştir. Görünürlük, kavramların zıtlarıyla bir arada olmasıyla sağlanır. Bu iki romanın dünyaları birbirlerini görünür kılmak üzere kurulmuş gibidir.

²³ *Aydınların İhaneti*.

Panorama'da politik ve sosyal iki çizgi olduğuna değinen Nüket Esen de, yazarın politik çizgide aydınların görevlerini yapmamış olmalarının vurgulandığına değinir:

Ülkede politik partiler kadar önemli görevleri olduğuna inandığı aydınların ise halkla ilişkilerinde sorunlar bulunduğu, şüpheler içinde olan aydınların hiçbir eyleme geçemedikleri, sorunları sadece tartıştıkları gösteriliyor. Atatürk'ün ölümü ve İkinci Dünya Savaşı gibi iki önemli olay sonrasında hükümetin ve aydınların inkılâpları koruyamamaları sonucu irticanın hortlayışı sergileniyor (Esen, 2006: 149).

Şerif Aktaş, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Birinci Dünya Savaşı esnasında tedavi için İsviçre'de olduğundan vatani için acı çektiğini, 1918 Mondros Mütarekesinden sonra Türkiye'ye dönen yazarın millî mücadeleye katılabilmesi ve Anadolu'ya geçebilmesi için Ruşen Eşref vasıtasıyla Mustafa Kemal'den ricada bulunduğunu söyler. Ancak Mustafa Kemal'in Yakup Kadri'nin millî mücadeleye İstanbul'dan yazacağı yazılarla katılmasını tercih ettiğini belirten Aktaş (1987: 39), böylece Yakup Kadri'nin, İstanbul'da *İkdam* gazetesinde yazdığı yazılarla Kurtuluş Savaşına katılmış olduğunu ifade eder. Ancak zamanla *İkdam* gazetesi itilaf devletleri tarafından tarafsız hale getirilir. Bunun üzerine Yakup Kadri, millî mücadele ruhu taşıyan hikâyeler yazmaya başlar. Kurtuluş Savaşında bir entelektüel olarak üstüne düşen görevi yerine getiren Yakup Kadri, dolayısıyla benzer karakterleri ve amacı romanlarında da işleyecektir.

Ernst Bloch (2007: 198), devlet ütopyasının kısıtlayıcı olduğunu ve kendi tamamlanmamışlığının sınırlarına sürülen her plan ve her yaratının da ütopyaya temas ettiğini söyler. Ankara'da Cumhuriyet tasarısının henüz tamamlanmamış olması, romanı ütopyaya yaklaştırır. Yine Bloch'a göre (2007: 124) her ütopyanın paranoyak karikatürleri vardır. *Ankara*'da çizilen ve halen tam olarak gerçekleştirilememiş olan şehir, bu nedenle ütöpik bir karikatür sayılabilir.

2.2.1.2. Bir Ütopya Örneği Olarak Peyami Safa'nın Simeranyası

Peyami Safa'nın *Yalnızız*'ındaki Simeranya, Türk romanındaki ilk özgün ütopya denemesidir. Başlı başına farklı bir dünyanın, ayrıntılarıyla kurgulanarak düşünmesi ve kitaplaştırılması Simeranyayı ayrıca özel kılar. Fredric Jameson (2009: 11), ütopya biçiminin “radikal farklılık üzerine, radikal ötekilik üzerine ve toplumsal bütünlüğün sistemsel doğası üzerine temsili bir düşünme” olduğunu, dolayısıyla ütopyacı bir siyasetin temel dinamiğinin her zaman özdeşlik ve farklılık diyalektiğinde

yatacağını söyler. Samim'in kurduğu Simeranya, farklı ve radikal bir dönüşüm içeren "temsili düşünme"dir. Okur, henüz romanın başlarında Samim'in günlüğünde, Simeranya ile karşılaşır. Simeranyadaki kılavuzunun "Dikkat ediniz. Fizyonomi ve tavır yoklamanız yapılıyor. İçinizi okuyorlar. Eski dünya hislerinizden kurtulunuz. Yoksa kabul edilmezsiniz" ifadesi, Samim'in kendi psikolojik arınma arzusunun yansımasıdır (Safa, 2016: 33). Bu dünyadan arındırılmış, temiz, basit arzularla kirletilmemiş, muhtemel her sorun için bir önermesi ve çözümü olan Simeranyanın düzenini, kısaca bu dünyanın düzensizliğine karşın kurulan düzeni Samim, "[b]urada nazariye olan şey orada hayata girmiştir" diyerek vurgular (Safa, 2016: 42). Samim, kendi dünyasında en az Simeranya kadar mükemmeldir. Bu günlüğü karıştıran kardeşi Besim oldukça ciddi bir problemin farkına varır. Samim, dünyevi kaygılar çekiyordur, Simeranya dışında en büyük meselesi, Meral'in ona yalan söyleyip söylemediğidir:

Vicdan azabından eser göremedim. Bir azap çekiyor ama belli değil. Azap çekmek onun tabiatı. Benim güldüğüm şeylerin hepsine ağlar o. Yeşil hikâyesine şaştım, abla. Sekiz ay evvel kız ona yeşili sevdiğini söylemiş. Sekiz ay sonra aksini söylemiş. Al sana sekiz saatlik uykunun kanına giren bir mesele. Ya o zaman yalan söyledi, ya şimdi (Safa, 2016: 36).

Besim'in fark ettiği bu ayrıntı, roman boyunca dikkatli her okurun aklına takılır. İdeal birey olarak sunulan Samim, dünyevi arzularıyla, sıradan yalanlarla uğraşmaktan öteye gidemez. Zaman zaman kendi ideallerinin penceresinden konuşsa da kendisi muhtemelen sadece Simeranyada ideal birey olabilecektir. Bu nedenle kendi hayatındaki problemlere karşılıklar bularak Simeranyayı kurar:

Simeranyada yalan tamamiyle lüzumsuz bir hale gelmiştir; anlaşılmıştır ki bu, tabiatın ve hayatın içindeki zıtlıkları barıştıramayan insanın bir görünüş ahengi yaratmak için kutuplardan birini örtmek ihtiyacıdır. Bu zıtlıklar ortadan kalkar veya uzaklaştırılırsa yalana lüzum kalmaz. Yani prensibinde kutuplaşma bulunan olmak dramına karşı âciz insanın elindeki geçici silâh, yalandır (Safa, 2016: 71).

Samim'e karşılık Besim bir haz insanı olarak anlatılır romanda. Samim ne kadar idealistse Besim o kadar dünya hazlarının esiri bir tip olarak gösterilmeye çalışılır. Ancak Samim, okur tarafından açıkça fark edilebilecek birtakım zaaflarına karşılık Besim'den çok üstün değildir. Besim'den tek farkı, kendisine bir ideal dünyası kurmasıdır. Besim bu dünyayı yaşar ve arzular, Samim ise başka bir dünyanın hayaliyle yaşar. Besim sadece anı kurtarmanın derindedir, sürekli ne yemek yiyeceğini, hangi lezzeti daha çok tadabileceğini düşünür ve fikir münakaşalarından kaçınmaya çalışır:

Ağzımın iç ifrazlarıyla fikirlerimin birbirine bağlı oldukları muhakkaktı. Fakat bu münasebeti bir delil olarak ileri süremezdim. Ağabeyim böyle bir beden yapısının teşekkülünde fikirlerimizin ve inançlarımızın birinci rolü aldıklarını ileri sürecekti. Ve üç bin senelik münakaşayı tekrarlamış olacaktık. İlk sabah lokmasının bakir lezzetini buna feda edemezdim. Sustuk (Safa, 2016: 106).

Karl Mannheim (2002, 216), çevrelediği varoluşla upuygunluk içinde olmayan bir bilincin ütöpik olduğunu söyler. Bu açıdan bakıldığında Samim'in Simeranyasının neden ütöpik bulunduğu netleşir. Samim'in hayal dünyası, kendi varoluşsal bilincinden arınmış yeni bir dünyadır ve bu nedenle Simeranya, Samim kendi bilincinden sıyrıldığında gerçekleşecektir.

Ütopaların politik bir yönü vardır. Bu dünyayı reddeden birey, bu dünyada idealini bulamadığı için kendisine bir hayal dünyası kurar. Varoluş ile ütopya arasında “diyalektik” bir ilişki olduğunu ve ütopyaların varoluş açısından aşkın olduklarını söyleyen Mannheim'a göre (2002, 216-220) ütöpik olanın, “kurulu düzeni parçalayan gerçekliği aşkınlaştırıcı bir yönelim olarak sınırlandırılması, ütöpik bilinci ideolojik olandan ayırmaktadır”. Samim'in ütopyasının aşkın bir biçimde oluşu ve sınırlarının ustaca çizilmiş olması Simeranyayı ideolojik olmaktan kurtarır. Ki romanda politik bir vurgu yoktur.

Ahmet Cevizci (1999, 881), bir ütopyanın ideal bir toplum düzeni ortaya koymasından dolayı, ütopya hayata geçirilemese bile ona yaklaşılabileceğini ancak ütopyaların, gerçekleşme şansının hiç olmadığını, gerçektışı, idealist ve bundan dolayı da değersiz şemalar olduklarını söyler. Samim'in Simeranyası da gerçektışı oluşuyla doğru orantılı olarak basit bir şemaya dönüşür.

Samim, varoluş problemi ve insanın öteki beni olan ikizlik meselesini felsefi açıdan anlatırken Simeranyanın zıtlıkları mümkün kılan, kendisine göre müthiş olan dünyasına değinir:

“Mantıktaki zıtlık prensibi (principe de contradiction) malûm. “Bir şey aynı zamanda hem var, hem de yok olamaz. “Doğru-yanlış, aydınlık-karanlık, haz-keder ilh... arasındaki sayısız zıtlıklar da malûm. Bu zıtların, mevcut olmak için, birbirine muhtaç oldukları da anlaşılmıştır. Ruh, bilhassa düşünce hayatında, bu zıtların diyalektik bir hareketle kaynaşarak bir terkibe (senteze) kavuştukları da Eflâtun'dan Hegel'e kadar gelen bir tarih içinde gittikçe daha fazla aydınlanmış bir fikirdir. Novalis, zıtları birleştirebilmek için üç düşünce tarzı kabul eder. Birincisi diyalektik, veyahut onun tabiriyle “lastikli düşünce” veya ruh hareketidir ki, bir uçtan ötekine ve ötekenden yine berikine gitmektedir. Her hazzın kedere ve her kederin hazza gidişi

veya iradî ile gayri iradî arasında gidiş geliş böyle bir iç diyalektik hareketinin neticesidir. Fakat bu zıtların gece ile gündüz gibi birbirini takip etmedikleri, iç içe ve aynı zamanda mevcut oldukları da düşünülebilir. Pasiflik ve aktiflik birer cepheleriyle aynı şeydirler. Bunlardan başka üçüncü bir hal daha vardır ki, orada ne diyalektik harekete, ne de zıtların aynı zamanda mevcut oluşuna rastlanır. Bir senteze varılır (ki Hegel’i hazırlayan asıl düşünce de budur).

Simeranya’da bu zıtlıkların, en umumî fikir ve en küllî mefhum olan varlıkla yokluk arasındaki zıtlığa irca edilebileceği anlaşılmıştır ve “dip zıtlık” budur. Canlıların ve bil hassa insanın hayatında bu dip zıtlıktan “varlaşma” ve “yoklaşma” kutupları doğar. İnsanda, Bergson’un yaşama hamlesi dediği bir varlaşma, fakat aynı zamanda onun kadar gerçek ve kuvvetli bir yoklaşma hamlesi de vardır. Bunların arasındaki devamlı çatışmadan doğan bütün zıtlıkların sebep olduğu felâket ve kederlerin hepsi “olmak dramı” adını alır. [...]

“İnsanın varlaşma hamlesinden ebedilik hayali ve neşesi doğar. Bu özleyiş bütün cesaretini imkândan almaktadır. İnsan mümkün olmayan şeyi istemek için kendini yormaz ve paralamaz. Kendi fâni ve geçici benliğinin üstüne sıçramak, kendi kendini aşmak için yaptığı bütün fedakârlıklar (her türlü aşk ve kahramanlık), varlaşma hamlesinin devamıdır. Söylemeğe hacet yok ki, bu bir ruh hamlesi ve hareket halinde bir ebedilik prensibidir (Safa, 2016: 173-174).

Samim, ütöpik bir dünya kurmayı, en büyük zekaların, “artık iki ayağını da yere basan bir dünya hasreti” olarak yorumlar. Bu nedenle kendisi gibi zeki bir insan için hayal dünyasında dahi olsa Simeranyaya gitmek kaçınılmazdır. Bu düşüncesinde yaşadıklarının yanında, bireyin varoluş sancısının etkisi de büyüktür (Safa, 2016: 178). Meral’in dünyası ise Samim’in dünyasının aksine günahkâr ve kirlidir. Samim, kendisinin de zamanında Meral’in annesiyle, annesi evli iken, anlatıcının ifadesiyle ‘metres’ hayatı yaşadığını düşünmez ancak Meral’i bugünkü hatalarıyla suçlu bulur. Meral, kendi tabiatı açısından duygusuz, manevi yönü olmayan, sadece hazlarla yaşayan bir kadın olarak çizilir: “Çocuk bana kirli bir şey gibi görünüyor. Onu karnında taşıyan anne, çirkin. Sonra doğum eziyetli, karışık bir şey. Gözüme kanlar filân geliyor. Sonra kundak, mânâsız haykırışlar...” (Safa, 2016: 181). İfadesinden anlaşılacağı üzere, Meral henüz kendisinden çıkmamış, arzularıyla uğraşmaktadır. Bununla birlikte Samim, Meral’in kişiliğinden dolayı kendisi için yanlış ve isabetsiz bir seçim olduğunun ve bu seçimin cezasını bir gün çekeceğinin farkındadır. Meral’in hayatta zengin ve refah bir yaşam dışında başka bir ideali yoktur, Samim ise yazarın hayata bakışıyla çizilen ütopya ve ideal sahibi seçkin bireydir.

2.2.2. Arzu Kavramı

Bir isteme hali olan arzu, varlığı ve idealleri besleyen en başat öğelerden biridir. Bireyin bir şekilde bir şeyleri istemesi insani bir haldir. Ancak arzulama

biçimleri farklı olabilir. Sadece arzulanan ve arzulayanın olduğu iki yönlü arzulama biçimine karşılık, bir arzu dolayımlayıcısının olduğu üç yönlü bir arzu olabileceği gibi. René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*'ında "üçgen arzu"yu anlatırken bu durumu örnekler. Birçok kurmaca eserde iki yönlü bir arzu biçiminin olduğunu söyleyen Girard (2013: 23-24), Don Kişot'un Amadis'in arzularına ulaşmak için onu bir arzu dolayımlayıcısı yaparak mükemmelliği arzulamasının bir taklit olmakla birlikte bir üçgen arzu biçimi olduğunu vurgular.

Üçgenin bir geştalt, yani biçim olmadığını söyleyen Girard, asıl yapıların her zaman öznelarası olup herhangi bir yerde odaklaştırılmadıklarını, üçgenin bir gerçeklik değil sistemli biçimde sürdürülen sistemli bir eğretileme olduğunu ifade eder. Girard'ın arzuyu ifade ettiği üçgen, "[i]nsan ilişkilerinin o saydam ama yine de ışık geçirmez gizemiyle" ilişkilidir. Bu ilişki, edebi yorumun örtük halinin açığa çıkarılması amacıyla yapılır (Girard, 2013: 24). Girard (2013: 24), Don Kişot ve Sanço'nun çok temel ve özgün bir hareketle *öteki*'nden arzularını ödünç aldıklarını ve bunu tümüyle kendileri olma iradesiyle karıştırdıklarını söyler.

Romansal yapıtları iki temel grupta toplayan Girard (2013: 29), "[b]irinin merkezinde dolayımlayıcının, ötekinin merkezindeyse öznenin bulunduğu iki olasılık küresi arasında teması önleyecek kadar mesafe olduğu"nda dışsal dolayım, bu "iki uzaklık, iki kürenin az ya da çok iç içe geçmesine izin" verdiğinde ise içsel dolayımından söz eder.

Arzunun işlevinin sınırlı olduğunu düşünen Lacan (2013: 37), arzu ve haz arasında kesin bir sınır olduğunu vurgular: "Haz, insanın kapasitesi dahilindeki deneyimlerin nerelere kadar uzanabileceğinin sınırını çizer [...]. Arzu ise çeperini, sabitlenmiş ilişkisini, sınırını kendi bulur ve bu sınırla bağlantısı sayesinde, haz ilkesinin dayattığı eşiği aşp bir arzu olarak ortaya çıkar". Arzunun sınır olarak bulunduğu bağlantıyı, arzu dolayımlayıcısı olarak kabul edersek, Don Kişotvari bir profil çizmiş oluruz. Bu profilin dikkat çekici örneği, Ahmet Cemil ve ulaşamadığı Hüseyin Nazmi dolayımlayıcısıdır.

2.2.2.1. Ahmet Cemil'in Arzu Üçgeni

René Girard (2013: 82), taklitçi arzunun, öteki olma arzusu olduğunu söyler: "Tek bir metafizik arzu vardır, ama bu temel arzuyu somutlaştıran özel arzular sonsuz çeşitlilik gösterir". *Mai ve Siyah*'ın hayalperest karakteri Ahmet Cemil, sadece

arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin imkânlarına sahip olmak ister. Diğer bütün hayalleri bu arzuyu somutlaştıran ikincil/yan arzulardır. Henüz yirmi iki yaşında olan Ahmet Cemil, romanda hassas, saf, arzulu, deneyimsiz biri olarak tanımlanır:

Öyle bir yaşta, gençliğin öyle hassas bir devresinde ki fikir, münevver bir semanın bârân-ı elması altında parlak hülya âlemlerinde kanatları kırılmış bir kuş gibi henüz topraklara düşmemiş; gözler ziyadar bir hayal ufkunun envarıyla dolu iken bir perde altında siyah bir köşenin açılmak üzere olduğunu henüz görmemiş; yalnız münevver, mübtehiç bir sabahın rüyasına dalmış; ümit güneşinin üzerine ta uzaklarda bir ufkun içinde hazırlanan bulutların dökülmeye müheyya olduğunu anlamamıştı (Uşaklıgil, 2001: 39).

Bir hayal adamı olan Ahmet Cemil, kendi hayal dünyasından yaşam enerjisini alır. Kendisini Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi Lâmia karşısında bir aşk figürü olarak görünür kılmak için hayal ettiği saygınlığa sahip olmak istemesi, hayal dünyasını tamamlama arzusuyla örtüşür. Kabul görmüş bir sanatçı olma arzusu kendisi için üç yönlü bir hamledir: kendisini topluma ve sanata kabul ettirmek, maddi bir dayanak sağlayarak kendisini Lâmia'nın muhitine kabul ettirmek ve kendisini kendi benliğine kabul ettirmek. Bu görünürlükleri, tek bir hamleyle sağlamak, kendi sanatçı kabiliyetinin mesuliyetindedir. Bir dil kurmak, bir anlam yaratmak ister ama bunu hayalinde dahi tam olarak düşleyemez: Bu temâşada derin müphem bir şiir hissediyordu ki sâkit... bir şiir ki lisanı yok, belagati yalnız işte şu siyah titremeden ibaret... (Uşaklıgil, 2001: 140)

Ahmet Cemil, kurduğu aydınlık hayallere karşılık dışarıdan gelecek gölgeleri hesaba katmaz. Görünürlüğünü, dinleyicilerine ve onu uzaktan izleyen Lâmia'ya ilan etmek için şiirlerini sunduğu ilk akşam, bir kırılma anına dönüşür. Ahmet Cemil ya var olacaktır ya da silinip gitmek için sanat camiası tarafından reddedilecektir. Bu nedenle sanatı namına uğradığı ilk hayal kırıklığı Râci'nin yazısıdır. Bu yazıyı büyük bir kederle okur ve hayal kırıklığına uğrar:

Raci bu makaleyi bütün köhne bir lisan tarzının süsleri olan secilere, teşbihlere, cinaslara, iphamlara boğmuş, türlü müstehcen imalarla doldurmuştu.

Ahmet Cemil bunu bitirdikten sonra –bir çamur deryasına düştükten sonra kalabalığın içinde ayağa kalkarak etrafına bakanlara mahsus perişan bir hal ile- bir arkadaşın tahkir edildiğini görmekten gizlice memnun olmakla beraber bir acı karşısında duyulan tesirden hâli kalmayan çehrelere göz gezdirdi. Ah! Şu dakikada Hüseyin Nazmi'ye ne kadar da muhtaçtı!.. Kendisini yalnız onun anlayacağından emindi (Uşaklıgil, 2001: 307-308).

Ahmet Cemil'in en büyük açmazlarından biri, birinin onu anlayacağını düşünmesi, daha doğrusu anlaşılmayı, şiirin, sanatının, aşkının anlaşılmasını düşlemesidir. Hüseyin Nazmi gibi bir insanın daha kendisini, kaygılarını, sanatını, imgelemine anlamasını arzu eder ancak bu mümkün değildir. Lâmia da Ahmet Cemil'in anlam dünyasındaki güzelliğin, daha doğrusu estetiğin sembolü olarak öne çıkar. Ahmet Cemil sanatında ve hayatında bu estetiğe ulaşmak ve anlaşılmak ister. Onu var eden dinamiklerden biri bu arzunun gerçekleşme ihtimalidir. Ancak hayalperest ve romantik bir tip olması, onu gerçekleri görmekten uzun süre alıkoyar. Gerçekle yüzleşmesi için bir duvara çarpması gereklidir. Râci'nin yorumu, Ahmet Cemil'in sanatının çarptığı ilk duvardır. Ne var ki çarpacağı en büyük duvar, kendi elleriyle evlenmesine izin verdiği kız kardeşi İkbâl'in ölümüdür. Ahmet Cemil'in çöküşünü hızlandıran suçluluk duygusu, bu kederden kaynaklanır:

Kapıyı Seher açtı, kalbinde garip bir his var idi ki o akşam eve girince bütün bugünün vakalarını yalan bulacağını zannettiriyordu. Seher'e bakamadı, bu kızın kızarmış gözlerle kendisine bakan nazarından kaçmak istedi. Annesine görünmeye kuvveti yoktu. Doğru İkbâl'in odasına kadar gitti. Onu hâlâ orada görecekmış vehminin mağlubu idi. Örtüleri kaldırılmış, cibini indirilmiş karyolasına kadar gitti; bir müddet oraya baktı, sonra hemen oraya, seccadenin üzerine atıldı, birinci defa olarak feryat ihtiyacını zaptetmek istemedi; orada bağırarak, kıvrılarak şimdi bu evi tamamen boş bırakan kardeşi için kana kana ağladı (Uşaklıgil, 2001: 344).

Servet-i Fünûn Döneminde ideal olgusunun kültürün belirleyici öğelerinden biri olduğun söyleyen Koçak (1996: 105-110), Ahmet Cemil'in ideallerini kendi eşitsiz benzerlerinden aldığını, Hüseyin Nazmi'nin evinin onun için bir arzular ve idealler deposu olduğunu belirtir. Ahmet Cemil'in yetimliğiyle büyüyen eksiklik duygusunun hem maddi hem manevi bir yönü vardır. Parasızlığın kendisine yüklediği ailesinin geçimini üstlenme sorumluluğu, Ahmet Cemil'i kendi sanatına zaman ayırmaktan ve idealleri için adım atmaktan alıkoyarak bir çekingenlik haline dönüştür. Hüseyin Nazmi'nin evinde bulunan kütüphanesine, hayatının rahatlığına; bir sevgili düşü için ise kız kardeşi Lamia'ya özenir. Bu özenme, bir tutkuya dönüştüğünde, tutkusunun ağırlığı karşısındaki kendi cılız gerçekliğinin altında ezilir. Koçak, öznenin arzu nesnesini kendi başına seçmediğini, aslında modelinin arzusuna öykündüğünü söyler. Ahmet Cemil'in de öykündüğü tam olarak Hüseyin Nazmi'nin arzudur: onun kütüphanesi, onun maddi refahı, onun kardeşi, onun işi caziptir.

Ahmet Cemil yazar tarafından çok yönlü bir yetimlik içinde bırakılır. Babasını kaybeder, sanat amacını kaybeder, aşk amacını kaybeder. Bu yetimliklerin ilki şüphesiz babasının ölümüyle gerçekleşen kayıptır. Bu yetimliğin, Tanzimat devri ve sonrasındaki yenileşme aydınının kendisini yetim hissetmesiyle ilgisi olabilir. Orhan Koçak (1996: 100), Namık Kemal'den Halit Ziya'ya kadar, romanların baş kişilerinin hemen hepsinin yetim olmasını, “model kaymasının yarattığı aczin ve çocuksulaşmanın” ifadesi sayar. Babanın ilk rol model olması ve yetim bireyin dışarıdan bir model alması, arzunun dolayımlanması da neden olur. Babasız olmak Ahmet Cemil'in kendisine model olarak arkadaşı Hüseyin Nazmi'yi seçmesine yol açar. Koçak (1996: 115-116), modeli karşısında çocuksu ve çaresiz kalan Ahmet Cemil'i, estetik idealleriyle bu ideallerin alternatifi/karşıtı olarak beliren bir sorumluluk veya suçluluk duygusu arasında bulur.

Ahmet Cemil'in kardeşini, sanat idealini, matbaadaki hissesini ve nihayetinde Lamia'yı kaybetmesi şiirlerini yakmasına neden olur. Bu eylem, Koçak'a göre başkalarına karşı duyulan değil Ahmet Cemil'in kendisine karşı işlediğini düşündüğü bir suç nedeniyle –kendisinden- öç alma isteğiyle ilgilidir. Gerçekleşmeyen ideali, onu kendisinden ve yine ideallerinden öç almaya, bir öz hesaplaşmaya iter (Koçak, 1996: 114). Girard (2013: 82), “bir aziz ile kutsal eşyalar arasındaki ilişki neyse dolayımlayıcı ile nesne arasındaki ilişki[nin]” de o olduğunu söyler. Ahmet Cemil'in arzu nesnesine dönüşen Hüseyin Nazmi'nin evi de içinde özne tarafından kutsanmış nesnelere dolu bir mabede dönüşür. Bu mabedin kapılarının kapanması, Ahmet Cemil'i cennetinden kovar ve cezalandırır. Gerçekçiliği aşan idealleriyle, gerçekle yüzleşememesiyle Ahmet Cemil pasif ve sınırlı bir karakter olmaya mahkûmdur. Ahmet Cemil'deki arzu üçgeni, bir diğer Halit Ziya karakteri olan Ömer Behiç'te de görünür. Arkadaşı Bekir Servet'in yaşantısı, kendisinde fark etmediği bir arzu dolayımlayıcısı olur. Bu arzu nesnesi ve dolayımlayıcısının kendi yaşantısındaki karşılığı ise hüsrana sonuçlanır, tıpkı Ahmet Cemil'in hüsrana dönen arzuları gibi.

2.2.2.2. Dünyevî Arzunun İhlâli: *Yalnızız*

Bir nesneye, duyguya, kavrama ya da insana ulaşma, elde etme isteği anlamına gelen arzu, kısaca elde etme isteği ya da isteme olarak tanımlanabilir. Bu isteme hali, somut karşılıklara denk geleceği gibi sadece hayal dünyasına ait soyut bir istemeye de karşılık gelebilir. Arzunun karşılanması, ertelenmesi ya da reddedilmesi bu isteme

halinde birtakım farklılıklar meydana getirecektir. İsteme halinin devamı için birey, arzusu karşılanırsa bile yeni bir arzu nesnesine ihtiyaç duyacaktır. Neyin arzulandığı önemlidir çünkü arzu, arzulama halinin de sürmesini ister. Philip Goodchild (2005: 18), yaratım ve arzunun Deleuze ve Guattari'ye göre toplumsal bilinçdışının başlıca öğeleri olduğunu ve bu öğelerin, yersizyurtsuzlaşma, yoğunluk, makine, tutarlılık, tekillik, edimsellik, virtüellik ve içkinlik gibi kavramlarla anlaşılabilceğini söyler ve ekler: “[T]oplumsal bilinçdışının bu öğeleri, kişinin erişim sağlayabileceği gizil enerji depolarınımışçasına, hiçbir bakımdan metafizik bir ön-varoluşa sahip değillerdir; onlar, çoğaltılmalı, yaratılmalı, arzulanmalıdır”. Arzunun Goodchild'a göre (2005: 18) hem kendi varoluş haline gelme erkiyle hem de tutarlılığını sağladığı özgül çoklukla ilgili olarak makinesel ilişkinin kendisi olduğu düşünülürse arzu ile bireyin varoluşun keşfi arasında bir bağlantı kurulabilir. Arzulanan, bilinçdışına ait izler taşıdığından bireyi ya da toplumları kendi özlerini sorgulamaya ya da kabullenmeye itebilir.

Peyami Safa'nın *Yalnızız* romanında bastırılan arzu ve arzulama oldukça belirgin bir biçimde karakterleri ele geçirir. Kişilerin hemen hepsinde arzusuna direnemeyen, arzularının peşinden giden ya da arzularını gerçekleştirebilmek için başka bir mekân hayali kuramayan zayıf yönler vardır. Samim, yaşadığı dünyadan memnun olmadığı ve kendisini idealist biri saydığı için kendisine bir arzu dünyasını Simeranya adıyla kurar ve hayalinde bu dünyayı dünyevi önlemler olarak derinleştirir. Ancak Samim'in hayatında bu dünyasına yerleştiremeyeceği kadar yozlaşmaya müsait bir tip vardır. Kız arkadaşı olan Meral, arzunun kadın dünyasına yansıtıldığı bir roman ögesidir. Meral, maddi ve cinsel arzularının esiri olduğundan sürekli Samim'e yalan söylemeye ve hata yapmaya mecbur kalır. Hâlbuki bu yalanlar Samim'in fark edemeyeceği yalanlar değildirler. Samim, Meral'e karşı hissettiği derin arzu nedeniyle onun her halini kendi zihninde hisseder. Bu durum, anlatıcı tarafından Samim'in bir ideal, bir üst insan modeli olarak sunulmasından da kaynaklanır. İki karakter de arzularını kendi gerçeklerinin aksine ihlal ederler. Kendi dünyevî arzu ihlalini ilk durduran Simeranyanın kahramanı Samim'dir. Her ne kadar her hatasını sineye çekerek kendisini Meral'den uzaklaştırmaya da onun Simeranyasında arzunun dünyevi hallerine yer yoktur. Meral'in yalanlarıyla uğraşarak bu yalanları ortaya çıkarma arzusu, dünya ile Samim arasına zaman zaman bir perde gibi çekilir. Ancak bir roman karakteri olarak yüksek irade sahibi olduğundan, kendi kendisini yiyip

bitirse de Meral'e yenilerek kendi dünyasından kopmaz; sevdiği kadının yok oluşunu tuhaf bir rahatlık ve beklenti içinde izler.

Samim'in yeğeni Selmin'in henüz olgunlaşmamış bir fikir dünyası vardır. Selmin bu dünyasında bir çözüm ararken Besim ile Samim arasında bir kıyas yapar ve daha çok kendi fikir ve ideal dünyasından konuşan Samim'i daha duyarlı bulur. Selmin'in tek başına düşünüldüğünde bir ideali, bir arzusu yok gibidir. Boşluktadır ancak bu boşluğu henüz tanımlamaktan dahi acizdir. Romandaki diğer kadın kahramanlar gibi düşünce dünyası oldukça figüratifleştirilmiştir:

Anlamıyorum onu. Fakirlerin müdafaası işte. Ben zaten hiç böyle şeyleri anlamıyorum. Sizin münakaşalarınızı da anlamıyorum. Bazan her fikir hoşuma gidiyor. Doğru gibi geliyor bana. Sonra düşünüyorum, bunlar birbirini tutmayan şeyler. İlerisine varmıyorum. Aklımın ermediğini anlıyorum. Cesareti, kavgacılığı, bir ideal sahibi olması hoşuma gidiyor onun. Beni kandırmağa çalıştı. Çok uğraştı. Ne derler ona.? Marksizmi anlatmak için bana. Çok istiyordu beni kazanmak. Kazanamadı. İki şey istiyordu benden. Yalnız birini verdim (Safa, 2016: 115).

Selmin anlatıcı tarafından zekâsı küçümsenerek ifade edilir. Sevgilisi Ferhad'la sürekli nedensizce kavga etme derdindedir. Haklı ya da haksız olduğunun bir önemi yoktur onun için, tek arzusu karşısındakini haksız çıkarmaktır ancak buna bilgisinin ve zihin dünyasının el vermediğinin de farkındadır. Okumaz, daha doğrusu okumaya üşenir ve dayısından duyduğu fikirleri kendi görüşü gibi Ferhad'a aktarır. Bu aktarımcı tutumunda kendisini ideali olan bir insan gibi yansıtmaya arzusu etkilidir. Çünkü karşısındakinin ona bilgileriyle tahakküm etmesine meydan vermemek ister. Sırf bu nedenle Ferhad ne derse Selmin aksini iddia eder ki bunu karşısındaki anlamasın diye her zaman yapmaz:

Fakat esas meselelerle itiraz ederdim ona ben. Meselâ çok milliyetçidir o. Ben hiç bir şey değilim. Onun fikirlerini de kolayca kabul ederim. Ne olacak? Benim hiç bir iddiam yok ki. Söylüyorum size. Anlamıyorum. Fakat işte, sırf onu kızdırmak için, hırpalamak için, ondan aşağı kalmamak için, onu sevdiğim için velhasıl, hep aksini söylüyordum (Safa, 2016: 116).

Alıntılardan anlaşılacağı üzere Peyami Safa'nın Selmin ve Samim üzerinden kadınları iradesiz ve zayıf, erkekleri ise lider duruşlu ve ideal sahibi tipler olarak çizdiği söylenebilir. Kadınları daha çok kuruntu sahibi ve karşısındaki erkeğin fikirlerine kapılmaya müsait bir şekilde nesneleştirir. Samim'in arzusu bir ideal etrafındadır, Besim'in arzusu dünyevi lezzetlerdir, Selmin arzusuzdur, Meral'in arzusu ise cinsel ve maddi hazlara dayalıdır. Bu sınıflandırmada ideal tek tip olan Samim,

kendi dünyasında kadınları yargılar, eleştirir ve öngörülerini tutarlı bir karakter olarak geleceği görür ve sonuca varır:

Bu defteri dahi iyi muhafaza etmek de lâzım, galiba. Yazıhanenin gözüne uyan anahtar yok değil, Selmin'den bunu umarım. Kadının aşk ahlâkı bazan aşkın dışında ahlâk tanımaz. Hele derslerinin çoğunu Besim'den alan bir kız için (şimdi bahçedeki sarı gülü ve yalan münakaşasını hatırlıyorum) mubah olmayan hareketlerin sayısı pek azdır. Ahlâk mevzuunda benim fikirlerimin Selmin'i balık yağı gibi tiksindirdiğini, Besimin fikirlerinin şampanya gibi onu mestettiğini biliyorum. Beni anluyacağı gün gelip çattığı zaman, korkarım ki, iş işten geçmiş olacak. Tecrübeden sonraki idrak evvelkinden çok daha pahalıdır (Safa, 2016: 134).

Çok zeki oluşu romanda birçok yerde vurgulanan Samim, önce Selmin'e, daha sonra Meral'e karşı zekâsının gücünü gösterir. İkisinin yalanlarını, nedenleriyle çözümler. Bu bölümlerdeki konuşmaları ise oldukça yapaydır. Bir oyunu çözdüğünde kendisini kendi gözünde nasıl yüceltiyorsa karşısındakinin de kendisini öyle yücelteceğini düşünür. Çünkü o, anlatıcının ideal sözcüsüdür ve yanılma payı yoktur:

Bütün hesapların mükemmel! dedi, yalnız bunların arasında, benim zekâma çok az pay ayırmışsın. Şimdi sana, içinde yaşadığımız dünyanın, doğrudan doğruya seni alâkadar eden meselelerinden hiç birini açacak değilim. Anlamadığını söylüyorsun. Sabahki itirafın güzeldi. Her fikir seni büyüsüne takıp sürüklüyor. Bunu bildiğin için, dışarıdan gelen tesirlere kafanla değil, inadınla mukavemet ediyorsun. Bu inat nedir bilir misin? Şahsiyetsizliğin yerini alan kör ve karanlık bir benlik duygusudur. İnsanı saadete de, felâkete de götürebilir. Önünü görmediği için düzlükle uçurum arasındaki farkı, adımını attıktan sonra anlar. Sen bu eksikliğini tamamlamak için daima hesaplı hareketi de seviyorsun. Kadınların hemen çoğu böyledir, fakat senin kadar değil. İdraklerine ve iradelerine ait noksanları hesapları ve hileleriyle telâfi etmek isterler. "Kadının fendi..." hikâyesi. Bu "fendi" kelimesinin sonundaki lüzumsuz "d" harfi yok mu? Bu harf onların cehaletini ve sırf iç güdüleri ile elde ettikleri iptidai hile tekniğini yüksek bir "fen" zannettiklerini gösterir. En yüksek mekteplerde okumak onları mutlaka bu karanlıktan kurtaramaz, çünkü bilmek için bilgi kâfi değildir, anlamak da lâzımdır (Safa, 2016: 138).

Zekâsıyla sürekli karşısındakileri alt eden Samim, romanda sadece Selmin üzerinde -kendi açısından- başarılı olur. Selmin'in kısa sürede Samim'in düşüncelerine doğru değişimi önemlidir çünkü hatalarının ve oyunlarının çirkinliğinin farkına birdenbire varır. Bunda Samim'in müthiş etkisinin bulunduğunu da ifade ederek hakkını verir:

Ben kendimden de utanıyorum. Anneme yaptığım o oyun çirkindi, manasızdı. Birkaç günden beri çok değiştim ben. Sizin büyük tesirleriniz oldu. Daha evvel Besim dayımı haklı bulurdum. Anladım ki şimdi, onunkisi dünyaya kedi veya kuş gözleriyle bakmak. İnsan öyle düşünürse

niçin insan olduğunu anlamıyor. Artık his entrikalarından öğreniyorum. Zaten sevmezdim dayı (Safa, 2016: 277).

Samim'in ideal dünyasında varoluşun da bir karşılığı vardır. Onun varoluştan anladığı, “olmak dramı”dır. İdeal sahibi insanın önce bir kaygıya sahip olması gerektiğinin, bu kaygının da varoluşla, olmakla ilgili olduğunun bilincindedir ve kendisinin, çevresindekileri, ideali ve kaygılarıyla aydınlatma sorumluluğunda olduğunu düşünür:

Samim kardeşinin ve Selmin'in kendisinden bu muammanın istikametine sürükleyecek bir ışık beklemediklerini anlıyordu. Endişe ile beslenen ruhların üzüntüye ne kadar muhtaç olduklarını bilirdi. Kız kardeşinde bu ihtiyacı her zaman görmüştü. Sinir hekimlerinin sempariko-tonik deyip çıkıverecekleri “feveranlı ruhlarda iç mücadele zevkinin şüphe, korku, hınç, öfke ve kuruntu gibi düşman hisleri kendi dinamizminin gıdalarını aradığını ve bulamayınca, ansızın bomboş kalan ruhun dayanılmaz bir sıkıntı içinde kıvrandığını, şimdi bir kere daha, fakat bu sefer en kuvvetli tecellisi içinde görüyordu. Bu da Samim'in “Olmak dramı” adını verdiği dip zıtlığın, varlığın temellerini sarsan büyük ıstıraplarından biriydi (Safa, 2016: 151-152).

Bu ifadenin aksine okur, Samim'in daha çok Meral üzerine bir “dip zıtlığa” düştüğünü görür. Olmak kaygısı, ideal insan Samim'de sıradan bir aşk kaygısının altında - romanda bu aşkın bir derinliği görünmez- ezilir. Samim'in bilincindeki bu yarılma, kendisini Meral'le sınıdıkça derinleşir. Meral ise hazları ile Samim'in ideal dünyası arasında kalır. Sevgilisine sadık biri olarak kalmak onun için arzularından vazgeçmek anlamına geldiği için yalanlara başvurur. Buna karşılık diğer arzularını ya da Samim'i tercih edecek iradede değildir. İçinde iki insan vardır ve sırasıyla bunların sesine kulak verir. Para için kendisinden yaşlı biriyle Paris'e kaçmış olan eski mektep arkadaşı Feriha, orada Meral'in imrendiği bir lüks içinde yaşar. Meral, imrendiği hazların dünyası olarak ifade edilen Paris ile Samim'in ideali Simeranya arasında kalır ve arzuları açısından Paris ağır bastığından yalan söyleyerek hatalar yapar. Kendisini aklamak için içindeki ikilemi ve sürekli Samim'in aksi yönüne giden sesi, ikizlikten faydalanarak açıklar:

Bana öyle geliyor ki, bizim ikincilerimize ihtiyacımız var. Birincilerimiz onlar sayesinde yaşıyor. Sen bir şeyin zıddıyla var olduğunu söylemez misin? Samim bağırdı: -Ah, çok güzel, iki benliğimiz arasındaki iç diyalektik hareketinin tam üstüne bastın. Tabii. Biri olmadan öteki olmaz. Tabii Hem ikincilerimizin kökleri tabiata ve içgüdülerimize bağlıdır. Onları yok edemeyiz. Öldürmekten maksadım hapsedmek ve ziyansız hale getirmektir. Elimiz ve ayağımız gibi o da mutlak emrimiz altına girebilir. Ve onun bizi tokatlamasını, yaralamasını, öldürmesini imkânsız bir hale sokabiliriz. O zaman Feriha'nın daha iki sene evvel, mektepte iken, bütün

ailesini ve cemiyetini teperek meçhule atılışındaki cüret, mahbus ikincisinin isyanı olduğu için, hayranlık değil, nefret uyandırır. Sende bu nefreti görmeyişim beni ürkütüyor (Safa, 2016: 168).

Feriha'nın Meral üzerindeki etkisi Samim'i bir hayli meşgul eder. Feriha'nın olumsuz olan ikinci benine sığındığı arzularını düşünür ve aynı cürete kapılacağını kurduğu Meral'i yargılamaktan kendisini alamaz:

Bütün o teferruat kaynaşısı içinde sabit kalan birkaç noktayı unutmadım. Biri "Feriha'nın cüreti" Sonra "ikincilerimize ihtiyacımız". Hele o "Beni öldür ve yeniden yarat". Güzel ve korkunç benliğindeki ikiliğin kaçınılmazlığını en sert imkânsızlık manzarası içinde göz önüne koyan itiraf. "Feriha'nın cüretine hayranlığı, her insanın her cürete hayranlığından fazla bir şey değil mi? Elbette fazla. Onun altında, kendine ait, gizli ve açık arzular var. Paris'e karşı zaafi malûm cazibenin konservatuvardan ibaret olmadığı da muhakkak. Paris güzel bir dekor, bir masal şehri ve şans merkezi. Paris veya başka yer. "ikinci"yi gıdıklayan daha derin arzular var (Safa, 2016: 171).

İdeal, arzunun politik ve toplumsal boyuta taşınmış bir boyutu olarak kabul edilebilir. Samim, kendi ideal dünyası ile aşk arzusu arasında belirir ancak daima ideal dünyasına yakın bir görüntü çizer. Dünyevi arzularına hâkim, ideal arzularına ise sadık bir karakterdir. Meral ise maddi arzuların esiri olan zayıf karakter olarak Samim tarafından tahlil edilir. Meral'in ego olarak tanımlanabilecek ikinci beninin arzularını saymaya çalışan Samim, uzun bir listeye karşılaşır:

- "1. Bütün şansları denemek imkânını veren tam bir hürriyete kavuşmak arzusu,
- "2. Kendi kendisinin tam ölçüsünü bulmak arzusu,
- "3. Kendi kendisini değiştirmek arzusu,
- "4. Muhitini değiştirmek arzusu,
- "5. İnsan temaslarını zenginleştirmek arzusu,
- "6. Tecrübelerini zenginleştirmek arzusu (Hâdiseler olarak)
- "7. Kireçlenmiş itiyatları kırıp yeninin meçhulüne yönelen ruhta yaratıcı hamlelere serbest zemin hazırlamak arzusu,
- "8. En son haddinde iyi giyinip güzelliğinin âzamisini kendi kendisinin hayranlığına arz etmek arzusu (narsisizm),
- "9. Başkalarının hayranlığını son haddine vardırmak arzusu,
- "10. Kendi nefesine karşı bir şahsiyet ve irade zaferi kazanıp aşağılık duygusundan kurtulmak arzusu,
- "11. Bu zaferi başkalarına da göstermek arzusu,
- "12. Aşka ve benden gelen tesirlere isyan ve mukavemet imkânlarını çoğaltan yeni alâka ve cazibe merkezleri bulmak arzusu,
- "13. Bu uzaklaşmanın bende uyandıracığı ıstıraptan heyecan ve acı duymak arzusu,

“14. Aynı zamanda benim ıstırabımdan keyif duymak arzusu (Sadizm),

“15. Benimle mücadelesinde sırf mücadele zevki duymak arzusu,

“16. Kendi nefsiyle mücadelesinde sırf mücadele zevki duymak arzusu (Safa, 2016: 171-172).

Meral’in arzuları görünürlüğe ve çeşitli hazlara daırdır. Kendisini, çevresinin tam da merkezinde görmek isteyen bu arzular, Samim’e karşı tam olarak hayatında bir yere koyamadığı bir sevgi beslediği halde daha ziyade acımasızdır. Buna karşılık benzer bir muhasebeyi Meral de yapar, içindeki Samim’i sorgular durur. Samim’in -romanda sıkça vurgulanan- zekâsının ve ideal bir tip oluşunun öteleyemediği etkisi nedeniyle ne ona tam olarak teslim olur ne de onu hayatından çıkarabilir. Meral’in iç dünyasıyla karşılaşınca içinde ikizleşen sesler daha iyi ayırt edilebilir:

Samimmm... Benim nem o? Benim sen nemsin ey dilber! Ey dilber, başım dönüyor... İki kadehten fazlası fazla bana. Hiç bir şey düşünemiyorum. Ben bu muyum? Değilim, içimde bir sürü “ben”ler kaynaşiyor. Kendimi hangisine bağlayacağımı şaşırıyorum... Samim’in “İkinci” dediğinden çok fazla: İkinci, üçüncü, beşinci, beş yüzüncü, o kadar kalabalığım. Fakat bunların çoğu, şimdi, ikinciye mensup gibi. Hakkı var Samim’in. Zaten onun en büyük kusuru haklı olmak (Safa, 2016: 178).

Meral, Samim’in nesi olduğuna, onu neyi gibi gördüğüne bir türlü karar veremez. Aşk ya da dostluk değil, zekâsı nedeniyle kapıldığı bir etki alanıdır. Hatta Samim, Meral için manevi açıdan doldurulması güç olan bir baba figürü olarak tanımlanabilir. Samim’in her zaman haklı olması ise onun kendisi üzerindeki etkisini ve içten içe çekinmesini artırtan bir diğer etkidir:

O benim yükselişim. Ben onda, onunla büyüdüğümü ve temizlendiğimi hissediyorum. Onsuz bana bir hiçlik geliyor. Onsuz bir sıfırım ben. Bir gün ona söyledimdi: “Sen beni bırakırsan, kötü kadın olurum ben”. Yani... Daha kötü. Fakat bu “daha”yı söyleyemedim. Kötü müyüm ben? Kötü. Kötü kadın. Ne sert ve derin kelime. Ben kötü müyüm? Nefret ediyorum kendimden. Demek bende hâlâ nefret edebilen temiz bir taraf kalmış. Samim’e hep o tarafımla görünüyor ve kendimi sevdireyordum. Fakat şimdi öteki tarafımı görmeye başladı (Safa, 2016: 264).

Meral’in kendisiyle yüzleşirken aynaya bakarak kendisini çirkin buluşu ve Feriha’nın çirkin dünyasına uymasının sembolik olarak gösterilişi, bir bakıma Meral’in gizlemeye çalıştığı ikinci yüzüdür. Ancak bu yüzü kendisinden saklayamaz ve yine Samim’i haklı bulur. Kendisinin de bu kadar çirkin olabileceği gerçeği onu sarstığından “[b]u, benim ‘İkinci’min yüzü. Ah, Samim ne kadar doğru anlıyor. Şimdi gözümde o bir Allah kadar büyüyor” diye düşünür (Safa, 2016: 190). Sabah ise Feriha’ya gitmeyi istemeyen, arzuları birdenbire değişmiş bir Meral olarak uyanır

ancak yine kendisini bir bağımsızlığa ulaşma olarak tanımladığı kaçma fikrinden kurtaramaz. Meral'in yüzleri sürekli yer değiştirir.

Samim ve Besim'in arzularının iki yönlü olmasına karşılık kadın karakterlerin arzulanış biçimlerinde René Girard'ın üçgen arzusunu görmek mümkün. Selmin, önceleri iki yönlü belirsiz bir arzuya sahipken Samim'le konuştuktan sonra fark etmeden onu arzu dolayımlayıcısı yapar ve arzu üçgeninin tepesine Samim'i koyarak onun ideallerine ulaşma heyecanına kapılır. Meral ise ikiye bölünen benliğinde iki ayrı biçimde taşır arzuyu. İlki nettir, Samim'e ulaşmak ister ancak ikinci beninin arzusu, Feriha'nın ulaştığı Paris'tir. Paris ve Paris'te yaşayacağı hazlarını tatmin edecek bir hayattır. Bu nedenle Feriha, Meral'in arzu dolayımlayıcısı olur. Feriha'da gördüğü ve göreceği her şey Meral için arzu nesnesi haline gelir. Kendisi gibi olmayı Feriha gibi olmak olarak gördüğünden benlik çatışmasına girer.

Meral oldukça yüzeysel bir tiptir. Maddi arzuları dışında derinleşen bir yönü yoktur. Babasını kırdığında dahi özrü, başka bir kültürden alıntı ve samimiyetsizdir. Tek kelimelik soğuk bir özürle "pardon" diyerek bütün hatalarının telafi edilebileceğini zanneder. Yaptığı bütün hatalara karşın, Samim tarafından iki beniyile birden kabul edilmek ister. Samim ise aslında Meral'in kofluğunun, kendi dünyasında doldurulmuş bir yapma karakter olduğunun farkındadır:

Realite haykırıyor. Sen de bunu anlamıyorsun. Meral senin Meral'in değil. Onun sahibisi senin hayalinin yanında sahte görünüyor sana. Yalancı senin hayalindir. En büyük yalanı sen kendi kendine söylüyorsun. Kendi hayaline kendini kandırmaya çalışıyorsun. Böyle bir Meral yok. Asıl Meral'in küçük realitesi seni bir saniye düşündürmeğe bile değmez. Sen onu bırak da benimle hesaplaş. Kendi ölçünü bu kadar nasıl şaşırabiliyorsun? Bana tanıdıkların ve tanıyabileceklerinin arasında en liyakatlisinin Meral olduğunu söyleyebilir misin? (Safa, 2016: 234).

Meral'in öteki beninin ikinci Meral olarak aynı bireyde ifade edilmesine karşın Samim'in öteki beni üzerinde durulmaz. Çünkü anlatıcı, Samim'in öteki benini kardeşi Besim olarak başka bir bedende yorumlar. Samim bu nedenle çirkin ve dünyevi duygulardan ziyade manevi yönü güçlü bir karakterdir. Kendisinde bulunabilecek alelade zaaf lar bile Besim'e olumsuz özellikler olarak yüklenir. Romanda ayrıca cinsiyetçi bir bakış sezilir, cinsiyetçiliği açık bir şekilde ve tüm samimiyetiyle aşağılamaya dönüştüren ise yine Besim'dir:

Vallahi ağabey, sana açık söyleyeyim, bak. Yakıştırmıyorum. Saçma bir şey bu. Plâtonik aşk bana, aç bir adamın önündeki piliç kızartmasına şiiir söyleyip açlıkta ısrar etmesine benziyor.

Al yahu kendi payını tabağına ve afiyetle ye. Başkaları da yerler. Sen ne yemek, ne de yedirmek istiyorsun. Soğuyor be piliç. Kadını başka türlü anlamıyorum. Ne konuşulur bu mahlûklarla, prens hazretleri? Bir şey öğrenmek ve başkalarına satmak için ağzının içine bakarlar, başkalarından öğrendiklerini de sana satarlar. Bütün dünya tarihinde orijinal bir fikir söylemiş tek kadın tanıyor musun? Alman romantizmi olmasaydı, Madame de Stael olmazdı. Misalleri sen daha iyi bilirsin. Anima ve Animus hikâyesi (Safa, 2016: 269).

Kadınları aşağılayan Besim, Meral’i ikiyüzlü bulur. Meral ise ikiyüzlülüğünü kendi içinde ikinci beniyile örtmeye çalışır. Hangi beninin üstün geleceği ise aslında aşikârdır: zaafı olan, maddeye düşkün Meral ön plana çıkar. Samim “asıl dâva kendimizle kendimiz arasındadır” diyerek ikiz meselesini, bireyin bölünmüşlüğüne vurgular (Safa, 2016: 278). İki benliği arasında kalan Meral’i kendi davasını çözememiş ve çözemeyecek durumda düşünür. Meral kendisiyle ilgili meseleleri çözmekten acizdir, sadece zaafını takip eder. Bununla birlikte huzursuzlandığı ve kendisiyle hesaplaştığı da olur. Aşağıdaki bölüm Meral’in iç dünyasını ve kendisiyle mücadelesini anlatması açısından dikkate değer:

Kötülüğüme hudut çizemiyor. Ve iğreniyor benden şu dakikada. Ve Samim değil yalnız. Ondan daha mühim bir varlık iğreniyor benden. Bu varlık, tuhaf, vücudu yok onun. Fakat hissediyorum ki vardır o. Samim’den, Nuri’den, Cezmi’den, Talât’tan, Şakir’den, babamdan, Ferhat’tan, annemden, benden fazla var. Her yerde var o. Allah mı? Değil. Ona yakın bir şey. Dur, dur. İsmi bulacağım gibi geliyor. Var bir ismi onun. Fa... Fazilet. Fazilet derler değil mi? Yahut iyilik, iyi olmak. O iğreniyor benden. Ve ben bunu hissediyorum. Demek ben... Bende bir şeyler kalmış ondan. Ben -o kadar- fena değilim, “kötü” değilim. Diz kapağıma kadar batmışım. Daha doğrusu... Belime kadar. Kollarımın altından Samim tuttu ve beni kurtarmağa çalıştı. Ne fedakârlıklar! (Safa, 2016: 286).

Ronald David Laing (2012: 63), *Bölünmüş Benlik*’te bireydeki temel ontolojik güvensizliğin birtakım anksiyeteler olarak ortaya çıktığını ve bu anksiyetenin varoluşsal çerçevede görüldüğünü belirtir. Bu güvensizlik ve anksiyete hali, benlikte birtakım ikileşme ve bölünmelere yol açar. Bu bir tür savunma halidir. Benlik ne kadar savunulursa o kadar yok edilir (Laing, 2012: 75). Tıpkı Meral’in kendisini savunmak için içten içe çürütüşü gibi; Meral, varoluşsal olarak kendisini tamamlayamamış, ontolojik güvensizliği içinde sıkışmış bir tiptir ve bu halden kurtulmak için ikinci ben olan hazlarına yenik benine sığınır. Farkına varmadan kendi benliğini parçalamaya devam eder.

Samim’in üstün ve manevi yönlerine karşılık Meral, dünyevî arzularına ve hazlarına düşkün olduğundan, ona nazaran oldukça sıradan biridir. Varoluşsal bir

sancıdan, bir idealden uzak, hayata dair hatalarından dolayı, daha doğrusu Samim, Meral'i hayatına aldığı için suçluluk duygusuna kapılır ve adeta bir girdaba düşmüş gibi boğulduğunu hisseder. Meral kendi benleriyle hesaplaşırken Samim de Meral'e kapılan kendi beniyle hesaplaşır:

Canım benim, Samim, Samimciğim, benim bir tanem - bırak bu santimentalizmi, bırak ve cevap ver - nasıl diyorum, nasıl, çıldıracağım, nasıl, nasıl ona kadar yuvarlandım? Bu kız, Yarabbi, bu kadın, nasıl, bu karı, of, bu mahlûk nasıl benim hislerimin tarihine ve içimin en mahrem galerisine, sonunda kovulmak için bile olsa, nasıl, nasıl girebildi? Nasıl, ben onu nasıl, hayatımın hiç bir anında inmediğim bir aşağılık çizgisinden tanımaya razı oldum? Nasıl, Allah'ım, nasıl, onu hayalinin bile erişemeyeceği mertebelerin, süzölmüş mâneviliklerin kızı olmaya doğru götürebileceğimi sandım, çırpındım, çırpındım. Ve nasıl - hayvan! - Nasıl - Affet beni, ey aziz içim, affet - nasıl fakat, ruh radarlarının ve sayısız his intikallerinin ince delâletlerine ve hele nasıl bazan en haykıran işaretlerin şakağımdan itercesine ihtarına rağmen, şüphesiz derinden derine anlamadığım, anlar gibi olduğum halde, nasıl ve niçin ona düştüm? Boğuluyorum, haykıracağım, dur bak, sakın ol... (Safa, 2016: 304).

Meral'in iki benliğinin çatışması aslında, Samim'le kendisi arasında gidip gelmesi halidir. Samim'le gölgelemeye çalıştığı kendi benliği, bir kanser uru gibi kalbinin kenarında büyümektedir ve Meral, bu uru acısız kesip atamayacağını farkındadır. İç hesaplaşmalarının yansımaları, okurda Meral'i Samim'den uzak bir konuma koyma ihtiyacı uyandırır (Safa, 2016: 304). Ona söyleyemediklerini kendi kendisine itiraf etmeye, kendisiyle hesaplaşmaya başlar. Meral Samim'i, Samim'in kendisini yakalayabileceğinden çok daha fazla aldatmıştır ve kendi benliğine en büyük düşmanın yine kendisi olduğunun da Samim'i anımsadığı sürece farkındadır:

Sizi aldattım Samim Bey. Hem kaç defa. Ve size keşfettiğinizden fazla, tahmin ettiğinizden fazla yalan söyledim. Şimdi o mektubunuzdaki cümleyi hatırlıyorum. Belki bazı yerlerini bozacağım. Affedersiniz. Şöyle bir şeydi: "Sevgilinin hayaline onun realitesinden daha büyük düşman olmadığını bilirsin, değil mi Meral? Çünkü en büyük rakip odur" (Safa, 2016: 371).

Samim'e göre insan, ikincisine yani öteki benine sahip olabildiği müddet insandır. Meral ise bir türlü ikinci benini dizginleyemez; dünya arzularına ulaşamamanın sancısıyla, varoluşunu yok olmakta keşfederek intihar etme kararı alır. Bu intihar, diğerlerinden alacağı bir intikam olmakla birlikte kendi varlığını onlara ispat etmenin bir yoludur. "Bazan insan yok olduğu zaman mı var olur" diye düşündüğünde, kendi düşüncesi içindeki yalnızlığını ve varlığını sorgulayıp cevabını almıştır. Meral, kendi elleriyle nefretinden kurduğu bir boşlukta yalnızdır (Safa, 2016: 372-373). Buna karşın kendisine sunacağı bu arınma amaçlı intiharla ölmeyecektir.

Anlatıcı, Meral'i cemiyetin ona layık gördüğü bir ölümle cezalandırır. Sigara içmek için çakmağına gaz doldurmaya kalktığı esnada etekleri tutuşarak yanar ve hayatını kaybeder. Meral, cemiyete göre yanmaya mahkûmdur, başka türlü arınamayacaktır.

Samim, romanın en nitelikli karakteri olması yönüyle Friedrich W. Nietzsche'nin (1844-1900) "üstinsan"ı olarak tasarlanmıştır. Romanda Nietzsche'nin üstinsanlık emanetini Samim devralmış gibi buna ayrıca vurgu yapılır:

"Vaktim olsaydı, bütün kitabı tercüme etmek isterdim. Mânâsız bir tesadüfle Nietzsche öldüğü gün, ben doğmuşum. Onun ruhundaki hidayetsiz dehşet ve cürete vâris olmadığım halde, fikirlerinin barutunda, benim özlediğim zıddı bile olsa, bambaşka bir dünyaya hasret çeken zekâların ihtilâlcî soyundan olduğumu bana haber veren bir dinamizmin içimdeki isyan kaynaklarına tıpatıp uygunluğu var" (Safa, 2016: 380).

Suut Kemal Yetkin, Nietzsche'nin bütün felsefesinin, birbirini tamamlayan "sonrasız dönüş" ve "üstinsan"²⁴ temalarına dayadığını söyler. Hayatta yaşanacak olan anların tekrarı, sonrası dönüştür, yani dünyanın devamlılığı da denebilir (Nietzsche, 1972: 12). İnsanın aşılması gereken bir varlık olduğunu söyleyen Nietzsche'ye göre üstinsan, eski ahlaktan kurtulmuş, insanlık vazifelerini yerine getirecek olandır. Tanrı inancı ve öte dünya fikrinden sıyrılmış, merhametli ve ahlaklı bir insanı tanımlayan Nietzsche, üstinsanın insanlığın aşılması gereken bir cinnet olduğunu belirtir. İnsan, uçurum üstünde, hayvanla üstinsan arasına gerilmiş bir iptir. Kendinden, bir fazilet timsali olmak için vazgeçmiş olan son insandır (Nietzsche, 1972: 27-31).

Ahmet Cevizci ise Nietzsche'nin üstinsanını, geleneksel ahlâkı köle ahlâkı olarak görüp değerlendiren, eşitlik kavramına karşı çıkıp, ahlaki değerlerin son çözümlemede insanın gerçek doğasına, insandaki güçlü olma isteğine dayanması gerektiğini öne süren Nietzsche'nin öngördüğü insanlık düzeyi olarak yorumlar: "Nietzsche; insanın evriminin bundan sonraki aşamasında ortaya çıkacak bir insan tipi olarak, değerleri gözden geçirme, yeni baştan yaratma ve güçlü olma isteğini hayata geçirme cesaretinde olan insan" (1999: 880).

Samim'in Nietzsche'nin tanımladığı gibi bir fazilet timsali olmak için kendisinden vazgeçtiği elette söylenemez. Onun sürekli muzaffer ve her konuda öngörü sahibi olan duruşu, yenilmez ve yanılmaz iç dünyası ve sezgisi, her problemin çözümlendiği Simeranyası romanda üstinsan olarak kurgulandığını söylemek için

²⁴ Üstinsanla ilgili ayrıntılı bilgi için, Nietzsche'nin kaynakçada belirtilen eserine bakılabilir. İncelenen baskıda üstinsan, üstüninsan olarak çevrilmiştir.

yeterlidir. Samim kendi başına -anlatıcıya göre- öyle mükemmeldir ki hata yapma lüksü yoktur. Bu nedenle geçmişindeki hatalar anlatıcı tarafından, hata değilmiş gibi aktarılır. Tek kusuru, sevgilisi Meral'dir ve bu kusurdan onu kaderi kurtaracaktır. Samim, Meral'in intiharını ve intihar notunu düşünürken onu, kendisini ifade etme konusunda gayet başarılı bulur. Samim'e göre Meral'in kendi kendisinden nefreti, "şuurüstü"nün sosyal tabakasıyla "şuuraltı"nın somatik tabakası arasında bir mücadelenin işaretidir: "Yani klasik ifadesiyle ahlâk ve beden arasında bir çatışma" (Safa, 2016: 394-395). Bu çatışmadan kurtulamayan Meral, ne ahlâkını ne de bedenini kurtarabilir.

Cevizci (1999: 880), Nietzsche'nin güçlü ve bağımsız insanların egemenliğini sürü olarak gördüğü insanlık için bir ilerleme sağlayacağına inandığını ve yığının kendini feda ederek üstün insanı bekleyeceğini düşündüğünü belirtir. Ancak bir yığın/kitlenin henüz sadece varlık ihtimalinden haberdar olduğu üstinsan için kendisini feda edecek olması Türk toplumunda beklenemez. Samim'in üstinsan modeli olduğu varsayılırsa, bundan sadece kendisi ve çevresindeki birkaç kişi haberdardır ve çözüm öngörülere bu dünyadan ziyade bir ütopyadadır. Onun ideali maddi bir karşılığa sahip değildir. Samim'in kendi benliğiyle ve insan oluşuyla çatışmaları romanda açıkça görünür:

Ey bahtsız! Tarihinin hiç bir devrinde kendine bu kadar yabancı, bu kadar hayran ve düşman olmadın. Laboratuvarında aradığın, incelediğin, oyduğun, dibine indiğin, sırrını değiştirdiğin her şey arasında yalnız ruhun yok. Onu beyin hücrelerinin bir üfütüğü sanmakla başlayan müthiş gafletin, otuz yıl içinde gördüğün iki muazzam dünya harbinin kan ve göz yaşı çağlayanlarında en büyük dersi arayan gözlerine bir körlük perdesi indirdi. 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. Aptalca bir konfor aşkından doğduğu halde her biri daha korkunç bir dünya harbi hazırlayan teknik mucizelerinin yanında, senin iç zıtlıklarını elemeye yarayacak ye seni kendi kendinle boğuşmaktan kurtaracak ruh mucizelerini ara. İnan mânevilere ve mukaddeslere, inan! Onlar hakkında bu kadar küçükçe düşünmekten utan! Çatışma (Safa, 2016: 412).

Meral, dünyevî arzusunun peşinde olduğundan iç huzuru, bütünlüğü değil, maddeyi arzular. Böylece romancının kendilik anlayışına karşı suç işlemiş olur, kendi bütünlüğünü tamamlamaz. Samim idealisttir ve manevi olanın, bütünlüğün huzurunu arzular. Madde arzusu Selmin'de de vardır ve o da kendisine, iç bütünlüğüne karşı suç işler. Peyami Safa meseleyi Doğu-Batı eksenine çekmek için maddi ve manevi arzuları

karşılaştırır ve Doğulu zihnin manevi arzularını yücelterek Batılı zihnin madde arzusunu aşağılar. Samim'in iç huzuru ve kendilik bütünlüğü ancak Simeranyada mümkün olmakla birlikte bu huzurdan hayatındaki genç kadınlar da nasibini alır: Selmin dayısının etkisine kapılarak onun ideallerine yakınlaşır ancak Meral madde arzusundan vazgeçemediği için kendi varoluşuna karşı suç işler. Önce zihni bölünür, ikizleşir, ardından bu arzusu hayatına mal olur. Charlie Campbell, *Günah Keçisi*'nde toplumun kendi kabahatlerinden ve şanssızlığından kurtulmak için günahkâr bir bireyin seçildiğini ve başkalarının suçunu üstlenmek zorunda bırakılarak cezalandırıldığını anlatır. Önce bir suçlamanın olduğunun altını çizen Campbell, insanlığın aptallığının bu kefareti ve arınma ihtiyacını ödemeye zorunlu kıldığını belirtir. Campbell suçluluğun soyluluğun zıttı olduğunu ve günah keçisi olmayı gerektirdiğini söyler ve amacının insanın suç ve sorumluluk duygusu üzerine düşünmesi gerektiğini ekler. Başkalarının sorumsuzluğunu bir insana yükleyerek ondan onu yok ederek kurtulma arzusu, eski toplumlardan beri neredeyse bir ritüel halini almış olan ve günümüzde de linç politikası ile devam eden bir gerçektir (Campbell, 2013: 13-42). İnsanoğlunun arınma arzusunu acımasızlığıyla örtmesi dikkate değerdir. Konu *Yalnızız*'a bağlanacak olursa Samim'in bütünlüklü ideal dünyasının Meral tarafından parçalandığı açıkça görünür. Bununla birlikte devrin toplumsal yapısı da tedaviye ihtiyaç duyar. Toplumdaki ve Samim'deki bütünlüğü bozan bu halin bir şekilde tedavisi şarttır ve Meral bu nedenle toplumu temsilen doğal bir güç tarafından cezalandırılarak yakılır. Kendi intiharına müsaade edilmez, çünkü toplumun ona biçtiği ceza, bir günah keçisi olarak yakılmaktır.

İbrahim Şahin (2015: 382-383), son devir Osmanlı ve ilk dönem Cumhuriyet entelektüellerinin “ruh ve akıl, doğu ve batı, alaturka ve alafranga, köy ve şehir gibi kavramsal zıtlıklar belirleyip, bu zıtlıkların nasıl giderilebileceği hakkında edebî metinleri yoluyla fikir üretirken, aynı zamanda bu sürecin en önemli malzemesini yani dili de, kendi ideolojik algılarının formu haline” getirdiklerini söyler. Peyami Safa, hemen bütün romanlarında başkişisini kendi ideolojisinin sözcüsü olarak kullandığından metnin dilini de Şahin'in belirttiği gibi bir ideolojik algı formu haline getirir. Şahin (2015: 385), *Yalnızız*'daki roman figürlerindeki gerçeği bulma arzusunun somut değerler üzerinden yürüyen bir arzu olduğunu, kendi iç dünyalarında inşa ettikleri imgeye bakmak yerine bütün dikkatlerini somut durumlar üzerine topladıklarını söyler. Selmin ve Meral, arzularını kendi dış dünyaları üzerine kurmuş

bireylerdir. İçlerindeki imgeye, başkalarına ve başkalarında buldukları arzuya yüzlerini dönmek suretiyle yönelirler. Samim ise tam tersi kendi arzu imgesini Simeranyada kurmuş ve arzuları karşısında iradeli, idealize edilmiş bir tiptir. Şahin (2015: 390), Peyami Safa'nın on dokuzuncu yüzyıldan itibaren topluma telkin ve teklif edilmeye çalışılan düşünce sisteminin bir münevver olarak varisi olduğunu, bu nedenle açık bir dil kullandığını vurgular.

Sartre'a göre (2014: 51) gerçek aydın köktenci olduğundan ne ahlakçıdır, ne de idealist. Bu açıdan bakıldığında idealist ve ciddi bir ahlakçı olan Samim'in aydın/entelektüel oluşu sorgulanır. Samim, okudukları ve dünyası itibariyle aydın biri sayılabilir ancak entelektüel olamaz. Kendi ahlak anlayışı ve Simeranyası dışında toplum için gerçek bir önerisi yoktur. Yine de bir ütopya sahibi olduğu düşünülürse en azından toplumsal sorumluluğu açısından bir çaba içinde olduğu söylenebilir.

Fredric Jameson, hazzın uygun siyasal kullanımının, her zaman *alegorik* olmak zorunda olduğunu belirtir. Belirli bir hazzın siyasal bir mesele olarak temalaştırılmasının her zaman ikili bir odaklanmayı içermek zorunda olduğunu, bu ikili odaklanmada yerel meselenin kendi başına arzu edilir ve anlamlı bir şey olduğunu söyler. Bu arzu edilir şeyin "*aynı zamanda* genel olarak ütopyanın ve bir bütün olarak toplumun sistemli devrimci dönüşümünün *mecazı* olarak" alınması gerektiğine değinir. Hazzın siyasal olarak metalaştırılmasını ise bir şehrin estetiği zemininde ya da belli cinsel özgürlük biçimleri uğruna ya da toplumsal ilişkileri estetik olarak dönüştürmek ya da bir beden siyaseti yaratmak için savaşmak olarak örnekler (Jameson, 2008: 97). Samim'in bir ütopyası vardır ancak Simeranyaya kendisi dışında inanan kimse yoktur. Yine de toplumsal bir dönüşümü arzulaması ve hazlarını siyasal düzleme, ütopyası üzerinden çekmesi dikkate değerdir.

2.2.2.3. Bir Tereddüt Etrafında: Peyami Safa'nın Entelektüel Kadın Tipleri

Peyami Safa'ya göre Batılı biçimde okuyan, medenileşen, entelektüelleşen kadın, buhranda kalmaya ve tereddüde mahkûmdur. Ona göre kadın, ebediliğe ancak rahmiyle ulaşabilir, aklının ve aklıyla yaptıklarının bir kalıcılığı ve özelliği yoktur. Belki de bu nedenle Peyami Safa romanlarındaki kadınların çoğu -biri yazarın görüşünü temsil eden- iki karşıt ideale sahip iki erkek arasında bırakılır. Çoğunlukla

isterik²⁵ tipte çizilen bu kadınlar böylece bir tereddüdü romana yayarlar. Bu kadın tipine iki örnek *Bir Tereddüdün Romani*'ndan ve *Biz İnsanlar*'dan verilebilir.

Bir Tereddüdün Romani'nda, Muallâ, yazar, Refik ve Vildan olmak üzere dikkat çeken dört karakter vardır. Romanda olaylar, Refik'in aile dostu Muallâ'ya bahsi geçen yazar karakterinin yazdığı "Bir Adamın Hayatı" adlı romanını okuması için vermesiyle başlar. Romanın yazarını da tanıyan Refik'in amacı, yazar ile Muallâ'yı tanıştırmak ve evlendirmektir. Tanışmalarından ve yazarın Muallâ'ya evlenme teklif edişinden sonra romana yazarın tutkulu bir hayranı olan Vildan dâhil olur. Tercüme ettiği bir piyes ile hayranı olduğu yazarla ilişki kurmak isteyen Vildan, ilginç karakteri, buhranları ve yaşayış tarzıyla romanda uzayan tereddüt halini yazar karakterine de yansıtır.

Adından anlaşılacağı üzere "Bir Adamın Hayatı", otobiyografik bir romandır. Yazar ve Muallâ tanışıp roman üzerine konuştuklarında yazar romanın yaşanmış olduğunu doğrular. Romanda anlatılan hâl, öyle boğucu ve kasvetlidir ki Muallâ romandaki *sürekli ölmek üzere olma* halinden olumsuz etkilenir. Ailesiyle, Refik'in bulunduğu bir sohbette okuduğu roman dolayısıyla, yazarın bahsi geçer. Hayatında sefalet, hastalık ve sefahat dışında bir unsur olmadığı, eserlerinin de bu mahiyette olduğu söylenir (Safa, 2012: 23).

Yazar karakterinin kendisi için "evlenmek isteseydim, ya kendime çok yakın yahut çok uzak bir kadın tercih ederdim" demesi, romanda yaşanacak olan tereddüdün ilk işaretidir (Safa, 2012: 32). Muallâ yazara oldukça uzak bir tiptir ancak Vildan ona yakın biridir. Yazar, romanda kadın okuyucularından biriyle yaşayacağı meçhul bir duygu durumunu bir romanında yazmayı önceden düşündüğünü belirterek romanın hem kurmaca yönüne hem otobiyografik yönüne değinir (Safa, 2012: 44).

Sadece Muallâ tereddütlü bir tip değildir, yazar da korkuları olan bir insan olduğunu ve bu nedenle hep tereddütte kalarak evlenemediğini ifade eder (Safa, 2012: 52). Dolayısıyla romanda tereddüt hali kişiden kişiye geçen bir duygu durumu gibi yayılma gösterir.

Peyami Safa'nın kadınlarla ilgili düşünceleri, yazarın Mualla üzerine olan düşüncelerine yansır. Yazar karakteri, "ne kadar entelektüel olursa olsun bir kadınla erkek arasındaki farkı hesaba" katan, cinsiyetçi biridir. Bir kadının entelektüel

²⁵ Histerik.

dünyasını, kendi entelektüel dünyasıyla denk bulamayacak kadar kadınları küçümser. Ona göre bir kadın, entelektüel olur ve bir de Batı kültürüne yaklaşırsa tereddütte kalmaya, isterik bir yapıya bürünmeye mahkûm olur.

Evlenme ihtimalini ciddileştirmek yazar karakterinde kendi ifadesiyle bir ölüm sessizliği ve dinginliği ile karşılaşılır. Evlilik kararı aldıktan sonra eski hayatını tiksindirici bulmaya başlar. Öncesinde kirlı bir döngü içinde kimseye faydası olmadan yaşıyordur. Kendi entelektüel sorumluluğunu ötelediği, bir boşluk halinde yaşadığı halde bu durumundan şikâyetçi ya da kaygılı değildir. Tereddüdüne rağmen kaygısız biri olması onun entelektüel biri sayılamayacağını gösterir. Evlilik kararıyla birdenbire aydınlanmış gibi önceki hayatını boş ve manasız bulması ayrıca ilginçtir. Bir vehme doğru gittiklerini düşündüğü eski sefahat arkadaşları için “[s]amimi ve hakiki ve dinamik yaşamak budur gibi geliyor onlara” diye düşünürken kendisini ilginç bir şekilde “onlar”dan ayırır (Safa, 2012: 79).

Vildan’la aralarındaki münasebeti bilen sadece bir dostu vardır ve bu kadınla ilişkisi belki de bu yüzden gerçeküstü bir zeminde görünür. Bu durumda Vildan’ın aşırı asabi ve isterik yapısının etkisi vardır. Söylediklerini, mimiklerini ve reflekslerini bazen kontrol edemez, kararsız ve kırılgan bir yapıdadır. Oldukça kültürlü, entelektüel, iyi bir okur ve tercüme yapabilecek düzeyde İtalyanca bilen bir kadındır. Vildan, Doğu ve Batı kültürü arasında kalmış dejenere bir tip olarak gösterildiğinden isteriktir. Peyami Safa’ya göre bu kültür tereddüdünü yaşayan bir kadın hasta bir ruha mahkûmdur. Yazar karakteri, hayatında tanıdığı kadınların, hatta yazdığı kadınların çoğunun isterik olmalarının bir tesadüf olup olmadığını sorgularken kendi şahsiyetiyle diğer insanların mizacı arasında gizli bir çekim olduğunu, onları tanıyıp onlarla anlaşabildiğini düşünür.

Vildan, varoluşsal kaygılar içinde varlığına bir mana vermeye çalışır ancak çoğu zaman bu konuda başarısız olur ve çıldırdığını düşünür. Onu bu varoluş açmazına sürükleyen yine kendisi ve düşünme biçimidir. Yalnızlıktan çıldırmamak için bulduğu yazarın kendisini yaşatacağına, onun için ideal insan olduğuna inanır. Tapınacak bir şey arıyordur intihar etmemek için ve kendi icat ettiği bir sese ihtiyacı vardır. Çünkü aslında parçalanmış biridir:

Siz binlerce zıt his içinde paramparça olursunuz, içinizde binlerce hüviyet peyda olur, dilim dilim ayrıldığımızı hissedersiniz, bir an içinde belirip kaybolan her duygunuz için büyük ciltler yazılabilir, her nefes alışınızda binlerce muamma içinizde doğar ve kaybolur, halletmek için

çırpınırsınız, parçalanırsınız, fakat sersem doktor, bütün bu muammaları bir kelime ile halleder isterse (Safa, 2012: 116).

Yazar karakteri, Vildan'ın daha çok kadınlardan oluşan ve Türkiye'de bir sınıf teşkil eden, asil ailelerden gelen bir zümreye mensup olduğunu düşünür. Bahsettiği bu zümre, Batılılaşan, dolayısıyla değişen Türk entelektüel burjuvasıdır (Safa, 2012: 126). Vildan, Doğu kültürüne ait olan, buna karşın daha çok Batı kültürünün içinde bulunmasının etkisiyle kültürel dönüşüm yaşayan burjuva bir entelektüeldir. Bu dönüşüm onu yazarın gözünde isterik olmaya iten asıl nedendir çünkü yazara göre başka bir kültürden beslenen kadın, ataerkil toplumun kendisine yüklediği kadınlık görevini reddeder ve bu ret onu tereddüde ve çöküşe zorlar. Vildan artık iflas etmek üzere olan bir kadındır. Üstelik romandaki yazar karakteriyle yakınlaşabilmek için kimliği ve hayatı hakkında ona birçok yalan söylediğini itiraf eder. Anlattıkları içinde gerçek olan, kendisinden iğrenmesi ve ölmek istemesidir. Tutkuyla bağlı olduğu yazarla ilgili arzularında hayal kırıklığına uğraması iflasını hızlandırır, şok haline benzer bir bilinç akımı içinde sayıklama şeklinde tercüme ettiği Pirandello'nun piyesinden, anlaşılamamasından, tereddütlerinden ve dünyasının yıkılmasından bahseder. Tercüme ettiği piyes olan "Çıplakları Giydirmek" de onun dünyasından izler taşır. Pirandello'nun çıplak gerçeklere yalan giysilerin giydirilmesinden bahsetmesi gibi Vildan da gerçekliğinin çıplaklığından yalanlar giyinerek kurtulmak ister ancak tutkunu olduğu yazar karşısında isterik bir muammaya döner. Yazar karakterinin, tereddüt halindeki burjuva entelektüeli hakkındaki fikirleri şöyledir:

Elimizdeki bu kadehler ve gecelerimizi dolduran bu çılgınlıklar nedir? Bütün sanatkar dediğimiz sınıf ve münevver dediklerimiz hep tereddüt geçiriyorlar: inanmakla inkar arasında tereddüt; ferdi ve içtimai temayüller arasında tereddüt; "moi"nın kendi üstüne doğru saldırışından başka bir şey olmayan kendi kendini tahrip aşkıyla, yaratıcı hırslar ve sevdalar arasında tereddüt. Bütün Avrupa aynı tereddüt içinde: Almanya, Fransa ve İngiltere sağla sol arasında gidip geliyorlar. [...] Fakat şüpheye ve tereddüde lanet savurmadan evvel hakkını verelim. Zekanın en sivri noktası şüphe ve tereddüttür. Bütün Rönesans bir şüpheden doğdu. Bütün yeni felsefe zaferini Descartes'ın şüphesine borçludur (Safa, 2012: 165).

Rönesans'ı şüphe ve tereddüdün doğurduğunu kabul eden yazar karakteri, bu tereddüdü entelektüel Türk kadınına yakıştırmaz ve Vildan üzerinden tereddüde düşen geniş bir entelektüel kitleyi eleştirir:

Her şey, başkalaşmak üzere, yerinde kalacak. Her şey: Aile, milliyet duygusu, beşeri alakalar, her şey. Giden nedir, biliyor musun? Kökleri yurdunun toprağından kopmuş, sadece milli duygularını kaybetmiş "deracine"ler. Pierre Loti'nin "Desenchante"leri, Andre Gide'in veya

Oscar Wilde’ın ahlaksızlıkları, bütün o harpten evvelki ve sonraki züppe dünya edebiyatının kahramanları, bütün o hiç bir şeye inanmamayı bir ibadet ve bir süs yapan, spontane bir değişmeden başka hiç bir şeyi hakikat olarak kabul etmeyen ve ruh azabını “vice” olarak taşıyan münevver cici beyler ve hanımlar, onların Badleryen edebiyatı ve Niçeen felsefesi gidiyor ve yerine Karl Marks’tan büsbütün başka bir insan tipi gelecektir. Kimsin sen? Ben senin ve sizlerin birer casus olmanızdan şüphe ediyorum (Safa, 2012: 166-167).

Kadınların sadece anne olduklarında toplumsal görevlerini yapmış olacaklarına inanan yazar karakteri, Vildan’ın gerçekliğine inanmaz. Bütün bir toplumun milli duygularını kaybetmesine neden olmakla suçlar. Ona göre eğer Vildan Batıya öykünmek ve entelektüel bir kadın olmak yerine aile kurmuş olsa, içine düştüğü bütün ümitsizliklerden kurtulacaktır çünkü ancak “bir çocuk anası olarak ebedileşebil[ecektir]” (Safa, 2012: 167). Yazar, Vildan’ın geleneklere karşı isyanı orijinalite sandığını, asıl kabahatinin Avrupa düşüncesinin züppeliğinden ileri geldiğini, analığa karşı gösterdiği saygısızlığın cezasını hem tabiattan hem de toplumdan dehşetli bir biçimde göreceğini söyler: “Onun için, ben sana derim ki, saadetin ve idealin ve her şeyin karnındadır. Daima olduğu gibi kainatı senin karnın idare edecektir. Bilmem ki bana hak veriyor musun?” (Safa, 2012: 168). Ancak Vildan, bir şey aramanın azabını çektiğinin farkındadır ve bu azaptan haz alır.

Vildan’ın romanda kimliksiz oluşu da semboliktir. İtalya’da yaşayan evli Vildan olarak tanıştığı yazara, aslında Suriyeli Hıristiyan Matmazel Anjel olduğunu söyler ki bu söylediklerinin de kendi gerçekliğine giydirdiği birer yalan elbisesi olduğu muhakkaktır. Bu karmaşa, Vildan’ın bir kadın olarak kimliğinin romanda sindirilişini ve muallakta bırakıldığını gösterir.

Vildan, cins bir kedi gibi çok uzak bir yerde yalnız ölmek ister ve izini kaybettirerek gider. Yazar karakteri, bu durumu gözünün önünde dağılan, çürüyen bir insan olarak okur. Toplumsal, mistik ve ilahi köklerinden kopan herkes ona göre kurumaya mahkûmdur:

Hepsi de bu asrın bir nevi insan fasilesine mensuptular. Karılarından veya kocalarından ayrılanlar, çocukları olduğu halde ana veya baba sevgisini kaybedenler, hiç evlenmeyenler, milli ve içtimai duyguları zayıflayarak ecnebi muhitlerinde yabancı istinatlar arayanlar, hayatlarını Avrupa’da geçirerek nihayet boğucu bir can sıkıntısı içinde, bezmiş ve ihtiyarlamış olarak ana yurda dönenler, sanatla oynadıkları halde, bütün tecessüsleriyle beraber bedii heyecanlarından da mahrum kalanlar, tersine dönmüş cinsi itiyatlar ve hülyalarla kendilerini gece gündüz alkole, iğrenç bir boheme verenler, her gün korkunç bir idare felciyle, sabahtan akşama kadar yatakta kalarak ümitsizlik, ter, kuruntu ve abes hülyalar içinde paslanarak

şişenler veya kuruyanlar, bir takım “metempsychose” hayalleri içinde felsefe yapmakla ve dehalarına inanmakla şuurlarını kaybetmeğe başlayanlar yahut da mesleklerine alakalarını ve sevgilerini tamamıyla kaybederek değişik bir cinsi münasebet serisi yapmaktan başka bir şey istemeyenler, hedefsiz ve mücerret heyecanlarını tatmin için kendilerini kumarhane ve batakanelere atanlar, intihar edenler, verem olanlar, insandan kaçanlar, çıldıranlar... Bu saydığım tiplere mensup ve pek yakından tanıdığım insanların hepsi, tüyler ürpertecek kadar korkunç, bayıltacak kadar hazin bir kabile halinde gözlerimin önünden geçtiler (Safa, 2012: 181).

İlginç olan, yazarın kendisi de daha önce ölüme yakın bir bataklıkta yaşarken bu durumu Vildan üzerinden eleştirmesidir. Aldığı evlilik kararıyla hayatının birden düzeldiğine inanır ve karşısındakileri tereddüt üzerinden suçlar. Ona göre, insanlık 1918’den sonraki kadar hiçbir zaman tereddüt etmemiştir (Safa, 2012: 182).

Lacan, isteriğin ayırt edici özelliğinin, arzusunu konuşma hareketi esnasında oluşturması olduğunu, isteriyi iyileştirmenin en iyi yolunun ise isterik arzuyu doymak olduğunu söyler. Bundan yola çıkan Lacan (2013: 18), bu doyumlanmamış arzunun izinden giderek isterinin aslında belli bir ilk günaha işaret ettiğini düşünür. Vildan da benzer bir şekilde arzularını konuşma anında ortaya koyar, hareketlerini kontrol edemez, arzuları sürekli yeni arzular doğurur. Ancak Vildan’ın geçmişiyile ilgili çelişkilerin olması, ondaki doyumlanmamış arzuyla ilgili yorum yapmayı güçleştirir. Yazarın bakış açısından yola çıkılacak olursa bu doyumlanmamış arzu annelik içgüdü ve kadının toplumsal görevi ile ilgilidir, okur bakışıyla bakıldığında ise entelektüel ve duygusal açıdan doyumlanmamış bir kadınla karşılaşılır. Vildan, evliliğinde ve entelektüel yaşantısında doyuma ulaşmış olsaydı muhtemelen isterik bir kadın olmayacaktı. Hilmi Ziya Ülken (2014: 543), objektif ve ortak olarak kabul edeceğimiz hiçbir doğru olmadığını ve bu nedenle hiçbir şeyi ispat edemeyeceğimizi söyler: “Hakikatin yerini sanı, mantığın yerini hatiplik alacaktır”. Metin tahlili ile yapılan da bir bakıma böyledir, hangi karakterin neyi ifade etmek istediği az çok belirgindir ancak ispat edilebilir durumda değildir. Peyami Safa’nın kadın üzerine düşünceleri de yine aynı şekilde hakikate nazaran sanı, erkek protagonistlerinin ifade biçimleri de mantığa nazaran hatiplik gibidir.

Beşir Ayvazoğlu, *Bir Tereddüdün Romanı*’nın otobiyografik özellikler taşıdığını, hatta romandaki Vildan karakterinin Peyami Safa’nın eşi Nebahat Hanım olabileceğini söyler. Romanda Vildan Hanım, yazara nasıl ulaşıp tercüme ettiği piyesi getiriyorsa, benzer bir şekilde Nebahat Hanım da Peyami Safa’ya –gazetede kendisini

ziyaret ederek- tercüme ettiği bir hikâyeyi verir. Peyami Safa da Nebahat Hanım'da aradığı özellikleri gördüğünü düşündüğü için onunla -12 Mayıs 1937'de- evlenir (Ayvazoğlu, 2015: 43). Romandaki bu otobiyografik yön, Peyami Safa'nın kadın entelektüeller hakkındaki görüşlerinin sabitliğini gösterir.

Ergun Göze, *Bir Tereddüdün Romani*'nda mevzu denilebilecek bir vaka olmadığını, romanda mevzu arayanların Mualla gibi "berbat" diyerek romanı yarıda bıraktıklarını ifade eder. Mualla'nın en başta romanın merkezinde olmasına karşın sonra açıkta kalarak yerini Vildan'a bıraktığını, Vildan'ınsa bütün reddedilmelerine karşın her şeyi göze alarak müellifi evine davet ettiğini, bu ihtirasına karşın yaptıkları birkaç felsefi konuşma üzerine aşkını bırakıp gidebilecek kadar âşık olmadığını söyler. Bu parçalanmış metne karşın yine bu parçalanmışlığın metni cazip kıldığını düşünür (Göze, 1987: 99).

Peyami Safa, kadınlar üzerine olan düşüncelerini fikir kitaplarında da romanlarına koşut bir biçimde dile getirir. Türk halkının Batı medeniyetinin içtimai yapılarının köklerini ve olgunlaşma biçimlerini değil, lüks ve süsünü arzularak emeklediğini düşünür: "Ensesinde gümüşlü tilkinin gıdıklayışını hissetmiyen Türk kadını bedbaht, nişan yüzüğünde pırlanta kırıntılarının sıralanmadığını gören Türk kızı bedbaht, kübik divânı olmıyan ev bedbahttır. Fakat odasında kütüphane, duvarında resim, rafında kitap olmıyan ev bedbaht değildir" (Safa, 1943: 66). Bununla birlikte entelektüelleşen kadının yaşam biçimine de karşı çıkması bir çelişki olarak görünür.

Peyami Safa'nın tereddüt içinde kalmış benzer bir isterik kadın karakteri de *Biz İnsanlar*'ın Vedia'sıdır. Vedia, ne tam bir Batılı kadın olabilmiş, ne de kendi ülkelerine bağlı kalabilmiştir. Çevresindeki Batı hayranı insanlara karşılık, bir öğretmen olan ve Doğu Batı sentezine yakın bir düşüncede sayılabilecek Orhan'ın fikirlerine yakınlaşmaya başlar. Orhan, önce materyalist bir tip iken ardından felsefi birtakım tartışmalar ve okumaların sonucunda kendi kültürünü benimseyerek manaya yönelmeye başlar. Orhan netleştikçe Vedia hem aralarındaki duygusal ilişkide hem de kendi iç dünyasında belirsizlik içinde kalır, buhranlar geçirir. Bunun bir nedeni de Peyami Safa'nın Batı kültürünü benimsemeye başlayan kadınları eleştirmesi ve psikolojik olarak boğulmaya başlamış bulmasıyla ilgilidir.

2.3. Kaygı ve Varoluş

Varoluş özü itibariyle kaygıyı içinde barındırır. Kaygı, varoluşun ortaya çıkmasını sağlayan, bireyi varlığının keşfine götüren, daha doğrusu varlığının farkına varmasını sağlayan bir duygu durumudur. Kaygı, entelektüel varoluşun kendisini gerçekleştiremeyeceği alanda güçlenir ve varoluşsal problemi artırır. Sorumluluğuna sahip çıkamayan, kendi çıkarlarıyla idealleri arasında kalan birey, pasifleştiği için kaygı duymaktan başka bir şey yapamayacaktır. Bu nedenle kaygı, varoluşsal bir problemdir ve varoluşu besler. Bununla birlikte kaygının gerçekleşmesi için umudun azalması gerekir. Heidegger, umut etmenin öncelikle “kendim-için-umut-etmek” üzerine kurulu olduğunu, umut edenin “bir bakıma kendini de doğrudan umudun içine katmakta ve böylelikle kendini umut ettiğiyle yüz yüze getirmekte” olduğunu söyler. Umut etmek bu bakımdan arzulanmanın ön hali olarak düşünülebilir. Heidegger’e göre (2011: 366) “umut ettirici bir haletiruhiye, ontolojik bakımdan sadece Dasein’in kendi fırlatılmışlık zeminine ekstatik-zamansal biçimde irtibatlanmış olmasıyla mümkündür”. Dasein, yani varlık, fırlatıldığı zemine kolay kolay uyum sağlayamayacağı için umut, imkânını kaybetmeye başlar ve kaygı kendisine zemin bulur. Varoluşçu felsefeye göre, yirminci yüzyılda mekanikleşen üretim ve yaygınlaşan kitle kültürü şartları karşısında insanın özgürlüğünü yitirmeye başladığını aktaran Ahmet Cevizci, insanın bu durumdan sadece kendisine dönmekle kurtulabileceğini ve bunun için insanın yüreğine kaygılı korku veya tasa salınması gerektiğini belirtir ve ekler:

İnsanda bu korku ya da tasa, varoluşçu felsefeye göre, zaten vardır. Çünkü insan bu dünyada yapayalnızdır, adeta evrene Tanrı tarafından terkedilmiş durumdadır. Fakat o toplum yaşamı içinde eridikçe, kitle kültürü içinde güvence aradıkça, angst olarak tanımlanan bu kaygı dolu korkuyu hep erteler. İşte insanın kendisine gelmesi ve kendisine dönmesi için, ondaki bu korkuyu dürtüp uyandırmak gerekir (Cevizci, 1999: 502).

Bireyin kendisini bulması için gerekli olan kaygı ve varoluş kavramlarını ayrı ayrı değerlendirmek yerinde olacaktır.

2.3.1. Kaygı Kavramı

Türkçede endişenin karşılığı olan kaygı kavramının İngilizce karşılığı “anxiety”dir. Anxiety, Almanca kökenli bir kelime olan “angst”ı karşılar. Angst’ın tasa, kaygı, ruhsal acı, kaygılı korku gibi kelime anlamlarının yanında terim olarak bir karşılığı da vardır. Cevizci (1999: 502), kaygıyı varoluşçu felsefe açısından “şeylerin,

nesnelerin belirsizliğinin ve anlamsızlığının bilincine varan ve yaşamla, içinde kişisel seçimin özsel olduğu ve kararların sorumluluğunun şöyle ya da böyle taşınmasının gerekli bulunduğu bir alan olarak karşı karşıya gelen varlıkların temel gerçekliği diye tanımlanan zihinsel karmaşa ve tasa hâli” olarak tanımlar ve tanımını şöyle somutlaştırır:

İçinden çıktığı hiçliği ve yöneldiği belirsiz bir geleceği derinden derine duyumsayan insanın, geçmişle gelecek, varlıkla hiçlik arasında havada kalan varoluşunun belirsizliğini, durumunun anlaşılmağını ve hayatın saçmalığını görerek yaşadığı derin umutsuzluk ve dolayısıyla iç sıkıntısı hâli. Sonsuz bir evren karşısında, kişinin sonluluğunun yarattığı umutsuzluk hâli. Tercih, seçim söz konusu olduğunda, sorumluluğun, kararsızlığın bireyde doğurduğu iç daralması (Cevizci, 1999: 502).

Kişinin tininin düş görmek olduğunu düşünen Kierkegaard’a göre kaygı, düş gören tinin nitelik kazanmasıdır. Bu, kaygının psikolojide yerini almasını sağlar. Kierkegaard (2013: 34-35), hiçliğin tinin aradığı kaygıyı doğurabilecek tek şey olduğunu söyler ve kaygının hem pay almak istediğimiz, hem de karşısında durduğumuz bir *pathos* olduğunu belirtir. Patetik kaygı bir hesaplaşma eylemi olduğundan bireyi suça ve suçluluğa itecektir. Bu nedenle Kierkegaard (2013: 106) kaygıyı, her ikisi de hâlâ olanak halinde olduğu için *özgürlük ve suç arasındaki ilişki* olarak tanımlar. Yani kaygı, Araf’ta olma halini yansıtır.

Utancı, kaygı ve övüncün insanın kökensel tepkileri olduğunu söyleyen Sartre’a göre (2011:389) Heidegger, “Husserl’in ‘Düşünüyorum’ unun büyüleyici ve başa bela bir tuzak olduğuna o kadar inanmıştır ki, kendi Dasein betimlemesinde bilince başvurmadan tümüyle kaçınmıştır”. Sartre (2011: 147), Heidegger’in bunu yapmaktaki amacını, “Dasein’ı dolaysız bir şekilde kaygı [souci] gibi gösterme[k] yani kendinin projesinde, kendisi olan imkânlara doğru kendinden sıyrılan olarak göstermek” olarak görür.

Sartre’a göre kaygının tanımı ise kişinin kendisini keşfi ile ilişkilidir. Kaygıyı kısaca algısal alan içinde bir başka nesnenin ortaya çıkması vesilesiyle kendi nesne-varlığının keşfedilmesi olarak tanımlar ve ekler:

[K]aygı, benim için mümkün olmayan mümkün olanlar tarafından ötesine geçildiği ve aşıldığı ölçüde düpedüz nesnelüğümün kaygı verici keşfi olan her türlü kaygının kaynağına gönderir. Nesnelüğümü özsel-olmayan gibi düşüneceğim ölçüde kendimi benim için mümkün olanlara doğru fırlatarak kaygıdan kurtulacağım (Sartre, 2011: 385).

Varoluşçuluğun temeli sayılabilecek isim olan Kierkegaard (2013: 56), kaygıyı özgürlükten çok suça yakın bulur. Suç, varoluşsal kaygının eyleme dönüşen hali olacağı için, özgürlüğü kısıtlanmış bireyin varoluşuna dönüşü olacaktır. Dolayısıyla kaygı, özgürlük ve suç birbirlerini takip edeceklerdir.

Kierkegaard'un hayatına bakıldığında, kaygıları ile varoluşsal sorumluluğunu nasıl bir arada tuttuğu görünebilir. Onu ayakta tutan, mücadelesini ve enerjisini sağlayan, sahip olduğu halde vazgeçtikleridir. Nişanlısından ayrılarak evliliğin kısıyından dönüşü, kendi kendisine sunduğu endişe ve duygusal tecridi sağlar. Mouiner (1986: 159), Kierkegaard'un din gibi üst düzeyde bir bağlanma için sıradan bağlanmalardan vazgeçtiğini ve savaşırken öldüğünü söyler ve bu bağlanmalarının, olasının gerçekleşmesinden çok ansal olanın doğrulanmasına doğru götürdüğünü gözlemler.

Andre Le Gal ise üç tip kaygıdan söz eder:

1) Nedenlere bağlı anksiyetenin nedenleri olaylar, olgular, yaşanan gerçeklerdir ve bunlar kimi zaman ölçsüz biçimde büyütülürler ya da yanlış yorumlanırlar. Basit kaygılar ise her zaman kendilerini doğrulayan nedenler ya da gerekçeler yaratabilirler. Basit bir psikolojik durumdur bu.

2) Freud tarafından çok iyi belirlenmiş olan 'kaygılı bekleyiş' normal psikolojik alan içinde yer almaz. Normalliğin dışına taşar. [...] Çoğu zaman neredeyse kronik olan bu tavır kaygı alanına değil, kesinlikle anksiyete alanına girer. [...] Nedenlere bağlı anksiyete, çok sık görülse de nedenleriyle birlikte doğar ve ölür; sıkıntılı bekleyişse nedenleri değil, en azından açıklamaları bulmaya çalışır: düşünceyle eklenmiş unsurlar, daha sonraki gerekçelemeler ve aslında nedeni olmayan ama ciddi bir kaygı için hipotezleri yok etmeler - bireye ve bireyin durumuna bağlı, belli belirsiz algılanan bireysel kaygı. [...] Kesin bir nedeni olmayan ve kaygı krizlerinin oldukça inatçı temelini oluşturan bu 'belirsiz' anksiyete temel bir kaygı şeklinde ortaya çıkar. Nevrotik kaygının iki kanadından birincisinin özelliği budur, ikinci kanat ise kesinlikle kaygı krizinin kendisidir.

3) Üçüncü tip kaygı, bilinçdışının kaygısı, her ikisi de bilinç alanı içinde yer alan daha önceki iki tip anksiyeteye karşılaştırılabilir: bilincin açık seçikliği içindeki nedene dayanan kaygı, bulanık, bireysel kaygı. [...] Bu bağlamda, kaygı yaratan, içe atılan duygulanımlar söz konusudur ve bu kaygı çok büyük ölçüde bilinçdışıdır, aynı zamanda gene bilinçdışından kaynaklanan bir fobik sıkıntı söz konusudur (Le Gal, 2012: 11-12).

Le Gal, bu tanımlardan ilkinin gerçek kaygı olarak adlandırır. Bunu, nedene bağlı büyük sıkıntı olarak tanımlar. Le Gal'in tanımladığı anksiyete ve kaygı türleri daha çok korkulara dayalı endişelerdir. İncelememizde ele alınacak kaygı, bireyin bütünlüğünün bozulmasıyla ortaya çıkan ve varoluşsal olarak kendi benini,

sorumluluğunu gerçekleştirmesi için bireyi tetikleyen endişe biçimidir. Bu nedenle kaygı ve entelektüel sorumluluk birlikte anılmalıdır.

Dönemeçte'nin Doktor Şerif'i kişisel kaygılarının yanında çok partili döneme geçiş denemelerinin etkisiyle yüklendiği toplumsal sorumluluğun etkisiyle entelektüel kaygı hisseder. *Dar Zamanlar* üçlemesinin Aysel'i toplumsal sorumluluğunu yerine getirememiş olmanın kaygılarıyla ve psikolojik çatışmalar yaşar. *Tutunamayanlar*'ın Selim'i, intiharından önce oldukça kaygılı bir dönem geçirir. Günlüğünde yazdıkları Selim'in geldiği eşiği açıkça gösterir:

Gerçek ümitsizlik bu olsa gerek. Hiçbir kurtuluş tedbiri düşünemiyorum. Yalnız kötü şeyler olmasından korkuyorum. Tam ümitsizlik de değil. Belirli süreyi geçirip de kuduz olmazsam ne kadar sevineceğim bilseniz. Günler geçtikçe bu korkuya olan ilgim azalıyor. Başka korkular buluyorum: korkudan korkuya atlıyorum. İnsanın yıldızlara baktığı zaman duyduğu evrensel korku gibi duygulara yer yok bu arada, ne yazık (Atay, 2011: 633).

Selim'in duyduğu korkular, yüklendiği sorumluluklarını yerine getirememiş ve yeteri kadar isyan edememiş olmasından ileri gelir. Bununla birlikte *İçimizdeki Şeytan*'ın Ömer'i gibi toplumsal ve entelektüel sorumluluğunu reddeden örneklerden bahsedilebilir.

2.3.1.1. Entelektüel Sorumluluk

Sartre (1994: 19), uluslararası yolculukların ve haberleşmenin bu kadar rahat yapıldığı bir çağda, dünyanın herhangi bir yerinde bir haksızlık işlendiğinde herkesin bu haksızlığın sorumluluğunu taşımaya başladığını düşünür. Ancak bunun bireysel çabalarla ilgili olduğu üzerinde de durur. Örneğin Sartre, dünyada olup bitenlerden bir kunduracı ya da hekimin sorumlu olmasının, onların birer kunduracı ya da hekim olarak sorumlu olmaları anlamına gelmediğini söyler. Kunduracının kunduracı olarak sorumluluğu, kunduraları iyi yapmak; hekimin hekim olarak sorumluluğu bir yandan işini yaparken, bir yandan, sağlık kurallarına uymayan bir fabrikanın durumuna karşı var gücüyle savaşmaktır: “Ama, hekim olarak, elbette şu ya da bu baskıdan, söz gelimi, Yahudi düşmanlığından sorumlu değildir” (Sartre, 1994: 20). Sartre, bu örneğin ardından dünyada olup bitenlerle ilgili yazarın sorumluluğuna değinir:

Doğrudur ama, bir uzman, uzman olarak, herkes önünde gerçekten sorumlu değilse, yazar adı verilen birtakım uzmanların sorumluluğu ne olacak? İnsan olarak bütün sorumlulukları sanatlarını kapsar mı, yoksa, yazarın sorumluluğu yalnız işi ile mi, yani yazma sanatının belli sorunlarıyla mı sınırlıdır? (Sartre, 1994: 20).

Sartre entelektüel sorumluluğu, bir ozan üzerinden örnekleyerek anlatır. Bir ozanın, insanî sorumluluklarını yüklenmediği için değil, “ben sadece ozanım” dediği için kınanabileceğini söyler. Bu, ozanın insan olarak sorumluluklarını bilmediğini gösterir. Hâlbuki bir ozan, ozan olarak toplumsal bir savaş ya da kuruluşa katıldı diye kınanamaz. Bu nedenle sorumluluklarının bilincinde olmalıdır. Örneklerine Nazi baskısını anlatarak devam eden Sartre, Almanya’da Nazi baskısı varken Nazi düşmanı bütün Almanların, yazar olsunlar olmasınlar, bu baskıya hayır demeleri gerektiğini ifade eder. Buna karşılık yazarlar, yazarlıklarına mani olmaması için başka türlü hayır demeye devam ederler. Sartre, bu durumu örnekleyerek sorumluluk açısından makul hale getirir:

Gizli dernekleri ve eylemleri olabilirdi. Örneğin, profesör iseler, bir Yahudi profesör üniversiteden kovulunca, üniversiteden ya da dekanlıktan ayrılabilirlerdi. Ama, bu yine de yazılı “hayır” demek olmazdı. Şöyle bir insan düşünülebilir: Bir gizli derneğe bağlıdır; bu alanda varlığını haklı gösterecek bir şekilde yaşamını tehlikeye atarken, öte yandan, vakit bulunca, hiçbir politik anlam taşımayan eserler yazmıştır (Sartre, 1994: 21-22).

Edebiyatın sözcüklerle bir nesneyi değiştiremeyeceğini, bu nedenle yapılacak şeyin aslında sözcüklerle bardağı kopya etmek olacağını düşünen Sartre, edebiyatın bu şekilde bir bilinç-gölge oyunu sayılmasını, kötü bir aldanma olarak değerlendirir. Ona göre konuşma, bir örtü kaldırma, açığa vurma işidir. Şeyleri adlandırmak ise “[ö]nce, bir bilinç, bir kültür, bir insan bilgisi alanında bir nesneyi araçsızken araçlı bir duruma getirmektir” (Sartre, 1994: 23-24). Öte yandan “[a]dlanan şey masumluğunu kaybeder. Dil, bir bakıma masumlukları ortadan kaldırır. Dil araçsızlığı kaldırır ve insanı sorumlulukları ile karşı karşıya koyar” (Sartre, 1994: 25). Yani bir şeyi adlandırmak, insanları o şey hakkında farkında kılmak olur. Bunu, zencilerin ezilmesi meselesi ile örneklendiren Sartre, zencilerin ezilmesi ifadesi kullanıldığında meselenin farkındalığının gerçekleştiğini, bu ifade kullanılmadan önce belki de zencilerin dahi ezildiklerinin farkında olmadıklarını belirtir. Ona göre edebiyatın yaptığı, düz söylediği ve her şeyin adını verdiği için araçsız olmayan, düşünülmeyen, belki de bilinmeyen bir şeyi düşünce ve nesnellik ortamına getirmektir (Sartre, 1994: 25). Böylece Sartre (1994: 26), kendi yazar tanımını da belirlemiş olur: “yazar istesin istemesin, insanlar arasındaki belli belirsiz ilişkilere, sevgi, düşmanlık; toplumsal ilişkilere, ezme ya da dayanışma gibi adlar veren adamdır”. Bununla birlikte, susmanın da bir çeşit konuşma biçimi olduğunu düşünen Sartre’a göre bir yazara, neden dünyadaki bir durumdan söz edip de bir başka durumdan söz etmediği sorulabilir.

Çünkü söylenen, bir bakıma değiştirilmek istenendir ve yazarın neden bu konuyu değil de diğer konuyu seçtiği önemlidir. Bu nedenle yazara sorulacak soruyu da belirler: “Niçin ve ne üstüne konuşmak istiyorsun?” (Sartre, 1994: 27). Bu soru, yazarın sorumluluğunun farkına varmasını amaçlar.

Sartre estetik yargıyı üç şeyi kabul etmek olarak tanımlar. İlki, karşımızdaki özgürlük, yaratıcının özgürlüğüdür. İkincisi, karşımızdaki nesne ile ilişki kurmamız yani kendi özgürlüğümüzdür. Üçüncüsü ise başkalarının da aynı koşullarda, aynı özgürlüğe sahip olması gerekliliğidir: “Bundan ötürü, estetik ortamda düşünülen bir kitap, bir özgürlüğün bir başka özgürlüğe seslenişi; estetik beğeni de, nesne karşısında özgürlüğün uyanması, bilince varmasıdır” (Sartre, 1994: 29).

Böylece Sartre, estetik yargıyı doğrulamak için kendi özgürlüğünü tanıdığı gibi diğer bireylerin de özgürlüğünü tanır ve böylece estetikle özgürlüğü birlikte tanımlamış olur. Yazarın, “kendi özgürlüğünü tanıyacak bir başkasının özgürlüğüne başvuran” kişi olduğunu vurgular. Ona göre, edebiyat ortamındaki yazar, yani yazma halinde olan yazar, “özgürlüğün hep tehlikede olduğu bir dünyada, özgürlüğü belirtme ve ona seslenme görevini üstüne almış demektir” (Sartre, 1994: 31). Ancak bu ortama girmeyen yazar suçludur. Sartre’ın (1994: 31) ifadesiyle bu yazar “[s]ade suçlu olmakla kalmaz, çok geçmeden yazar olmaktan da çıkar”. Öte yandan sesine karşılık bulamayan yazarın da sessizleştiğini belirtir. Bir şey uğruna savaşıldığında, onu isterken bir bakıma özgürlüğün de istendiğini düşünen Sartre (1994: 32-33), sadece özgürlük üstüne yazmakla kalındığında, sadece baskıya, zorbalığa yardım edilmiş olduğunu ifade eder: “Çünkü, özgürlük adına bütün toplum ezilebilir”.

Sartre, yazarı ideolojik iktidardan uzak tutar ve bir yazarın sadece burjuva sınıfına hitap etmesini kabul edemez. Yazar, ötekilerden söz etmeli ve ötekilere seslenmelidir (Sartre, 1994: 39). Yazarın sorumluluğu tam da burada söz konusu olur. Anlatılanlar ve anlatılmayanlar, bir kimliğin tamamlayıcılarıdır. Yazarın yaptığı, görünürlüğü çoğaltmaktır. Konuştuğu meselenin görünürlüğü, o konuşmaya devam ettiği ve adlandırmasıyla bir araçsallaştırma yapmaya devam ettiği müddetçe devam eder. Özgürleşme ve sorumluluk burada başlar. Ancak yazar üzerine alacağı sorumluluğu, bir zorbalığa alet olmadan almalıdır. Çünkü Sartre’a göre (1994: 39) yazar, “yazdığı sürece, ahlakı öne almak zorundadır”. Bu nedenle, herkesin kurtuluşunu adil bir şekilde istemelidir.

Bugünün yazarının vicdan rahatlığı duyamayacağını söyleyen Sartre, içine kendisini de ekleyerek, çağın yazarlarının sorununu, yazarın her zamanki değil, bugünkü sorumluluğu olarak niteleyerek şöyle sıralar:

- Özgürlüğün, kurtuluşun olumlu bir kuramını yapmak,
- Zorbalığı, ezilen sınıfların insanları açısından kötüleyecek bir duruma geçmek,
- Amaçlarla yollar arasındaki ilişkiyi belirlemek,
- Bir düzeni gerçekleştirmek ve ayakta tutmak için kullanılan zorbalığın her türlüüne hemen kendi adına karşı koymak. Bu karşı koyma hiçbir şeyi durdurmaz ya, öyle de olsa.
- Her zaman, hiç ara vermeden, yılmadan, amaçla yollar sorunu üzerinde, ahlakla politikanın ilişkileri üzerinde düşünmek (Sartre, 1994: 46-47).

Görüldüğü gibi Sartre yazarı, özgürlüğü amaçlayan, zorbalığa karşı çıkan, bir düzen kuran, ahlaki politik ilkelere sorumlu bir insan olarak düşünür.

Immanuel Kant, belirli pratik yasalarla bir ilişki içinde bulunan bireyin özgürlüğünden kaynaklandığı sürece her *sorumlu tutma ediminin* bir davranış hakkında yargıya varmak olduğunu düşünür. Kant sorumlu tutma edimini kullanırken, suçlama, töhmet, itham gibi anlamları da içerdiğini söyleyerek kullanır ve sorumlu tutuşta özgür bir eylemle bir yasanın söz konusu olduğunu belirtir: “sorumlulukta özgür eylemle yasanın birbirine bağlı olması gerekir” (Kant, 2007: 74-75). Kant’a göre, eylemin sorumluluğunda fiili süreçler yer alır, “bunlar sorumlu tutuşun nedeni olan edimdeki çeşitliliktir.” İnsanı, ahlaksal eylemleri yerine getirme konusunda özgür bulan Kant (2007: 77), bu nedenle buradan doğacak sonuçların sorumluluğunun, yine insanın kendisine ait olduğunu söyler. Buna karşılık etiksel eylemleri yerine getirmenin, sorumluluk bakımından yeterli olmadığını ancak hukuksal eylemleri yerine getirmemenin bir eylem olduğunu ve insanın bunun sonuçlarından sorumlu tutulabileceğini düşünür. Kant (2007: 78) bu durumu etiksel eylemlerini yerine getirmeyen bireyi, bu nedenle kimsenin suçlayamaması ile açıklar. İnsanın erdem konusundaki sorumluluğunun fazlalığına dikkat çeker ve insanın doğal eğilimleriyle ne kadar mücadele ederse sorumluluğunun da o denli artacağını belirtir (2007: 81).

Mihail Şolohov da yazarın halka karşı sorumluluğunun çok büyük olduğuna dikkat çeker. Her bireyin tek başına ve birlikte halkın vicdanı olması gerektiğini, üreteceği kitabın bir tepki yaratması ve zamana yayılması gerekliliğinin ise yazarın görevi olduğunu vurgular (Şolohov, 1983: 73). Bununla birlikte Şolohov (1983: 81), edebiyatta yazarı sorumlu tuttuğu kadar okuru da sorumlu tutar. Bahsettiği, aynı zamanda politik bir sorumluluktur.

Kaygının entelektüel bir kavram oluşu sorumluluk duygusu ile açıklanabilir. Entelektüel sorumluluk, kendisini gerçekleştirmek için kaygı duyma yetisine ihtiyaç duyar. Entelektüel birey, içinde bulunduğu toplum ve sosyal durum karşısında –ki bu sosyal şartların olumsuz veya yetersiz olduğu varsayılarak- kaygı duymalıdır. Bir ideale sahip olmak için birtakım kaygılar taşımak zorunludur. Bu nedenle entelektüel ideal, kaygı ve sorumluluğu birlikte getirir.

İdealist bir entelektüelin varlığından söz edebilmek için taşıdığı kaygının bilincinde olan sorgulayıcı bir bireyden söz etmek gerekir. Kendi bilincinde bütünlüğe ulaşmış birey, çevresindeki bütünlüğün bozulduğunun da farkında olacaktır. Toplumsal bütünlüğü bozulan entelektüel, toplumsal problemi çözmeden kendi bütünlüğünü sağlayamaz. Toplumsal bir bilince sahip olmak için bireyin, kendisinin, toplumunun ve toplumsal problemlerinin farkında olması gerekir. Bu farkındalık, eleştirel ve pragmatik olmayı da sağlayacaktır.

Türk romancısının ilk kaygıları, Batılaşma ile başlayan ve görünürlüğü artan sosyal problemlerden ileri gelir. İçinde olunan dönem, yazarların bilinç dünyasını ve yazdıklarını etkileyecektir. Burada sadece romancıları anmak doğru olmaz. Özellikle Tanzimat Döneminin şair, eleştirmen, gazeteci münevverleri kendilerine yüklenen sorumluluğu kabullenmiş, duydukları kaygıyı ve ideali eserlerine yansıtmışlardır. Namık Kemal'in, Şinasi'nin Osmanlı edebiyatının ve kültürünün en köklü türü olan şiiri tematik açıdan değiştirme ve sanata sosyal bir işlev yükleme çabaları, bir devrim niteliğindedir.

Entelektüel sorumluluğun farkında olma ve bu sorumluluğu üstlenme konusunda *Tutunamayanlar*'ın Selim'inden bahsedilebilir. Selim toplumsal sorumluluğunun farkındadır ve bu nedenle yapması gerekenleri düşünerek “Ne Yapmalı” adında notlar tutar. Kendisini *her şey için* yeterli görmeyen Selim, görünüşte, “toplumsal eylemi geliştirmek, ileriye götürmek için salt akılla bulunduğu sanılan ve her çeşit eylem için kaçınılmaz ilkeler olarak ortaya atılan” temel davranışlarda bile, “kişinin ve çürümüş toplumun değiştirmek istemedikleri öz varlıklarını bilinçsizce koruma isteminin gizli baskılarını[n]” aranması gerektiğine inanır. “Bilimsel bir kuşkuyla bütün zaafaların çekinmeden ortaya atılmasını” önererek “olmadık bir yerde ortaya çıkmalarını önleyecek ve toplumsal eylemdeki ortaklarını umutsuzluğa düşürmekten” kurtulacağını düşünür (Atay, 2011: 93). Selim, birlikte

gelişmeyi sağlamak için her toplulukta ve ortak eylemde gerekli gördüğü şartları şöyle sıralar:

- 1- Her birey, bütün toplu çalışmalara aynı oranda katılmalıdır.
- 2- Bireyler, birbirinin iyi niyeti ve gücünden kuşku duymamalıdır.
- 3- Her birey kendi ilerlemesi kadar karşısındakinin gelişmesinden de sorumlu olmalıdır. (Yani, zincirleme bir sorumluluk ilkesi benimsenmelidir.) (Atay, 2011: 96).

Selim, insanların sorumluluklarını saflık ve birlikte verilen çabaya bağlar. İnsanlar ancak birbirleriyle ortak bir sorumluluk bilinci içinde toplumsal görevlerini yerine getirebilirler. Ona göre tek başına kalan bireyin kendisini oluşturmak için yapacakları, “Ne Yapmalı” sorununun önemli bir bölümüdür. Çünkü kendi değerini eksiksiz bilen bir kişi, ne yapmalı diye bocalamaz. Birey, düzenli bir çalışma düzeyine girebilmek için üç temel sorunu çözmek zorundadır: Kendini iyi tanımak, kendini eleştirmek, dış etkenlerin uyutucu durgunluğuna kapılmamak (Atay, 2011: 97-98). Ancak bu notların üzerinden oldukça uzun zaman geçer Selim’in intiharına kadar ve yapması gerekenleri yapamayan Selim yaşama amacını kaybeder. Bütün “düşüncelerimizi ülkülerini heyecanla konuştuktan sonra ayrılıp hiçbir şey olmamış gibi uyuyacak mıyız hemen harekete geçmeyecek miyiz” diyerek yaşam amacını sorgular (Atay, 2011: 492). Selim, sorumluluğunun bilincinde olduğu halde bu görevi erteleyen neslin içinde kendini kaybeden entelektüel bireyin temsilcisidir.

Irvin Yalom, yaratmak anlamına geldiğini düşündüğü sorumluluğun farkında olmanın, kişinin kendi özünü, kaderini, hayat durumunu, duygularını ve hatta acı çekişini yarattığının farkında olmak olduğunu söyler. Yalom’a göre (2013: 341-342)en derin düzeyde, sorumluluk varoluşu açıklar, ölümlü ve fani olmak ise varoluşun en belirgin getirileridir. İnsanın kendisini ve dünyasını oluşturmasının ve sorumluluğunun farkında olmasının oldukça ürkütücü bir kavrayış olduğunu düşünen Yalom’a göre (2013: 345-346) bütün değerler ve anlam, insanın kendi yaratımı olduğu sürece var olur, aksi halde “[k]urallar, ahlaki sistemler, değerler yoktur; herhangi bir dış anlam yoktur; evrende büyük bir tasarı yoktur”. Selim’in intiharı da kendi yaratımı olan dünyanın eksikliğindeki anlamsızlıkla ilgilidir. Sorumluluğunu yerine getiremediğinde artık yaşıyor olmasının bir anlamı yoktur.

2.3.1.1.1. Sorumluluğunu Reddeden Aydın: *İçimizdeki Şeytan*’ın Ömer’i

Sabahattin Ali’nin (1907-1948) *İçimizdeki Şeytan*’ı, çözüme ulaştırılmayan iç hesaplaşmaların, yerine getirilmeyen sorumlulukların romanıdır. Hayatını ve kendisini

toparlamayı her arzuladığında kendisine engel olamayarak sorumluluklarıyla yüzleşemeyen Ömer'in; Ömer'e teslim oldukça aslında hiçbir şeyi değiştiremeyeceğini fark eden Macide'nin hesaplaşmaları ve sürekli hayal kırıklıklarıdır romanda okuru dahi inciten. Romanın esas meselesi de bu incitmenin yansımalarıdır. Ömer'in tüm sorumsuzluğuna ve Macide'nin tüm beklentilerine karşılık ikisinin de farkında oldukları bir gerçek vardır: ne yapmak isterlerse istesinler hiçbir şey değişmeyecektir. Yapmayı istemedikleri halde olan bitenlere engel olamayacak ve yaşamayı erteleyeceklerdir.

Ömer, romanın ilk sahnesinde Kadıköy vapurunda arkadaşı Nihat ile konuşurken, bir sorumluluğu, bir ideali yüklenemeyeceğini açığa vurur aslında:

Bize ziyasını beş bin senede gönderen yıldızlar varken, en kabadayısı elli sene sonra kütüphanelerde çürüyecek 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 yağdırmak ve mermere kalem savurmakla geçirmek bana pek akıllı işi gibi gelmiyor. [...] Bana öyle geliyor ki, hakikaten yapabileceğimiz bir tek iş vardır, o da ölmek. Bak, bunu yapabiliriz ve ancak bu takdirde irademizi tam bir şey yapmakta kullanmış oluruz (Ali, 2015: 14).

Konuşmasının devamında, bu ölme işini kabullenmemesi ve yapmaması kendi ağzından, kendisini son derece iyi tanımlayan bir ifade ile aktarılır: "Üşeniyorum". Ömer, bir işe başlamaya niyet ettiği her an bir engelleyici ile karşılaşır. Bu engelleyici kimi zaman bencilliği, kimi zaman Macide, kimi zaman idealist olduklarını zannettiği arkadaşları, kimi zaman ise vicdanı olur. Ömer'in ilk engelleyicisi üşenme hissidir, yani kendisi.

Ömer'in üşengeç hallerinden kurtulmasını sağlayacak tek bir gerçek vardır: aşk. Bu konuşmayı yaptığı esnada vapurda uzaktan görür görmez âşık olduğu Macide, onun hayatında itici bir güç olacaktır. Bu güç, kendisiyle tekrar karşılaşmasına, daha doğrusu kendisine çarpmasına kadar devam edecektir. Macide, evinde kaldığı uzaktan akrabası Emine Hanım'la beraberdir vapurda. Emine Hanım'ın onları tanıştırmaları ve uzaktan akraba olduklarını söylemesi Ömer için Macide'ye ulaşmayı kolaylaştıran bir ayrıntı olur. Romandaki ilk ciddi tesadüf budur. Ömer, ilk fırsatta, uzun zamandır gitmediği Emine Hanım'lara Macide ile yakınlaşabilmek için gidecektir. İlk gidişinde Macide babasının ölüm haberini almıştır ve birbirlerini sabah oluncaya kadar göremezler. Macide, Ömer'in akşam okul çıkışında kendisini karşılaması ve aşkını

itirafı ile şaşırır ve ne yazık ki kendi yasını gerçekleştiremez. Macide'nin babasının ölümü, Ömer ile olan ilişkileri için bir fırsat haline getirilir.

Romanda çok hızlı gelişen olaylar ve tesadüfler mantıkdışı bir şekilde gerçekleştirmelerine karşın, Ömer'in çok arzulu ve istediklerine çabucak ulaşmaya odaklı karakteri düşünüldüğünde makul karşılanabilir. Sürekli buluşmaya başlamaları, Macide'nin, artık ailesinden para gelmeyeceği gerçeği ile birlikte, Emine Hanım'larda kalmasını imkânsız kılar ve Macide, sonunu düşünmeden evi terk eder. Zayıf ve kimsesiz kaldığı için, kendisine çok âşık olduğuna ikna olduğu Ömer'e gitmeyi kabullenir. Bu ölüm gerçekleşirse, aralarında daha az aceleye gelmiş ve yasa dayanmayan bir ilişki olsa, belki daha uzun sürecek bir ilişkileri olacaktır. Aynı zamanda böylelikle, Macide, Ömer'in sorumluluklarını erteleyen yönünü de daha geç görecekti. Çünkü Ömer de bir bakıma Macide'nin kimsesiz kalışıyla bir aile kurmak zorunda kalır. Bunun için henüz aşkı dışında hiçbir hazırlığı, tertibi yoktur. Maddeden sıkıntılı bir hayatı, kira vererek yaşadığı bir küçük bekâr odası vardır. İlanıaşkında söylediği gibi, korkuyordur Ömer:

Sizin yanınızda bulunduğum her dakika beni baş döndürücü bir süratle daha büyük bir saadete doğru götürüyor... Artık korkuyorum. Saadetin bizi korkutacak kadar çok ve kesif olması nedir bilir misiniz? Şimdi şuracığa düşmekten korkuyorum. İçimde biriken hislerin birdenbire patlayarak beni zerrelere halinde dağıtacağından korkuyorum. (Ali, 2015: 82)

Korktuğu, kendi tabiatı ve hayatın gerçekleridir. Basit bir memur, tahsili yarım kalmış bir aydındır Ömer. Ne okulunu bitirebilmiş, tahsilinde sorumluluğunu yüklenebilmiştir ne de hayatında bir ideale sahip olabilmıştır. Daireye uğrayışı bile enderdir. Bu kadar sorumsuz ve üşengeç bir insanın kendisini bir sorumluluk ile sınaması, bu sınamanın zamanından erken olmasının da etkisiyle hayal kırıklığı ile sonuçlanacaktır.

Macide ise Ömer'in beklenmedik ilanıaşkı karşısında şaşkındır. Babasının ölüm haberini aldığı gecenin ertesinde gelen bu itiraf, onun iç dengesini bozar. Düşüncelerini sürekli Ömer'in siması böler. Bu etkiden kurtulamayan Macide, babasının ölümüyle nereye gideceğini, ne olacağını bilmediği hayatına artık bir yön, daha doğrusu bir mana vermek üzere bulur kendisini. Ondan etkilenmiş olması kendisinde beklentilerinin bir utanca dönüşmesine de neden olur. Yazık ki ikisinin de birbirlerinden beklentileri vardır. Bu beklentilerin karşılanamaması, aşklarının sahiciliğini yitirmesine neden olur.

Jean Paul Sartre (2014: 74), adlandırmayı, gösterilene sunulur hale getirmek ve onu öldürmek, onu bir söz kalabalığı içinde boğmak olarak tanımlar. Ömer, ilanıaşkında bile tüm arzusuna rağmen korkuyordur ve aşkın ilk yoğun halini yaşamaktan başka bir isteği yoktur. Henüz adlandıramadığı bu durum, Macide'nin evsiz kalışıyla birlikte kendiliğinden bir evliliğe döner ve adlandırılmış olur. Böylece Sartre'm dediği gibi, gösterilen aşk, sunulmuş, boğulmuş ve kendiliğinden bir ada sahip olmuş olur. Bu zamansızlık ikisini hem mutlu hem tedirgin kılar.

Henüz bir çatışma ile birlikte yaşamak zorunda kalmadan evvel, bu kaçışın yaşanacağı akşam çıktıkları mehtap gezintisinde Ömer, manzaranın etkisiyle hayatını sorgular:

Minimini kafalarımızı ukalaca kitaplar, birbirinden çürük bilgiler, neticesi olmayan hesaplar ve Allah kahretsin, karmakarışık menfaat düşünceleri dolduruyor... Söyle, hangi ilim, hangi şiir, hangi aşk, hangi devlet bu manzaradan daha güzel, daha muhteşemdir? Buna rağmen burnumuzu kaldırmadan bozuk kaldırımlarda yürüyüp gitmekte devam ediyoruz. Dünyadaki insanların acaba kaç binde biri şu anda başını aya çevirmiştir? Halbuki o her şeyi, herkesi görüyor ve gafletimizin üstüne o tatlı, o iyi tebessümünü serpiyor. Dikkatle baksam onun parlak çehresi üzerinde birçok şeyler göreceğimi zannediyorum. [...] Bizler, her gördüğümüz fenalığın ve rezaletin bir parçasını ruhumuzda ebediyen beraber taşımaya mahkûm insanlar, onun yanında ne kadar zavallı ve küçük şeyleriz... (Ali, 2015: 93-94).

Bu konuşan Ömer'in iç sesidir. Olan hali değil, görünürlüğünü kazanmak istediği halidir. Hiçbir zaman hayata geçiremediği, zaaflarıyla kendisini engellediği aydın sorumluluklarıdır. Her gördüğü fenalığı, bir aydın kaygısı olarak içinde taşıyabilecek biri değildir Ömer. Macide'nin bu sözlerine gülmemesi belki, bu nedenle kendisini tedirgin eder:

Niçin bu sözlerime gülmüyorsunuz? Benden hiç korkmuyor musunuz? Halbuki omuzları üzerinde benimki kadar hummalı bir baş taşıyan insanlardan korkulmalıdır... Onlar dünyanın en fena ve en iyi mahluklarıdır. Fakat niçin insanlardan ve kafalarından, ah, kafalarından bahse başladım. Bunları bırakalım ve etrafımıza bakalım. Her şey nasıl birbiri içinde erimiş gibi (Ali, 2015: 95).

Macide'nin babasının ölümünün yasını tutamamış olmasıyla ilgili mahcubiyeti birkaç yerde dile getirilir ancak yası konusunda anlatıcı tarafından biraz kaygısız bırakıldığı bile söylenebilir. Kendinde ertelediği bu problem, onun bütünlüğünü bozan ilk kusurdur. Oysa Ömer, daha yapacağı birçok hata ile kendi kusurlarına yenilerini ekleyecektir. Belki bu nedenle Macide en başından arınmak ister ancak Ömer, girdiği

çıkılmazda kalmaktan yanadır ve kimseye bir faydası dokunmayacağını fark etmeden kabullenmiştir.

Zygmunt Bauman (2014: 85), halkın üzerinden ‘pespaye giysileri’ çıkarıldığında, saf, kusursuzlaştırılmış, işlenebilir bir ‘kendisi olarak insan’ durumuna indirgeneceğini belirtir. Ancak Ömer üzerindeki pespaye giysilerinden, zaaflarından, tembelliğinden bir türlü kurtulamaz. Macide ile yaşamaya başladığında daireye uğrar. Bu hareketi, bir işe yarama isteği, bir işi yerine getirme isteğiyle ilgili değildir. Sadece para kazanabilmek amacıyla, işini devam ettirebilmesiyle ilgilidir. Bu esnada veznedar Hafız Hüsamettin ile karşılaşır ve Hafız’ın bir kefalet işi için dairenin kasasından tekrar yerine koymak üzere bir miktar para aldığını öğrenir. Akşam evine geldiğinde kendisini bekler halde bulduğu arkadaşı Nihat’a, Dârülfünunda hoca olan Profesör Hikmet Bey’e ve birtakım arkadaşlarına rastlayınca Hafız’ın durumunu onlara anlatması, kendisini Nihat’ın kutsadığı amaçları için bir suçun içinde bulmasına neden olur. Bu dostlarıyla sürekli görüşmesinin ve gece eğlencelerine çıkmalarının Macide’yi ne kadar rahatsız ettiğinin farkında olsa da kendisini Nihat ve arkadaşlarından geri çekemez. Onların eğlence hayatlarına nasıl kapılıp Macide’yi unutuyorsa, ulvi amaçları uğruna dairenin kasasından para çalmayı da içten içe makul bulmaya başlayacaktır.

Ömer, henüz kendisinin bile tam olarak benimseyemediği bir ideal için kendi hayatını tehlikeye atmak zorunda bırakılır. Bir ideale sahip olmak, bir ideali gerçekleştirmek konusunda pasif biri olduğu için bu durumu önleyemez, erteleyemez. Macide ile evliliğinde iyice farkına vardığı “bir şeyleri gerçekleştirme” konusundaki başarısızlığı ve isteksizliği, iş bir ideal uğruna hareket etmeye gelince, isteksiz de olsa eyleme dönüşür. Ömer artık, Nihat ve arkadaşlarının kendisini içine dâhil ettiği idealleri uğruna kendisini bir suçun içinde bulur. Bu kadarını, kendisi tasarlamamıştır.

Soren Kierkegaard, kaygıyı, her ikisi de hâlâ olanak halinde olduğundan, özgürlük ile suç arasındaki ilişki olarak tanımlar. Kierkegaard, özgürlüğün, kendisine tutkuyla bakıp suç ile arasına mesafe koyduğunda, suçun hiçbir parçasının üzerine değmemesini sağlayabileceğini ancak yine de suça bakmaktan kendisini alıkoyamayacağını söyler ve bu bakışı kaygının bakışı olarak tanımlar. Bunu da, olanağın içindeki vazgeçişin, içinde arzuyu barındırmasına benzetir (Kierkegaard, 2013: 106). Ömer’in bu hırsızlık işinde suçu reddetmekle suçu işlemek arasında kaldığı durum tam da Kierkegaard’un bahsettiği kaygıdır.

Suçun kaygıdan daha somut bir kavram olduğunu söyleyen Kierkegaard, suçun özgürlük açısından daha olanaklı olduğunu belirtir: “Sanki sonunda tüm dünya onu suçlu kılmak için birleşmiş, o da tüm dünyanın suçu yüzünden suçlu olmuştur. Diyalektik niteliği nedeniyle, suçu devretmek mümkün değildir, ama suçlu olan her kişi, suça yol açan şey nedeniyle de suçlu olur. Çünkü suçun nedeni asla dışarıda değildir, baştan çıkarılan kişi, baştan çıkarılma nedeniyle kendisi suçludur” (Kierkegaard, 2013: 107). Ömer de aynı şekilde baştan çıkarılma nedeniyle kendisi suçludur. Bir hırsızlığa bulaştığı için ne kadar suçluysa, kendisini bu suça itenlerle arkadaşlığını devam ettirdiği için de suçludur.

Ömer’in girişeceği büyük hırsızlığın önce bir provasını yaptırır talih kendisine. Bir dükkândan çaldığı bir tek kadın çorabıyla kaçır. Ne yaptığının, nasıl bir hata içinde olduğunun farkına vardığında bu çorabı bir köşeye fırlatır. Bu eylem, Ömer’in zaafı ve eksiklikleri karşısında aslında ne kadar alçalabileceğinin ilk örneğidir. Henüz Macide’ye bir çorap dahi alamayışının vicdani sorumluluğu ile bir çorabı çalacak kadar alçalışının yaşattığı ahlâkî sorumluluk arasında başarısızlığını kabul eder. Bu kabulleniş, Ömer’in zamanla Macide’yi terk etmesine yol açacaktır. Nihat’a göre Ömer, hayatına bir istikamet verememiş, büyük hedeflerin peşinde koşmamıştır. Kendilerine bir faydası dokunabilmesi için veznedarı tehdit ederek para çalmalıdır. Bu yolsuzluk, hırsızlık işi, kendi yüce amaçları için sıradan bir adım olacaktır. Ömer, Nihat’ın bu denli alçalışına inanamaz. Hâlbuki bir kadın çorabı çaldığı an, kendisine tüm dünyanın suçu yüzünden bir suçlu duruma düşmüş gibiyken, Nihat tarafından baştan çıkarılmaya itilir. Kierkegaard’un dediği gibi, bu suçu işlediği anda devretmesi mümkün olmayacak, baştan çıkarıldığı için kendisi de suçlu olacaktır. İlginç olan, çorabı çaldığında, bu çalma eylemi gerçekleştiği ve bilincinde yerini bulduğu gibi nasıl çorabı atarak ondan kurtulmaya çalıştıysa, aynı şekilde kasadan çaldığı paradan kurtulmaya çalışarak bu kâğıt parçalarını Nihat’ın evinin kapısının altından içeriye atar.

Entelektüel bilinç, bir amaç, bir ideal uğruna kendisinden ödün verebilir. Kendi varlığından, kendi bireysel arzularından idealini gerçekleştirmek uğruna vazgeçebilir. Bireyin, bir ideal uğruna kendisini feda etmesi, kendi entelektüel varoluşunu doğrulaması, tamamlaması anlamına gelir. Bu da ancak bir aydınının, entelektüel bilinciyle kaygısını evrenselleştirmesi ile mümkün olabilir. Ancak Ömer, kendisini tam olarak ait hissetmediği bir ideal için, amacının farkında olmayarak bir suça itilir.

Bu durumda Ömer, ideali için suç işleyen bir aydın olarak görülemez. Boş olduğunu idrak ettiği bir ideal için harcanan aydını temsil edebilir ancak. Çünkü Nihat'ın çevresindeki gençlerin ne kadar bencil ve işe yaramaz olduklarının farkındadır.

Sartre, bir yazarın görevi gereği, özgürlüğü öne sürdüğü ve istediği sürece, baştaki sınıfa da, başka bir sınıfa da ideoloji sağlayamayacağını düşünür. Sağlasa bile, ezilmeye devam eden insanların kurtulmasını isteyen bir ideoloji sağlayabilir. Buna karşılık, kurtarmak istediği insanlara sözünü dinletebilmesi için bir partiye girmesinin, propagandacı olmasının gerektiğini de belirtir. Bu durum bir sanatçı/yazar için, sanatından vazgeçmek demektir (Sartre, 1994: 39). Ömer, bir aydın olmaktan çoktan vazgeçmiştir. Bir halkı kurtarmak arzusunda da değildir. Ancak Profesör Hikmet Bey'in ve Nihat'ın ideolojilerini yaymak ve insanları kendi ideolojilerine çekmek gibi bir amaçları vardır. Bu durumda Ömer onlar için sadece bir araçtır ve bu günahla, onlara aidiyetini ispatlamış olur.

Sartre, aydını kendi içinde ve toplumdaki, pratik gerçekliğin araştırılmasıyla egemen ideoloji arasındaki karşıtlığın bilincine varan insan olarak tanımlar. Parçalanmış toplumların ürünü olarak gördüğü aydınları, onların parçalanmışlığını içselleştirdiğinden bu toplumların varlığının kanıtı sayar. Böylece, aydının tarihin bir ürünü olduğu sonucuna ulaşır (Sartre, 2014: 19). Ömer ise tahsilini yarım bırakmasının ve üşengeç mizacının etkisiyle hiçbir zaman aydın sorumluluğunu yüklenemez. Toplumsal kaygılar taşımadığı gibi, bireysel kaygılarını da erteler. Aydının kendisine yüklenen sorumluluğun kim tarafından yüklendiği meselesi tartışmaya açıktır. Bir toplum kendi sorunlarını önemsemediği ve çözemediği için aydınlarını suçlayabilir. Bunun nedeni aydınını kendisine karşı sorumlu bulmasıdır. Aydınlar bu sorumluluğu kendiliğinden de yüklenebilir. Aydının bir işlevi olduğunu belirten Sartre (2014: 41), bu işlevi yerine getirmesi için aydının kendi kendisine bir sorumluluk yüklediğini düşünür. Buna karşılık Ömer'in kendisine yüklediği sorumluluk ise organik bir bağı devam ettirmekten başka bir şey değildir.

Sartre, gerçek aydını köktenci olarak niteler ve bu nedenle ne ahlakçı ne de idealist olabileceğini söyler. Ömer'in bir aydın sayılmamasının, daha doğrusu aydın olmak ile olamamak arasındaki gelgitlerinin nedenlerinden biri de budur: Ömer kendi dünyasında Macide'ye karşı ahlakçı ancak çevresiyle ilişkisinde Macide'ye karşı kayıtsızdır. Macide meselesinde nasıl davranacağını, kendi gerçek yüzüyle onu karşı karşıya getirmiş olmanın telafisini nasıl yapacağını kestiremez. Öte yandan Ömer, bir

ideal insanı olmayı da beceremez. Ne gerçek bir idealist olur ne de idealistliği reddeder. İçine sürüklendiği sözde bir idealle maskelenmiş insanların arasında kaybolur.

Macide, Ömer’le birkaç aylık birlikteliğinde onun zayıf yönlerini görmeye başlar. Onun, “bir anlık arzuların zavallı bir oyuncağı” olduğunun farkındadır:

Ömer’in bütün hareketlerini bu bir tek “dayanamadım!” kelimesinde hulasa etmek mümkündür. Hatta: “Niçin benimle evlendin?” dese: “Gördüm ve dayanamadım!” cevabını alacağını kati olarak tahmin ediyordu (Ali, 2015: 161-162).

Ömer’in çevresi olabildiğince çirkindir ve bu çirkinlik açıkça yansıtılır. Nihat, Profesör Hikmet Bey, şair Emin Kâmil, muharrir İsmet Şerif ve etraflarına toplanan sözde idealist gençler... Hemen hepsi temelsiz bir düşüncenin çarpık duvarları gibidirler. Bir tek Bedri, o grubun dışındadır. Ömer’le eski arkadaş olan Bedri’yi ona tekrar yaklaştıran, iki yıl önceki lise öğretmenliği sırasında talebesi olan Macide’ye duyduğu aşkın devam etmesidir. Onlara biraz da bu nedenle borç adı altında sürekli yardım eder.

Arkadaşlarıyla bir araya geldiğinde, Ömer’in iradesi neredeyse tamamen kaybolur. Kendisi de onlara benzemeye başlar. Tek dertleri eğlenmek olan bir güruha dönen bu insanların bir idealden çok kendilerini bir hayale kaptırılmış olmaları Macide’nin gözünden kaçmaz. Onlardan zamanla tiksinemeye başlar. Ömer’e karşı sevgisi, bu duruma sabrını bir nebze olsun artırsa da olanları sorgulamaktan kendisini alamaz:

Ömer benimle olduğunu unuttu bile... Artık onun böyle huylarına kızmıyorum... Alıştım. Hiçbir fena niyeti olmadan, sahiden unutuyor... Şu veznedar meselesini bile ne çabuk unuttu. Ben zavallı adamı merak edip: ‘Ne oldu?’ diye sormak istedim derhal lafımı kesti... O günkü halinden sonra Nihatlarla yüz yüze bakmaz sanıyordum... İkinci gününden ahbablığa başladılar. Pek hoşlandığı için filan değil... Yapamıyor işte... Hiçbir şey yapmaya karar veremiyor... İnsan bir karar vermekten bu kadar korkar mı?.. Belki! Neden böyle düşünüyorum? Ben de bazı kararlar vermekten korkmuyorum mu? (Ali, 2015: 210-211)

Ömer ve arkadaşlarının ardından birtakım nahoş mekânlara sürüklenen Macide, artık Ömer’in arkadaşlarının bir idealin arkasına sığınan, maskelenmiş gerçek yüzlerini görmüştür. Ömer de arkadaşları gibi sahtedir. Macide yanındayken içinde bulunduğu samimiyeti, arkadaşlarını görür görmez kaybeder, bu kayba meyillidir. Onun maskesinin ardında, başka kadınlara da ilgi duyabilecek bir insan olduğunu keşfettiğinde ise onu terk etmeye karar verir. Yazacağı veda mektubunda kaygılarını

açıkça dile getirir. Macide'nin yanında dünyanın en iyi insanı olan bu adam nasıl olur da başkalarıyla değişmeye başlar, bilemez:

Kim bilir, belki sen ve etrafındakiler haklısınız... Belki insan yükseldikçe böyle olmak mecburiyetindedir. [...] Bizim mahalle kadınları arasında yahut Emine teyzelerde tesadüf ettiğim, içinde büyüdüğüm muhitten bir tek farkınız, biraz daha çok ve daha anlaşılabilir konuşmanızdı. Şimdi düşünüyorum da, üç aydan beri o çeşit çeşit arkadaşlarının münakaşalarını, konferanslarını dinlediğim halde, ne öğrendiğimi bir türlü bulamıyorum. Ben sana rehber değil, ancak yoldaş olabilirdim, fakat yolu ikimiz de bilmiyorduk ve birbirimize yük olmaktan, birbirimizi şaşırtmaktan başka bir şey elimizden gelmiyordu (Ali, 2015: 228-229).

Bu mektubu yazarken Bedri'nin gelmesiyle Ömer ve arkadaşlarının tutuklandığını öğrenir. Nihat'ın çevresindeki gençler, birtakım yasadışı işlere girişmişlerdir ve olay açığa çıkmıştır. İki hafta kadar süren tutukluluğun ardından Ömer tahliye edilir ancak hayatında artık sorumluluğunu üstlenemeyeceği Macide'ye yer yoktur. Sevdiği kadını böylece Bedri'ye emanet etmiş olur. Ömer başarısızlığının, aczinin ve bu kabahatlerini içinde tayin ettiği bir şeytana yüklemesinin anlamsızlığının farkındadır. Otuz yaşındadır ve elinde bir hiçten başka bir şey yoktur:

İyilik demek kimseye kötülüğü dokunmamak değil, kötülük yapacak cevheri içinde taşımamak demektir. Bende bu fena cevher fazla miktarda mevcutmuş. Belki herkeste var... Fakat insan olan onu söküp atmasını, yahut boğmasını biliyor... [...] Halbuki ne şeytani azizim, ne şeytani? Bu bizim gururumuzun, salaklığımızın uydurması... İçimizdeki şeytan pek de kurnazca olmayan bir kaçamak yolu... İçimizde şeytan yok... İçimizde aciz var... Tembellik var... İradesizlik, bilgisizlik ve bunların hepsinden daha korkunç bir şey: hakikatleri görmekten kaçmak itiyadı var... (Ali, 2015: 249-250)

İradesizliğinin farkında olduğu kadar, yeteneklerinin de farkında olan Ömer, reddettiği sorumluluklarıyla yüzleşmeyi değil, tekrar kaçmayı seçer. Kendisini aşkın düzeltereğini ummuş, bunda da başarılı olamamıştır. Ardında sadece insani bir sorumluluk olarak Macide'yi bırakmaz, aynı zamanda toplumsal bir sorumluluğu, aydın oluşu da üstlenemeyerek çekip gider. Bu nedenle Ömer, sorumluluğunu reddeden aydını temsil eder.

Ömer'in içinde bulunduğu sözde ideal aydın takımı arasında müstakil bir varlığı yoktur. Ancak onlarla bir araya gelerek daha doğrusu onların karşı koyamadığı etkisi altına girince kendisini bulur. Yalnız kaldığında ya da Macide ile baş başa iken bu yaptıklarından tiksinesine karşı arkadaşlarıyla bir araya geldiğinde ise o güruha zevkle katılması, hatta kapılması bu durumun en açık örneğidir. Bu nedenle Ömer

kendini, kendi varlığını gerçekleştiremeyen, sorumluluğunu kabullenmeyen, reddeden bir aydındır. Romanın sonuna kadar Ömer'e dair bir varoluş belirtisinden dahi söz edilemez. Bu nedenle ancak her şeyi terk edip gittiği anda Ömer kendisini inşa edebilecektir. Buna Macide de dâhildir. Dolayısıyla Ömer'in varoluşu, romanın sona ermesi ile başlayacaktır.

2.3.1.1.2. Toplumsal Bir Kaygı Okuması: *Dönemeçte ve Yağmur Beklerken* Üzerine

Tanzimat Dönemiyle birlikte Batılılaşmaya başlayan Osmanlı Devleti'nde, birçok savaş ve rejim değişikliği yaşanır. Nihayetinde Türkiye Cumhuriyeti kurularak parlamenter sisteme geçilir. Ancak Cumhuriyetin ilanı ile kurulan mecliste tek parti, dolayısıyla tek parti yönetimi vardır. Rejim değişikliği çok yeni olduğu için iktidar partisinin karşısına bir muhalefet partisinin kurulması riskli bir yoldu. Ancak bu riskin anlaşılabilmesi için en azından çok partili sistemin denenmesi gerekiyordu. 1930 yılında bizzat Mustafa Kemal'in isteğiyle başına Fethi Okyar'ın getirilmesiyle kurulan Serbest Cumhuriyet Fırkası, çok partili sisteme atılan ve başarısızlıkla sonuçlanacak olan ilk adımdır. Kısa zamanda Cumhuriyet Halk Fırkası muhaliflerinin partiye yönelmesi ve partinin kuruluş amacının suiistimal edilmesi üzerine Serbest Cumhuriyet Fırkası aynı sene kapatılır. Bu, Türkiye'nin çok partili sisteme geçiş henüz hazır olmadığından anlaşılması açısından önemli bir adım, önemli bir dönemeçtir. Bununla birlikte Demokrat Parti'nin 1946 yılında kurulmasıyla çok partili sisteme geçişin gerçekleşme dönemi de sıkıntılı bir dönemdir. Çok partili sisteme geçiş denemesi, Türk romanında da kendisine farklı gözlerden ve farklı karakterler üzerinden yer bulur. Tarık Buğra'nın Demokrat Parti dönemini anlatan *Dönemeçte*'si ile Serbest Cumhuriyet Fırkası dönemini anlatan yine Tarık Buğra'nın *Yağmur Beklerken*'i ve Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı* bu romanlar arasında dikkat çekenlerdir.

Bu romanlar olayların gelişmesi ve ana karakterin duruşu açısından iki yönlü bir bakışa hâkimdir. Olayların geçtiği mekânlar, roman kahramanlarının bakış açısını da kasabalı ve şehirli olarak ikiye ayırır. *Yol Ayrımı*'nda olaylar İstanbul'da geçer, insanlar şehirlidir. *Dönemeçte ve Yağmur Beklerken*'in mekânları ise kasabadır. İnsanların tepkileri, protagonistlerin beklentileri ve hayal kırıklıkları şehre oranla küçülür. Yine de *Dönemeçte*'nin Doktor Şerif'ini duyarlılığının derinliği açısından *Yağmur Beklerken*'in Rahmi Bey'inden ayırmak gerekir. Roman adları açısından da

Dönemeçte ve Yol Ayrımı, yaşananların nasıl bir yol ayrımına işaret ettiğini gösterir. Üç romanın da halkın çok partili rejime geçiş denemesi esnasındaki çıkarıcı tutumu eleştirdiklerini söylemek yanlış olmaz. Bu tutum karşısında bir şeyler yapmak istedikleri halde başarısız olan entelektüel, sadece kaygı duyup suçluluk hissedecektir. Özellikle, protagonisti Doktor Şerif'in kaygılı bir entelektüel oluşuyla *Dönemeçte* romanının üzerinde durulması gerekir.

Beşir Ayvazoğlu'nun (2011: 101) bir aşk romanı olarak değerlendirdiği *Dönemeçte*, Türkiye'nin çok partili döneme geçiş sürecini ve çabasını, hem aşkına dair hem toplumsal sorumluluklarını yerine getiremeyen Doktor Şerif üzerinden anlatır. Sorumluluklarını yerine getiremeyişi onda suçluluk hissine neden olacak ve kaygıya dönüşecektir. Romanda devlete ait kuvvetlerin ve halkın, Halk Partisi tarafından kullanılışı eleştirilir. Halkın kendisine yakın bir parti arayışı ve Demokrat Parti'nin kuruluşu Halk Partisi muhaliflerini bir kanatta toplar. Doktor Şerif de halkı için bir şeyler yapmak ister, Şehir Kulübündeki okumuş sözde aydınların kaygısızlıklarından endişe duyar. Kendi entelektüel sorumluluğunu gerçekleştirebilmek için Demokrat Parti'yi destekleyerek politikaya atılır, yöneten olarak eyleme geçmek ister. Ancak Doktor Şerif, politikadan hoşlanmayan biridir, buna karşın bu sorumluluğu yüklenmesi, entelektüel bir tavidir. Tarık Buğra (1979: 147), sanatçının bir ideolojiden uzak olması, sanatla ilgilenmesi gerektiğini düşünür. Doktor Şerif'in politikaya olan soğukluğu, Buğra'nın bu görüşü ile açıklanabilir.

Arkadaşı Operatör Cevdet Bey'in kızı Handan'a karşı olan aşkında da başarısızlığa uğrayan Doktor Şerif, geçmişin üstündeki ağırlığına bir de politik sorumlulukları yükleyince kaygıları çoğalır. İdealist ve dolayısıyla romantik bir tip olmasıyla birlikte mebusluğu kabul etmesi kendi entelektüel işlevini ortaya koymak içindir. Edward Said (2013: 51), krizi evrenselleştirmenin ve belli bir ırk ya da ulusun çektiği acıları daha geniş bir insani bağlama oturtarak bu deneyimi başkalarının acılarıyla ilişkilendirmenin entelektüelin görevi olduğunu belirtir. Doktor Şerif'in politikaya atılması, kendi krizi evrenselleştirme biçimidir, bunun için politikada yeni muhalif kanadı seçer. Onu politikaya iten sebeplerden biri, köylerde hekimlik yapmaya başlamasıyla halkın sorunlarına daha çok yaklaşmasıdır. Sartre (2014: 67), aydınının demokrasinin bekçisi olduğunu düşünür. Doktor Şerif'e düşen görev de budur. Arkadaşı Fakir Halit'in de desteğiyle kendisini önce mebus adayı, sonra ise Ankara'da görevi başında bir mebus olarak bulur. Tarık Buğra'nın benzer diğer karakterleri,

Küçük Ağa'nın İstanbullu Hoca'sı, *Yağmur Beklerken*'in Avukat Rahmi'sidir. Doktor Şerif, halkın hem politikacılar tarafından sömürülmesine, hem de mevcut aydınların bu durumu görmezden gelen sorumsuzluklarına tepkilidir:

Başta ekonomi ve varılmak istenen toplum düzeyi olmak üzere, aydınların bile yöntem ve yönetim meselelerinin kutuplar kadar uzağında bulunan bir toplumda, Devlet felsefesinin değiştirileceği iddia olunan bir dönemde bu politika psikozunu, doktor, çürütücü, hattâ çökertici buluyordu. Halk ile politikacıların karşılıklı bir yutturmaca içinde, ülkeyi korkunç bir bataklık hâline getireceklerinden korkuyor, kasabadaki örnekleri Başkent'teki liderlerin tutumu ve Bâb-ı Ali'deki basın üslûb seviyesi ile ilgilendirince de bu sonucun kader niteliği taşıdığına inanacak gibi oluyordu (Buğra, 1980: 127).

Doktor Şerif'in bir diğer kaygısı halkla iletişime geçememesidir. Bu durum ayrıca tedirginliğini artırır. Şerif'in bir süreliğine gidip çalıştığı köyde, halk kendisini Halk Partisi'nden zannettiği için ondan uzaklaşır. Aralarındaki mesafe gittikçe açılır. Köyün öğretmeni de Şerif'le benzer kaygılar taşır ancak ne yapılabileceğini bir türlü kestiremez. Handan'a âşık olan Orhan, aydın halk arasındaki mesafenin açılmasını gösteren bir figürdür. Orhan halkın sıkıntılarını görmek dahi istemez. Enis Batur (1995: 24), aydının, "elinden başka türlü yapmak gelmeyen", kendi desteklediği yönetimin onaylamadığı eylemlerine karşı çıkan, kişisel çıkarlarını öteleyen kişi olduğunu düşünür. Batur'un tanımladığı bu aydın, Doktor Şerif'le karşılığını bulur. Kasaba halkının umursamazlığı romanda defalarca vurgulanır:

Koca kasaba gelecek günlerde neler olacağını, hattâ olabileceğini umursamadan ve insanlar tek tek, bu olabileceklerle kendilerinin ilgi derecelerini akıllarına bile getirmeden, ama gün gün değiştikleri halde, o güne de yıllardan beri nasılsa, gene öyle başladılar (Buğra, 1980: 57).

Entelektüelin temsil etme sanatını görev edinmiş birey olduğunu düşünen Said (2013: 27), entelektüel olmak için asıl meselenin özgürlük ve adalet davasını savunmaya çalışmak olduğunu belirtir. Said'in vurguladığı, entelektüelin kendi sorumluluğunun temsiliyet açısından farkında olması gerektiğidir. Entelektüel, temsili üstlenmediğinde sorumluluğunu da reddetmiş olacaktır. Bu nedenle Şerif'in üstlendiği mebusluk, entelektüel sorumluluk açısından önemli bir adımdır. Kierkegaard (2013: 36), suçlu bireyin masumiyetini kaygı vasıtasıyla koruduğunu düşünür. Şerif'in kaygıları bu nedenle onun aklanmasına katkı sağlar ve aydın eleştirisinde bulunması doğal karşılanır:

Başkaları ne yapıyor? hani şu okumuş, yazmış, aydın yahut kendilerini matah sayanlar? Cevap verin bana. Yok mu? Ben söyleyeyim öyle ise: Geleceklerinde ancak çoban olabileceğine

inanmışlar gibi eski efendilerin kaderimizle diledikleri gibi oynayıp gitmelerini sağlamaya çalışıyor, tekere çomak sokmayı iş sanıyorlar (Buğra, 1980: 133).

Demokrat Partililerin üslup ve tavırlarını onaylamayan Şerif, parti kendisine politikaya atılarak sorumluluğunu üstlenmesini sağlayacağı için parti içinde kalır. Bu durum eleştirilebilir bir tercih olmasına karşın, başka bir alternatifi olmadığından makul görülebilir.

Aydınların Şehir Kulübünde içki ve kumar masalarında zamanlarını ve aldıkları aydın birikimini yok etmeleri, halkın aydına yükleyeceği işlevin başkalarına yüklenmesine neden olur. Karcı Yusuf, halka tercüman oluyor gibi görünmesine karşın halkı kendi çıkarları için kullanır ve gazetesindeki saptırılmış gerçeklerle halkı bilgilendiriyormuş gibi görünür. Böylece halkın güvenini de almış olur ve entelektüel sorumluluğun yükleyeceği toplumsal fayda amacı, yanlış bir figüre yüklenmiş olur. Cesur olması gereken aydınlar olması gerekirken cesur eyleme geçiş, Karcı Yusuf'a kalır. Bunun sonucunda karşı eyleme geçiş, gerçek bir entelektüel olan Şerif'e kalır.

Suçluluğunun kefareтини iki yönlü olarak ödeyen Şerif, önce Handan'ı kaybeder ardından kendisini. Mebuslukla girdiği yeni ve farklı dünya, Doktor Şerif'in kendisinden vazgeçmesi demektir. Handan'ı kaybetmemiş olsa toplumsal sorumluluğuna yönelmemesi mümkündü. Ancak Şerif aşkının kefareтини iki yönlü öder. Entelektüel sorumluluğunu anımsaması, kaybıyla ilgilidir. Bu kayıplarla birlikte romandaki politik cereyanlar, metne gergin bir hava getirir. Bu gergin hava ve romanın esası olan hesaplaşma hali içinde Şerif, hakikatin sözcüsü işlevindedir.

Tarık Buğra'nın *Yağmur Beklerken*'i de çok partili sisteme geçiş denemesini, Serbest Fırka denemesi üzerinden anlatır. Romanın ana karakteri olan Avukat Rahmi kasaba halkının yaşadığı sıkıntıların farkındadır. Yağmur, beklenen maddi ve manevi huzurun sembolüdür, romanda kasabalılar hem ekinleri için hem ülkeleri için yağmuru beklerler. Ancak Serbest Fırka hareketi kasaba halkını ve ülkeyi ikiye bölerek karışıklıklara neden olur. Avukat Rahmi, Serbest Fırka iktidarı halinde bir çözüme ulaşamayacağını farkındadır. Kendisini Serbest Fırkaya yönlendiren entelektüel arkadaşı avukat Kenan Bey'i önce reddeder ancak Kenan Bey'in hastalığı esnasında onun işlerine bakarken düşünür ve Serbest Fırkaya katılma kararı alır. Rahmi'nin bu kararı, birtakım kararsızlıkların ardından sorumluluğunu kabul edişidir:

Bir yanda; "Allah'a bin şükür, neyin eksik?"

Öte yanda "Eren aklın, kavrayan bilginin ve gerçek büyüklüğün sorumlulukları."

Bir yanda, Güldâne, Serdar, Müberrerr.. elinden yem yiyen tavuklar.. çiçekler, erik, elma, kiraz, şeftali ağaçları.. (Buğra, 2013: 108).

İçinde olduğu canlı hayatla toplumsal sorumluluğun kendisine yükleyeceği politik hayat arasında kalır. Seçim döneminde halkın yaşayacağı sıkıntıların küçük kentleri, köy ve kasabaları etkileyeceğinin, Ankara'dakilere ise bir şey olmayacağına farkındadır ve tahminleri gerçekleşecektir: “İsmet Paşa ve ekibini bir şokla Türkiye gerçeklerine ve meselelerine getirmek... veya, yeni bir ekip yeni bir yönetim anlayışı bulmak!” (Buğra, 2013: 184).

Rahmi, eğer politikaya girecekse kendisinde yeni bir karakter inşa etmesi gerektiğinin farkındadır. Ya avukatlık cübbesini çıkarıp atacak, “çarşaf yapsın diye Çorapsız'ın Zehra'ya gönderecek, yahud da gözünü dört açacak, kavganın yöntemlerini, yollarını, yordamlarını öğrenecekti[r]” (Buğra, 2013: 185). Politikaya atılır ancak bu sefer de fırka içindeki dengelerle uyuşamaz ve halk tarafından yapılmayacağı şeyleri yapmış gibi görülür ve bu durum karşısında şaşırır. Kendi ilkelerinden ödün vermediği halde yanlış anlaşılması trajiktir:

Ne var ki, Rahmi, Rüstem ve daha birçokları için çalışıyordu ama, onların istediği gibi çalışmıyor, onların, üslûplarına da, milimi milimine şart saydıkları tutum ve davranışlara da uymuyordu. Bu ve daha nice benzeri olayları işitip gördükçe, Rahmi kendisini iki ateş arasında kalmış gibi görmeye başladı. Onu en çok çileden çıkararak da, hangi parti kazanırsa kazansın ellerine zırnık geçmeyeceği, durumları zerre değişmeyeceği halde, kavga kızıksın diye tırnak çitileyenlerdi (Buğra, 2013: 195-196).

Seçim çalışmaları çoğaldıkça iki fırka tarafından da çeşitli suçlar işlenir. İftiralar atılır, karşı kampanyalarda usulsüzlük yapılır, halk galeyana gelerek kavgaya tutuşur, kısaca bir gerilim ve çatışma ortamı doğmaya başlar. Yağmur metaforu, romanın sonunda da kendisini gösterir. Nasıl ekinlerin yeşermesi için beklenen yağmur bir türlü yağmadıysa, hiç beklenmedik bir anda yağın ceviz büyüklüğündeki dolu da mevcut ekinleri yok eder. Demokrasinin ve halk temsiline beklenişidir bu, demokrasi denemesi dolunun ekinleri yok etmesi gibi halkın ümitlerini yok eder. Fethi Naci (2010: 337), Serbest Fıkra dönemini anlatan iki roman olan *Yol Ayrımı* ve *Yağmur Beklerken*'i karşılaştırırken Kemal Tahir'in nesnel davranmayan bir toplumbilimci yaklaşımında olduğunu, bu nedenle romanda Serbest Fırka olgusunun insanlar üzerindeki etkilerinin bulunmadığını, buna karşılık Tarık Buğra'nın bir romancı yaklaşımıyla Türkiye insanının başına gelenleri de anlattığını söyler. *Yağmur Beklerken*'de halkın çaresizliği, vergiler karşısındaki ezilmişliği, güvensizliği,

dedikodulara çabucak inanışı, kasabalı ufku gerçekçi bir üslupla anlatılır. Okur dahi, Rahmi gibi kendi işlerini bırakıp kasaba halkı için mücadele etmek isteyecektir.

2.3.2. Varlık ve Varoluş

Varoluş ve kaygı kavramlarının ortak alanı olan sorumluluk, toplumsal aidiyet ve entelektüel bilincin gerekliliklerindedir. Entelektüel birey, varoluşsal misyonunu yüklenmek ve iç bütünlüğünü tamamlamak için birtakım toplumsal ve bireysel kaygılar hissetmek durumundadır. Varlığı için bir amaca, bir ideale sahip olmalıdır ki kendi sorumluluk bilincini yüklenesin.

Varoluşçuluğun, Soren Kierkegaard vasıtasıyla keşfedildiği, ardından Kierkegaard'un eserleri diğer dillere çevrildikçe etki alanının genişlediği düşünülür. Varoluşçuluk, Jean-Paul Sartre, Karl Jaspers, Martin Heidegger ve Gabriel Marcel gibi düşünürler tarafından savunulmuş olan, insanın varoluşuyla doğal nesnelere özgü varlık türü arasındaki karşıtlığı büyük bir güçle vurgulayan, iradesi ve bilinci olan insanların, irade ve bilinçten yoksun nesnelere dünyasına fırlatılmış olduğunu öne süren felsefe okulu (Cevizci, 1999: 889) olarak tanımlanır. Varlığın sorgulanarak bir özün/kendiliğin aranması ve bu arayışın bir problem haline gelmesiyle varoluşçuluğun tanımlanması, yirminci yüzyılın bir sorunu olarak görünür. Dünya savaşlarının ağır travmatik etkisiyle açığa çıkan bu sorun, yalnızlaşan ve bu yalnızlaşmanın sonucunda Tanrı'nın sorgulanarak artık tanınmadığı bir dünyanın belirginleşen sorunudur. Tanrı'yı kendi varlığında bulamayan birey, varlığında kendi Tanrısını sorgular. Sorguladığı ise aslında kendi varlığıdır. Buna karşılık bulduğu cevap, dünyaya tek başına bırakılmış/terk edilmiş olduğudur. Bireyin kendi varlığını arayışı, sorgulayışı, kısacası ilahi –ya da metafizik- anlamın eksikliğinin neyle doldurulacağına tam olarak anlayamadığı fikri, varoluşçuluğu besleyen önemli kanallardandır. Ancak William Barrett bu bahsedilenlerin varoluşçuluğun doğuşuna yol açtığına düşünülmesine karşı çıkar. Ona göre bu düşünce, varoluşçuluğun Sartre ekolüne dayandırıldığı genellemenin sonucu olan bir yanılgıdır (Barrett, 2016: 22).

Otto Friedrich Bollnow, varoluşçuluğu anlamının en iyi yolunun, Nietzsche ve Dilthey'de tecessüm eden yaşam felsefesinin radikalleştirilmesi olduğunu söyler:

Yaşam felsefesi her türlü genel sistematığa ve afaki metafizik spekülasyonlara karşı çıkmakta, insanın yaşamını bütün felsefi bilginin ve insani verimlerin kök saldıgı yegane dayanak noktası olarak görmektedir (Bollnow, 2004: 9).

Varlık kavramının nerede ve ne zaman bir problem haline geldiği düşünülürse “düşünüyorum, öyleyse varım” ifadesine kadar gidilerek klasik Yunan felsefesine dönülebilir. “Cogito ergo sum”un, bir ifade olarak Descartes tarafından dile getirilmesi, varlığın farkına varıldığı bir belirtisidir. Bu, varlığı düşünce ve akıl ile yorumlayan, daha doğrusu varlığı düşünce ile onaylayan bir yaklaşımdır. İnsanın kendisini tanıma ve tanımlama süreci ile ilgili olan varlık kavramı *Felsefe Sözlüğü*'nde şöyle tanımlanır:

Varolan her şey tarafından paylaşılan bir özellik veya fizikî dünyanın üstünde ya da ötesinde var olan bir nesne ya da alan için kullanılan varlık deyimini, aynı zamanda, varolan her şeyin, Varlık özelliğine sahip olmaktan ya da Varlıkla belli bir ilişki içinde bulunmaktan dolayı üyesi olduğu cins (Cevizci, 1999: 884).

Varoluşçu felsefenin önde gelen isimlerinden Heidegger'in deyimiyile varlık, kavramların en tümeli ve en boş olanıdır. Ona göre her türlü tanımlanmaya direnen varlığın tanımlanması olanaksız olduğundan bir tanıma da ihtiyacı yoktur (Heidegger, 2011:1). Heidegger (2011: 2-3), varlığın tanımıyla ilgili üç temel önyargıdan bahseder: 1. Varlık, kavramların en tümeldir. 2. Varlık kavramı tanımlanamaz. 3. Varlık, kavramların en kendiliğinden anlaşılmalıdır. Diğer eşyaların ve insanın görünürlüğüne açığa çıkaran, bu görünürlüğü doğrulayan bir kavram olarak düşünülebilecek olan varlık, tıpkı ışığın eşyaya vurup eşyadan göze yansması gibi tanımlanabilir.

Frolov (1991: 504) ise toplumsal varlık tanımına değinir: “Toplumsal bilinçle ilintisi açısından insan ilişkisi ve etkinliklerinin birincil olmasının tarihsel biçimlerini gösteren bir felsefi kategori”. Varlığın toplumsal tanımı, insan ilişkilerinin varlığı ne kadar geri götürülebilirse, o kadar geri götürülebilir.

Varlığın tanımı varlığın arayışıyla, bireyin kendisini tanımlamasıyla ve kendi varoluşunu arayışıyla ilgilidir denilebilir. Varlığın farkına varılması, varlığın tanımlanması sorununu doğurur. Sartre'a göre (2014: 17) “varolanın dışı artık yoktur”. Ona göre varlık, insana sıkıntı, bulantı gibi doğrudan erişim yollarıyla kendini gösterecektir ve ontoloji de varlık fenomeninin kendisini ifşa ettiği haliyle, daha doğrusu fenomenin herhangi bir aracıya gerek olmaksızın betimlenmesi olacaktır (Sartre, 2014: 21). Yani varlığın kendi kendisini bir fenomen olarak göstermesi, ontolojidir.

Özün nesnenin içinde olmadığını; nesnenin anlamı, onu açık eden görünmeler dizisinin nedeni olduğunu belirten Sartre, buna karşılık olmak/varlık kavramlarının,

ne nesnenin kavranabilir herhangi bir niteliği gibi bir niteliği, ne de nesnenin bir anlamı olduğunu söyler. Ona göre “varlığı/olmayı bir *mevcudiyet* [présence] gibi tanımlamak mümkün değildir- çünkü *mevcut olmamak* [absence] da aynı biçimde varlığı ortaya çıkarır, nitekim *burada* olmamak, yine de olmaktır” (Sartre, 2014: 23-24). Öz ve görünüm birbirini tamamladığı gibi, varlık da bilincin bilincinde olmak şeklinde açıklanabilir.

Sartre, özün kavranması için önce bir öz bilincinin olması gerektiğini söyler. Yani önce özün ne olduğunun bilincinde olmak gerekir; bunun için de önce bilincin bilincinde olunmalıdır. Birey, özü kavrayışının kendi bilinci ile olduğunun bilincinde olmalıdır ki “bilinç ancak kendisi tarafından sınırlandırılabilir.” Çünkü “bilinç kendiyile vardır” (Sartre, 2014: 29).

Varolanların kendileriyle ilgili bilgi ve kavranıştan bağımsız olarak var olduklarını söyleyen Heidegger (2008: 194), buna karşın varlığın var olabilmesi için varolanları anlamak gerektiğini, bu nedenle varlığın belki kavranılamamış olabileceğini ama asla tümüyle anlaşılammış olamayacağını belirtir. Bu durum, varlığın anlaşılmasındaki güçlüğü de bir göstergesidir.

Varlıkla ilgili Müslüman düşünürlere bakılacak olursa, varlık kavramının “önce”liğiyle ilgili bir ortaklık dikkat çeker. Fahrettin Olguner, İbn Sîna’ya göre varlığın bir kavram, hatta bir ilk kavram, “ruhta ilk yeri alan bir kavram” olduğunu söyler: “Bütün kavramların ilki olduğundan kendisinden daha iyi bilinen bir kavram yoktur. Bundan ötürü de o, başka bir şeyle açıklanamaz. Ancak ve sadece yine kendi kendisiyle açıklanabilir” (Olguner, 1985: 19). Olguner (1985: 20), Fahreddin Râzî’nin de varlık kavramını ispata gerek duyulmayacak şekilde apaçık olarak kabul ettiğini, varlığı varolanda gördüğünü belirtir. Nasireddin Tûsî’nin ise İbn Sîna gibi düşündüğünü, Tûsî’ye göre zihindeki varlık kavramının dışarıdaki herhangi bir varolanı göstermediğini, varlığın mahallinin zihin olduğunu, varolandan ayrı düşünülmemeyeceğini ekler (Olguner, 1985: 21). Görüldüğü gibi, üç düşünürü göre de varlık ilkseldir ve varolanla birlikte anılır.

Ali Şeriatî (2007: 10), çağdaş insanın temel sorununun insanın kendisi olduğunu söyler. Bu sorunun bir trajedi olarak Batıda daha büyük boyutlara ulaştığını belirten Şeriatî, çözüm olarak insan olma ve insanlaşmanın gerekliliğinden bahseder. Buna karşılık insanın insan olmasının önünde dört engelin olduğunu ifade eder.

Kur'an-ı Kerim'de insana ilişkin kullanılan iki sözcük olan "beşer" ve "insan"dan ayrıca bahseden Şeriatî, beşerin, hayvanlar âleminin bir parçası olan ve yaşamını doğal şartlarda sürdüren biyolojik bir canlı olduğunu; insan ile kastedilenin ise varlığının farkında olan felsefî bir kavram olduğunu birtakım örneklere başvurarak belirtir. Bu insanın benlik bilinci ise üç farkındalık ile gelişir: "Kendi niteliğini (keyfiyet) ve yaratılışını, öz yapısını; Evren'in niteliğini ve öz-yapısını; kendisi ile evren arasındaki ilişkinin niteliğini ve neliğini algılama (idrâk)" (Şeriatî, 2007: 25). Bunları yapacak olan insanın, "varolan" insan olacağını, engelleyicilerinden kurtulduğunda ise "insan" olacağını belirtir. Bahsettiği ilk üç engelleyiciyi, doğanın baskısı (Natüralizm, çevre), tarihin baskısı ve sosyolojizmin baskısıdır (toplum). Bu üç zorlayıcıdan insanın bilim sayesinde kurtulabileceğini ifade eder ve ekler: İnsan, bu üç zorlayıcıdan kurtulunca asıl büyük zorlayıcı olan kendisiyle karşılaşır. İnsanın dördüncü zindanı, bizzat özgürlüğünü kısıtlayan kendisidir ve kendisine karşı başkaldırması gerekir. Şeriatî'nin kastettiği başkaldırı, varoluşçuların başkaldırısı ile özdeştir. Ancak zindandan kurtulma biçimi olarak sunduğu çözüm klasik varoluşçulardan oldukça uzaktır. Şeriatî (2007: 20-62), insanın kendi zindanından, aşk ile kurtulabileceğini belirtir, bu aşk ise ancak dine yönelerek gerçekleşebilir. Sorumlu olmayan insanın insan sayılamayacağını söyleyen Şeriatî'nin (2007: 35) ifadelerinden anlaşılacağı üzere insan olabilmek için bireyin önce kendi benliğini kendisinde bulması ve bunu dine dayanarak yapması gerekir.

Türk romanında kendi varoluşuyla yüzleşen, benliğinde kendisini keşfe çıkan, varoluş kaygıları yaşayan karakterler *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'inden başlayarak dikkat çekerler. Ahmet Cemil'de olduğu gibi birçok karakterde varoluş kaygısı hayal kırıklığı ile ilerler. *Dönemeçte*'nin Şerif'i, *Tutunamayanlar*'ın Selim'i ve Turgut'u, *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet'i, *Dar Zamanlar*'ın Aysel'i benzer kaygılar yaşar ve sorumlulukları karşısında başarısız olurlar.

Turgut'un kendi benliğinde varlığını hissettiği ve kendisine sakladığı "şey" olarak andığı his, Selim'in günlüklerinde kendisini yakalayıp hasta eden "şey"e benzer. İki de bu şeyin varlığını kimseye anlatamaz ve anlayamayacaklarına inanırlar. Bu şey onlara ait, paylaşamaz, anlaşılabilir bir unsurdur. "Şey"ın Turgut'un anlattıklarından yola çıkılarak kendi öz benliği, yani varlığı olduğu söylenebilir. Bu "şey", "Dasein"ın Turgut'a yansıyan halidir:

Bütün kuvvetimle mi atılacağım maceraya? Onu bile korumayacak mıyım? Onu, o “şey”i? Kimsenin bilmediği bir parça: tarifi güç, gene de varlığını çok iyi bildiği “şey”. Onu da tehlikeye atacak mıydı? Bütün Turgut’u hiçbir zaman teslim etmemişti. Hiçbir zaman. Onu kendine saklamıştı. Değerini yalnız Turgut’un bildiği bir “şey”. Başkaları da birçok şeyler saklarlar insanlardan: gene de bir şey kalmaz kendilerine. Bu “şey” öyle değildi. Anlatılıyordu değeri kalmazdı ki (Atay, 2011: 322).

Söküp atmalıyım bu duyguyu içimden. Doğru da değil. Anlatamadığım bir “şey” yüzünden kimseyi suçlayamam. İçimdeki düzenle ilgiliydi huzursuzluğum. Dışındaki düzenle bir ilgisi yok (Atay, 2011: 324).

Romanda dikkat çeken bölümlerden biri, Turgut’un *kendisinin farkına vardığı* anı anlatan bölümdür. Kendisini fark etmenin sevinci ile ellerini, bacaklarını, sırtını yerinde hisseden Turgut, var olduğunu duyumsar. Hayatında ilk defa başka bir insan olmanın özlemini duyarak değişmek ister:

“Kendimi bırakmalıyım,” diye söylendi. Direnmekten vazgeçmeliyim. Yaşamalıyım ve görmeliyim. Bilmediğim bu ülkeye yolculuktan korkmamalıyım. Kimsenin ilgilenmediği bu sülük insanların dünyasına girmeliyim. Selim’in yolculuğu yarıda kaldı, akli da... Benim ne işim var onların arasında? Olur mu Selim? Ben onları ne yapayım? Onlar beni ne yapsınlar? [...] Onların kahramanı sensin. Bir kahraman bekliyorlardı yüz yıllardır. Kendileri gibi olmayan, gene de onları anlayan bir masal kahramanı. Gir içeri, bekletme zavallıları canım kardeşim! Onlar, kendi mantıklarıyla, senin gelişinin nedenlerini anlattılar sana (Atay, 2011: 320).

Kendisini İsa’ya benzetmesine karşın Selim’in farkında olduğu bir gerçek vardır, İsa günah işlememiştir ve “bunun ağırlığını bilemez” (Atay, 2011: 497). Kaygılarıyla örtüştüğü insanın peygamber oluşu, aralarındaki varoluşsal keşfin mesafesini artırır. Selim ancak işlediği günahların kefaretiyle İsa’ya erişebilir bu kefaretle de intiharı olacaktır. Selim’in kendi varoluşunu kendi ülkesi olan yaşamında tamamlayamaması bu durumun göstergesidir:

Suratıma, tarihî eser seyrederek gibi bakıyorlar. Ülkemize de en bayağlarını gönderiyorlar. İsa-Masih de söylüyor insanın kendi ülkesinde peygamber olamayacağını. Bunlar da bize geliyorlar. Gelmeyenleri daha da beter. Ah, ben az gelişmiş bir ülkede doğmamış olsaydım, bu yakıcı öfkemle yalnız kendimi yakıp bitirmemiş olsaydım, gösterirdim size! Sizin de sonunuz geldi: İsa-Masih yakında hepimize gösterecek, İsa-Masih bize geldi. İnanmayın gene siz. Geldi de adı polis dosyalarına geçti bile (Atay, 2011: 658).

Selim, hürriyetin ölümden kaçmak değil, ölüme gitmek olduğunu, sadece ölüm-kalım anında hürriyetin gerçek anlamının kavranılabileceğini düşünür ve İsa ile aralarındaki varoluşsal ayrımı netleştirir: “İsa’nın krallığı bu dünyada başlamış; benim de ölümüm bu dünyada başladı. Ölmeden ölmek zormuş: öyle söylüyor şair. O

kadar zor değil. Ölümü beklemek zor. Ölümü bekliyorum ve ölüm gelmek bilmiyor” (Atay, 2011: 662).

Turgut’un Selim’i düşünmeden, bir *tutunan* gibi küçük burjuva buluşmalarının aranan adamı olarak yaşadığı süreç, kimlik karmaşası yaşamasına neden olur. İçindeki şeyi ve Selim’in intiharı meselesini gömerken kendi varlığını ötelemiş olur:

Yemeği ben mi Kaya’nın üstüne dökmüştüm, Kaya mı benim üstüme dökmüştü, yoksa Kaya, kendi üstüne mi dökmüştü? Hayır, ben üstüme dökmüştüm. Ne önemi var? Biri yemek döktü ve birinin üstüne döküldü. Ben Kaya’yım, Kaya da Mehmet’tir. Turgut, Kaya, Mehmet, bir arada olduktan sonra... bir görüntünün üç aynada yansması gibi bir olay. Mehmet’in karısı, bana Turgut diyeceğine Kaya dedi. Ağzından öyle çıktı. İsimler, birbirinden farklı yaratıkları ayırt etmek içindir; bizleri değil. Biz aynı türün örnekleriyiz. Kayamehmetturgutgillerdeniz. Yaa! (Atay, 2011: 330-331).

Turgut’un arkadaş çevresiyle birbirlerine denk bireyler olmaları, toplamlarının olsa olsa tek bir bireye karşılık gelerek tek tip bir insanı tanımlaması *Tehlikeli Oyunlar*’ın Hikmet’inin bölünerek birçok Hikmet’e dönüşmesiyle tezat oluşturur. Turgut kendisini varlığından soyutlayarak sıradanlaşır, benliğini, özünü kaybeder, buna karşılık Hikmet kendi varoluş mücadelesinde bir sonuca ulaşamadığından içindeki çatışan benlere bölünerek çoğalır.

2.3.2.1. Varoluşçuluk Üzerine

William Barrett, varoluşçuluğun Fransa değil Avrupa kökenli olduğunu, Sartre’ın kaynaklarının ise Martin Heidegger ve Karl Jaspers olduğunu belirtir. Bu isimlerin yanında, “modern insanın özü itibariyle problematik bir hale geldiği gerçeğini ciddi bir şekilde fark etmesi” bakımından Max Scheler’i de anar. Heidegger ve Jaspers’in, taşıdıkları entelektüel sorumluluklarından dolayı kendilerinden bir önceki, iki on dokuzuncu yüzyıl düşünürüyle olan bağlarına değinir. Soren Kierkegaard ve Friedrich Nietzsche’yi böylelikle anan Barrett, bu iki ismin ana uğraşının, ait olduğu uygarlığın en ağır sorunu karşısında kendini yargılamayı tercih eden ferdin tecrübesi olduğunu belirterek iki ismi de Alman geleneğine dayandırır. Ayrıca Henri Bergson’un “deneyimin zenginliğini kavrama konusunda soyut zekanın yetersizliğini, zamanın ivedi ve indirgenemez gerçekliğini dile getiren ve psişik hayatın, fiziksel bilimlerin niceliksel yöntemleriyle ölçülemeyen dahili derinliği üzerinde vurgu yapan ilk kişi” olarak varoluşçuların ondan ilham aldıklarını ifade eder (Barrett, 2016: 17-20).

Barrett hiçlikle karşılaşmayı bu başlıklar altında değerlendirir: Dinin etkisinin azalması, rasyonalizmin toplumu tanzimi, bilimin ve sonluluğunun etkisi. Bununla birlikte, savaşı Avrupalının kendi gerçek yüzüyle karşılaşması olarak tanımlar ve zamanla insanın Tanrı'ya, doğaya ve maddi taleplerini karşılayan dev sosyal yapıya karşı yabancılaştığını belirtir (Barrett, 2016: 41).

Din artık Hristiyan bireyin yaşamının merkezinde değildir, sadece yaşamındaki ritüellerin bir çerçevesidir. İnsanın dinini kaybetmesiyle, varlığının aşkın boyutuyla olan somut bağını da kaybetmiş olacağını düşünen Barrett'in ifade etmek istediği, insanın kendisiyle karşılaşmış olduğu gerçeğidir. Kendi içindeki gerilimleri ve problemleri zaten yaşayan birey, artık bunları felsefi olarak dillendirmeye çalışıyordur (Barrett, 2016: 30-32). Bu durum, varlığın ortaya çıkışı değil de görünürlüğünün farkına varılması olarak değerlendirilebilir. Barrett'in şu görüşleri, entelektüel kaygı ve tanımlanmanın da bir tamamlayıcısıdır:

Bilim, doğayı insanî amaçlara yabancı ve nötr bir evrene dönüştürmüştür. Bu dönemden önce din, insana, psişik bütünselliğe karşı kendi ilhamlarını ifade edebileceği bir imaj ve semboller sistemi sağladığı için, insanın yaşamını kuşatan bir yapı idi. Bu kuşatıcı çerçeveyi kaybeden insan, hem yurdundan kovulmuş hem de parçalanmış bir varlığa dönüşmüştür (Barrett, 2016: 41).

Felsefi düşünce ve sanatın birbirine koşut biçimde ilerlediği varsayıldığında varoluşçu düşüncenin de modern sanatla beraber geliştiği düşünülebilir. Yirminci yüzyıl sanatındaki dönüşüme değinilecek olursa izlenimin ve gerçekçiliğin yerini birbiriyle iç içe geçmiş nesnelere, oluşumu ya da eylemi süreklilik arz eden figürlerin resmedildiği görünür. Barrett (2016: 53), modern sanatın devralınan geleneksel formların yıkımına yönelik yoğun bir hareket olduğunu belirtir. Modern sanatın klâsisizmi olarak gördüğü kübizmin, resmin önceki aşamalarının, izlenimcilerin ve Cézanne'ın peşinden mantıklı bir süreç içinde ortaya çıktığını ve ancak resim aracılığıyla ve ciddi ciddi ressam olarak çalışanlarca çözülmesi gereken resimle ilgili bir problem ortaya çıkardığını ve kübizimle birlikte artık nesneden kopuş sürecinin başladığını söyler (Barrett, 2016: 55).

Modern sanatla birlikte uzamın, zamanın ve formun sınırları aşılmış; düşünce, vermek istediği biçimi bir form ve anlam aramadan vermeye başlamıştır. Sınırların bu sorgulanma ve aşılma süreci, varoluşçu düşüncede de kendisini gösterir. Barrett'in

(2016: 69) deyimiyle, modern sanat nasıl imaj ve sezgi olarak bu zamanın diliyse varoluşçuluk felsefesi de zamanımızın otantik entelektüel dilidir.

Varoluşçuluk, klasik Yunan felsefesindeki akılcı tavra bir tepkiyi de içinde barındırır. Varoluşçu felsefe, geleneksel felsefenin öne sürdüğü gibi özün varoluştan önce değil de, varoluşun özden önce geldiğini öne sürer; insan önce varolur, daha sonra kendisini tanımlayıp özünü yaratır (Cevizci, 1999: 890). Bu ifadeden yola çıkarak özün ve varlığın anlamlarına değinmek yerinde olacaktır.

Öz kavramı, şeylerin ve nesnelerin kendiliği ile ilgilidir. Frolov'a göre, çeşitli koşulların etkisi altında şeylerin değişebilir olması durumuna karşıt olarak öz kavramı, her bir şeyin bütün öbür şeylerden farklı olarak kendi kendisi olması anlamına gelir. Ona göre öz kavramı, "her felsefi sistemde öz ile varlık arasında olduğu kadar, şeylerin öz'ü ile bilinç arasındaki ilişkinin ele alınışı bakımında da sistemler arasında bir ayrım yapılabilmesinde büyük önem taşır" (1991: 373). Özü, dünyadaki bütün nesne ve süreçlerin evrensel ve özsel yanlarını yansıtan felsefi kategoriler olarak tanımlayan Frolov'un "öz ve görünüş" tanımı ise şöyledir:

Öz, maddi bir sistemin gelişmesindeki ana çizgi ve eğilimleri belirleyen gizil bağların, ilişki ve iç yasaların bir toplamıdır. Görünüşler, gerçekliğin dışsal yanlarını dile getiren tek tek fenomen, özellik ya da süreçtirler, öz'ün, kendini gösterme ve açığa koyma biçimidirler. Öz ve görünüş kategorileri, her zaman birbirine ayrılmaz olarak bağlıdır. Dışsal bir görünüş taşımayan ve bilmeye açık olmayan bir öz olamayacağı gibi, öz'le ilgili hiçbir bildirim içermeyen bir görünüş de olamaz (Frolov, 1991: 377).

Öz ve görünüşle ilgili olarak Sartre, görünüşün özü saklamadığını aksine onu açmadığını düşünür. Ona göre görünüş özdür (2014: 18).

Barrett (2016:109) varoluşçuluğun, varoluşun öze önceliğini savunan bir felsefesi olduğunu, Batı felsefesi tarihinin ise özcülük ile varoluşçuluğun kimi zaman açık, fakat genellikle gizli ve üstü kapalı olarak süren uzunca mücadelesi olduğunu belirtir. Yani amacı belirlenmiş bir öz varolur. Burada mesele, amacını belirleyebilmek ve ona ulaşmak için eyleme geçmektir. Bu eylem varoluşun kendilikle olan bağını öz ile doğrular. İnsanı kendi varlığına kavuşturmak için insana varlığının sorumluluğunu yükleyen Sartre'a göre (2013: 40), bu sorumluluk bütün insanlarla ilgilidir.

On yedinci yüzyıl görüşüne göre "bireysel insan, Tanrısal anlakta var olan belli bir kavramı gerçekleştirir" (Sartre, 2013: 38). Ancak Tanrıtanımaz varoluşçuluğa göre eğer Tanrı yoksa, hiç olmazsa 'varoluşçu özden önce gelen' bir varlık vardır. Bu varlık,

bir kavrama göre tanımlanmadan, belirlenmeden önce de var olan insandır, insan gerçeğidir. Yani “[i]lkin insan vardır; yani insan önce dünyaya gelir, var olur, ondan sonra tanımlanıp belirlenir, özünü ortaya çıkarır” (Sartre, 2013: 39).

Varoluşçuluğun problemi Tanrı’yı yok saymakla başlar. Sartre, Tanrı ortadan kaldırılınca, kavradığımız evrendeki değerleri bulma olanağının da ortadan kalkacağını, yani bizim adımıza iyiyi düşünecek sonsuz ve yeterli bir bilinç var olmadığından iyi kavramının da var olamayacağını ifade eder (2013: 46). Ona göre Tanrı olmadığı için insan bir başına bırakılmıştır (Sartre, 2013: 45).

Schopenhauer, bireyin düşüncelerinin, eğer bu düşünceler hakikati ve hayatı anlatacaksa bireyin kendi düşünceleri olması gerektiğini söyler. Okumanın bireyin kendi düşüncelerinin yerine bir ikame olduğunu ve bu nedenle bir insanın ancak kendi düşüncesinin kaynağı kurduğu zaman okuması gerektiğini belirtir. Ona göre birey kendi kendine düşünmesini öğrenmelidir (Schopenhauer, 2012: 29-30). Bergson ise (2013: 31) sadece kendi olarak varolmayı -ki bu varoluş bir tür çağrıdır- ahlakın bir özelliği olarak açıklar.

Heidegger de düşüncenin farkında olmaktan bahseder. Düşüncenin ortaya çıkması için düşünülecek nesnenin/olgunun geri çekilmesinin gerekli olduğunu ve bu geri çekilme ile düşüncenin harekete geçtiğini beliren Heidegger kısaca, geri çekilmeyi bir cazibe olarak yorumlar. Örneğin gerçeklik, varlığın, hakikatin geri çekilmesiyle aranır ve ortaya çıkar. Daha doğrusu idrak edilir (Heidegger, 2012: 55). Ancak bununla beraber bir problem vardır. Heidegger de Schopenhauer gibi düşünmeyi öğrenmemiz gerektiğini söyler. Düşünmek için düşünceye davet eden bir uyaran olmalıdır ki bu uyaran, bizim aslında düşünüyor olmamızdır (Heidegger, 2012: 67).

Varolana terminolojik bakımdan “Dasein” diyen Heidegger, Dasein’in varlığı anlama minvali içinde var olduğunu ifade ederek Dasein’in şu veya bu şekilde davranış gösterebildiği ve bir şekilde her daim belirli bir davranış içinde bulunduğu varlığına, *varoluş* dendiğini söyler. Ona göre insan ruhu, bir bakıma varolandır (Heidegger, 2011: 11-14).

Bir geleneğe yaslanmayan her eylemi romantiklikle tanımlayarak başarısız bulan Sartre’a göre (2013: 35-36) ise varoluşçuluk, “insanın yaşamasına yol veren ve her gerçeğin, her eylemin bir çevreyi, bir insancıl özneliği kucakladığını gösteren bir öğretidir [dir] (doctrine)”. Sartre, varoluşçuluğun tanımlanmasındaki karışıklığı, iki ayrı

varoluşçu öğreti bulunmasına dayandırır: Biri Katolik mezhebinden Karl Jaspers'la Gabriel Marcel'in dâhil olduğu Hristiyan varoluşçular; diğeri ise Heidegger'i, kendisini ve Fransız varoluşçuları dâhil ettiği Tanrıtanımaz varoluşçulardır. Ancak her iki öğretinin de benimsediği ortak bir düşünce vardır: “varoluş özden önce gelir” (Sartre, 2013: 37). Sartre (2013: 42), insanlığın bunaltı olarak yorumlanmasıyla ilgili olarak ise bağlanan ve yalnızca olmak istediği kimseyi değil, bir yasa koyucu olarak bütün insanlığı seçen kişinin, o derin ve tümel (küllü) sorumluluk duygusundan kurtulamadığını belirtir.

Türk romanına bakıldığında varoluşsal kaygı ile ölümü bağdaştıran karakterlerden en özgün olanı *Tutunamayanlar*'ın Selim'idir. Selim, Camus'nün “Ontolojik mesele yüzünden ölen kimseye rastlamadım” sözünü okuyunca “Biri bu yüzden ölmeli, intihar etmeli,” diye bağırır. Arkadaşı Esat ona kimsenin soyut düşünceler nedeniyle kendini öldürmediğini söylediğinde ise arkadaşının da Camus gibi bir ahmak olduğuma karar verir (Atay, 2011: 359). Buradan Selim'in varoluşsal bir mesele nedeniyle ölmeyi göze aldığı çıkarılabilir ki Selim'in intiharı kendi ontolojik meselelerinin dışavurumudur.

2.3.2.2. Entelektüel Suçluluk

Suç masumlaştıran, sıradanlaştıran bir süreçten geçiliyor. Ne yazık ki artık öğrenilen, duyulan ya da görülen cinayet, hırsızlık, tecavüz, istismar haberleri dahi insanları eskisi kadar sarsmıyor. Bu durumun gelişmesinde, sosyal medya ile haberlerin daha hızlı bir şekilde daha geniş bir kitleye etki alanı gözetilmeksizin yayılmasının yanı sıra kirlenmeye ve kirletmeye alışılmasının / alıştırılmanın etkisi büyük. Okur/takipçi/izleyici kitlesi suç ve suç işleme sürecinin cazibesine kapıldığı için basın farklı iletişim yollarıyla suçun bütün ayrıntılarını ifşa ediyor. Masum ve yargıç bir eda ile takipçi kitle, merakına kapılıp suç haberlerinin her anını dikkatle takip ederken kendi günah ve suç arzusunu bir *günah keçisine* yükleyerek –kuşkusuz örtük bir haz ile- aklanmayı seçiyor. Eziyet edilen, yağmalanan bir suçluysa, birey kendisindeki cezalandırma kabiliyetini yüceltiyor. Böylece ortaçağdaki bir arınma biçimi olan günah keçisi seçip çeşitli işkencelerle öldürmenin farklı versiyonları deneyimleniyor.

Suçun ve cezanın yorumlanmasında algı biçiminin önemi yadsınamayacak derecede büyük. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sının ana karakteri Raskolnikov bir

suçun parçası olana kadar kendisini tanımlamış sayılmaz. Mutlak adaletin yokluğu, onda adaleti sağlamak için bir cinayeti deneyimlemeyi zorunlu hale getirir. Bu deneyimiyle adaleti sorgulayacak olan Raskolnikov'un eylemi varoluşsal bir suçluluğa dayanır. Kendi varoluşsal sancısını kavrayabilmek için bir bütün halinde görünen ama adil olmayan hakikati parçalamak ister.

Nurdan Gürbilek, “karşıt sorular arasında bölünmüş bir kahraman” olarak nitelediği Raskolnikov'un kendisine sorduğu “Nasıl oldu da elimi kana buladım? Bir amaç için de olsa kan dökmeye hakkım var mı?” sorusunun, *Suç ve Ceza*'nın gücünü oluşturduğunu söyler (2015: 38) Raskolnikov, kendi sorgucu olmuştur. Bu sorgu, okura romanın temel çatışmasını seyrettirir. Gürbilek'e göre “kopuş stratejisini sonuna kadar götüremeyişi” Raskolnikov'u asıl çökerten unsurdur: “Bir yasa koyucu kadar güçlü olduğunu göstermek için giriştiği eylemin başarısız olmasının utancına dayanamadığı için de çöker” (Gürbilek, 2015: 38). Raskolnikov'un işlediği polisiye suç değil; suç sonrası bireysel sorgu ve mahkemesi, onu varoluşsal kaygı ve sorumluluk açısından dikkate değer kılar. Hatta varoluşsal suçluluk halinin çıkış noktasındaki ilk entelektüel suçlu konumuna getirir. Suç, Raskolnikov ile entelektüel bir tavır olur.

Gürbilek'in de belirttiği gibi Raskolnikov'un suçu aslında yasa koyuculara yönelik bir tepkidir. Yasa koyucularla düzen üzerine yapılan bir çatışma entelektüel mücadelenin habercisidir. Bu bir çeşit kendini –toplum için- gerçekleştirme hali ya da varoluşsal bir eylem olarak da görülebilir. Asıl mesele, yasa koyucu düzene olan başkaldırı ve bu başkaldırma biçimidir. Kısaca, eylem ve nedensellik burada devreye girer. Yani entelektüel duruşun gerektirdiği iki vasıf kendini gerçekleştirmeye hizmet eder.

Bauman'a göre (2014: 228) “entelektüeller, modern toplumun hâlihazırda almış olduğu biçimin içerdiği kurtuluş olanağını açığa çıkaran ve kurtarma pratiğinin gerçekçi stratejilerini ortaya koyan yeterli bir kuram oluştur[malı]” ve “demokrasiyi teşvik ederek bir aydınlanma sürecini başlatmalı ve yönlendirmelidirler”. Bauman (2014: 92), Rousseau'nun ‘insanlar özgür olmaya zorlanmalıdır’ sözünün Aydınlanma projesine dayanak olan fikri desteklediğini belirtir. Bu fikir, “[t]oplum dünyasının ideal düzeni olarak anlaşılan aklın yerinin bireyin zihni olmadığı, bu ikisinin aynı ölçüde ölçülemeyeceği, her birinin farklı nedenlere ve farklı etkileri olan etmenlere tâbi olduğu, ikisi bulunduğu ikincisine oranla ilkinde öncelik verilmesi gerektiği

fikri”dir (Bauman, 2014: 92). Entelektüelin, ideal toplum düzeni için bir önerisi olmalıdır. Bu öneriyi düşünebilmesi için ise önce toplumsal kaygılara sahip olması gerekir. Önerisiyle eyleme geçmek için entelektüelin eylemin farkında olması gerekir. Eylem ise muhtemel bir ihlal haline dönüşecektir.

2.3.2.2.1. Oğuz Atay’ın Uyumsuz Entelektüelleri

Tutunamayanlar, Oğuz Atay’ın (1934-1977) ilk uyumsuz karakteri olan Selim’in intiharı etrafında kurgulanan bir romandır. Arkadaşı Turgut, Selim’in intiharını anlamlandırmaya, böylece arkadaşını yeniden başka yönleriyle tanımaya çalışır ve kendi uyumsuzluğunu keşfedeceği bir serüvene dâhil olur. Bu serüvenin nihayetinde Turgut, Selim gibi bir tutunamayana dönecektir. *Tehlikeli Oyunlar*’ın Hikmet’i de bir tutunamayandır. Selim –sonradan Turgut- ve Hikmet’in tutunamamaları, uyumsuzluklarından ileri gelir. İki karakter de hayata, topluma, arkadaşlarına ve ailelerine uyum sağlayamayarak varoluşlarını sorgularlar. İçinde buldukları sancılı dönemin sonunda ikisi de intiharı seçerek gazetelerde birer ölüm ilanından ibaret kalırlar. Atay’ın “Korkuyu Beklerken” öyküsünün protagonistisi de benzer bir uyumsuzluk ve kaçış içerisindedir. Bu karakter, “kimseyle anlaşamadığı için şehirden uzakta ve tek başına yaşayabileceği bir eve çekilerek yalnızlığı seçmiş, bu yalnızlık ‘zorunlu’ hale geldiğinde ise uyumsuzluğunu kendine yöneltmiştir” (Dirlikyapan, 2011: 125). Turgut ise Selim’in intiharının peşine düştüğünde küçük burjuva toplantılarının aranan adamıdır. Tam bir uyumlu tutunandır. Selim’in parçalarını toplamaya başlayana kadar hayatındaki her şey olması gerektiği gibidir. Evlidir, iki çocuğu vardır, bir apartmanda oturur, evinin salon salamanjesi vardır, arkadaş toplantılarına katılır. Henüz bir intihar aklını kurcalamamış ve kendisini sorgulamasına neden olmamıştır.

Selim, Turgut’un aksine devletin ve toplumun kurallarına uyum sağlayamamış, insanların arasında kendisini gülünç ve beceriksiz bulmuş, fazla dürüst ve iyi bir karakterdir. Onun hayattan hiç olmayacak ölçüde beklentileri, hayal kırıklıklarının da ölçülemeyecek boyutta olmasına neden olur. Selim’in uyumsuzluğu ve hayal kırıklıkları, ideallerinin ve beklentilerinin yüksek oluşundan ileri gelir.

Arkadaşı Süleyman Kargı’nın değil, esasında Selim’in yazmış olduğu “Süleyman Kargı’nın notları”nda Selim’in pısrıklığından ve korkularından fazlasıyla bahsedilir. Bahsedilen vasıflar Selim’in uyumsuzluğunun yansımalarıdır.

Allahım, onu neden yalnız bıraktın? Neden, yalnızlığının verdiği çaresizlikle can sıkıcı ilişkiler kurmasına izin verdin? Neden, geçirdiği her dakikanın hesabını sordun, içini ezdin? Neden, korkuyu göğsünden çekip almadın? Neden, suçluluk duygusunu üzerinden atmasına yardım etmedin? Neden, apartmanın bodrumunda saklambaç oynarlarken Ayla'yla yalnız kaldığı zaman kıza dokunacak cesareti vermedin ona? Oysa, bu çeşit küçük cesaretleri en değersiz kullarından bile esirgememiştir. İsa'yı neden bu kadar geç tanıttın ona? (Atay, 2011: 199)

Selim, çocukluğundan başlayarak devam eden bir biçimde uyumsuz yönleri fark edildiği için çevresindeki insanlar tarafından ciddiye alınmaz, hor görülür, kendisiyle alay edilir, hatta suçlanır. Bu uyumsuzluk Selim'i, insanlarla ilişki kurmaktan ve kendisi gibi davranmaktan korkmaya iter. Toplum içinde durması gereken yeri sorgular ve içine kapanmaya başlar. Selim'in toplumsal olarak dışlanması ve korkuları, tutunamamasının göstergeleridir:

Bir gün bütün değer yargıları değişecek ve yargılananlar yargıç, eziyet edenler de suçlu sandalyesine oturacaklardır ve onlar o kadar utanacaklar, o kadar utanacaklardır ki utançlarının ve suçlarının ağırlığı yüzünden ayağa kalkamayacaklardır (Atay, 2011: 222).

Selim'le ilgili hiçbir şey düşünemediği dönemde Turgut, belirsiz bir rahatsızlık, silik bir huzursuzluk duygusu içinde yüzdüğünü hisseder. Selim'i neredeyse unuttuğu bu uzun döneminin ardından, Günseli'nin işyerine bıraktığı not ile kendisine gelir. Durum ona “unutulan bir borcun hatırlatılması” gibi görünür ve Selim'in intiharının peşine tekrar düşer. Bu arayış, kendisini sürekli suçlayan insanlara rağmen Selim'in “insanı” arayışına benzer. Selim'in eski bir arkadaşı olan Esat'tan öğrendikleri, Turgut'un Selim'in daha insan yönlerini tanımasını sağlar. Selim, birçok hassasiyeti olan, hatta hassasiyetleri takıntı derecesine varan biridir. Söylenen sözleri yaşanan olaylardan önemli bulur. Düşüncelerine o kadar içten bağlıdır ki başkalarının da aynı şekilde düşündüğüne inanır. Henüz çocukken yüzde yüz saf olan bir şey, kendinin aynı olacağı için yüzde yüz saf bir çocuk olmak ister. Oysa artık hep yirmi sekiz yaşında saf bir ölü olarak kalacaktır. Kitaplarda beğendiği satırların altını çizdiğinde dahi kendisini ele vereceğini, insanların ortasında çırılçıplak kalacağını düşünen Selim, insanların kendilerine özgü düşüncelerinin gizli kalması gerektiğine inanır. Bu nedenle davranışları kendisini gizleyen bir tedirginlik içindedir (Atay, 2011: 367). Selim'in uyumsuz davranışlarının altında kendi iç bütünlüğünü koruma isteği vardır. Düzeninin bir şekilde dışına çıktığında bu bütünlüğün bozulacağından korkar. Bu düzenin bozulması onun için bir yaşayamama haline döner (Atay, 2011: 382).

Esat'ın anlattığı Selim anlaşılmamaktan çok korkar, kendisini başkalarından ayrı hisseder. Bununla birlikte ardında iz bırakmaktan, insanlara kendisiyle ilgili açık vermekten de korkar, sırrının çözülmesini istemez.

Turgut, Selim'in parçalarını arkadaşlarından dinleyerek toplamak istemesine karşın onun -bir insan olarak beğenmediği- Metin'de kalan parçasını tanımaktan korkar. Mektubunda anlattığı, Metin'in gerçek hayatı kurgulayarak aktardığı, hatta çarpıttığı bir Selim'dir. Bu nedenle Selim'in günlüğünden okuyacakları, bu konuda Turgut'a yardımcı olacaktır. Metin, anlattıklarında Selim'in uyumsuz yönlerini göz ardı eder. Selim, tanıdığı insanlarda yaşadığı yerlerde bıraktığı parçalarından huzursuzdur ve bunları unutmak ister. Turgut ise bu kırıntıların peşindedir. Günseli ile tanıştığında ise yepyeni bir Selim'le daha tanışır.

Günseli'nin anlattıkları, anlatılanların hızını kesmemek için romanda noktalama işaretleri kullanılmadan verilir. Uzun bir bilinç akışının içinde Selim'in farklı uyumsuzlukları ve dışlanmışlıkları dikkat çeker. Selim'in arkadaşları Günseli'yi sevmezler ve ondan ayrılmasını isterler. Selim'in kaygılarının naifliği ve hassasiyetleri hor görülür. Hatta zamanla çevresi tarafından dışlanmaya başlanır:

bir gece bir arkadaşı çok sarhoş olduğu bir sırada senin ne işin var aramızda diye çatmış Selim'e ne arıyorsun bizim gibilerin arasında hepimizi ezen yaşatmayan ağırlıklar var onlara isyan ediyoruz seni ezen ne var seni aramıza hangi kuvvet sürükledi hangi dış etken buraya itti seni senin ezilmişliğini çarpılmışlığını anlamıyorum boş yere sürükleniyorsun bizimle sen aslında yumuşak çatışmasız çelişmesiz bir şeysin (Atay, 2011: 475).

Selim'in uyumsuzluğunun altındaki sebeplerden biri babasıyla olan sorunlu ilişkisidir. Babası, Selim'e model olabilecek ya da Selim'in gelişiminde onu özgür bırakmış olan biri değildir. Babasının karakteri ve kendisine yüklediği sorumluluklar yüzünden kendisi olmayı ötelere ve uyumsuz bir karaktere bürünür. Selim'in babasıyla hesaplaşması kesintisiz ve nettir:

Selim'in tiradı sahneyi doldurur Turgut'a 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 hapsedtin 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 (Atay, 2011: 501).

Selim babasına benzemekten ölesiye korkar, hatta babasız bir kahraman olarak anılabilir. Jale Parla'nın Tanzimat romanının babasızlığına vurgusuna değinen Nurdan

Gürbilek (2012: 53), “Azgelişmiş Babalar” yazısında Atay’ın da bu yetimliği sorunsallaştırmış olduğunu söyler: “Bir zamanlar romanın ses tonunu, ahlaki havasını, kalıplaşmış değerlerini belirleyen yetimlik, bu romanlarda doğrudan sahnesi, romanların konusunu olduğu kadar anlatımını da belirlemiş temel meselelerden biri haline gelir”. Gürbilek, Selim’in, Turgut’un ve *Tehlikeli Oyunlar*’ın Hikmet’inin “kudretsizlik”lerinin babalarından tevarüs edildiğini, bu kahramanların çocukluklarını yaşamadan hayata atıldıklarını, bu nedenle çocuk kaldıklarını ve bu çocuk kalmışlığın Türkiye’nin ruhunun ayırt edici bir özelliği olduğunu belirtir. Gürbilek’in (2012: 55) “kültürel kudretini kaybetmiş” olarak nitelediği bu babalar, oğulları için birer utanç kaynağı olmaktan öteye gidemezler.

Hikmet, babasının kendisi için bir utanç kaynağı olduğunu zaman zaman dile getirir. Hüsamettin Bey’i babası gibi gördüğü zamanlar vardır. Bunun nedeni Hüsamettin Bey’in de uyumsuz bir tip sayılmasıyla birlikte, kendi baba imgesini doldurma çabası olarak görülebilir. Hikmet, kendisini babasının utancını taşımak zorunda hisseder: “Hüsamettin Bey hafifçe utandı, ağzını açmadan; babam gibi. Sonra sen utanırsın onun yerine. Baba sus. Susmaz. Ya berber çantası? Allah belanızı versin. Oku Albayım oku. Bizde, herkese yetecek kadar utanç var” (Atay. 2010: 96).

Selim’in utancını ifadesi ise bitmek bilmez. Babasıyla hesaplaşması kendisiyle hesaplaşmasıyla eşdeğerdir:

kötülük edemeyecek kadar kısır kafanda yalnız bizim için yaptıklarının defterini tuttu bana aldığın ilk elbiseden verdiğin son harçlığa kadar hastalığımda uykusuz kaldığın gecelerin hesabına kadar kaydettin bu ağır havalı evin içini güzel bir müzik sesiyle bir kitapla süslememe izin vermedin nasılsa eve giren bütün güzelliklerin birer birer yok oluşunu kayıtsız bir sabırla seyrettin kanaryam öldüğü zaman bir yenisini almadın çiçekler solunca boş saksıları balkona taşıdın hiç duydun mu hediye diye bir sözün olduğunu insanların birbirine aldıkları ve genellikle çocukları sevindiren hediye bir gün elinde bir balonla eve döndün mü yaptığım resimler için ağzından çaktığın çivilere dikkat et duvarları berbat ediyorsun sözünden başka bir söz çıktı mı bu evde senden başka varlıkların yaşadığını hiç düşündün mü ben bir kitap okurken ne okuyorsun diye bir soru sordun mu beni elimden tutup bir gün parka götürdün mü sadece o soğuk mantığımla tenkit ettin elektriği açık bırakmışsınız pencereyi kapatmamışsınız radyoyu kapatın başım ağrıyor roman okuyup gözlerinizi yormayın boşuna elektrik yanıyor okuduklarınızın hepsi yalan senin bana isyan etmene bu kitaplar sebep oluyor bu yüzden karşıma geçip bacak bacak üstüne atarak sigara içiyorsun yemeğin suyu bitmiş altını kısın ayakkabılarının burnunu eskitmişsin taşlara çarpma sen başka bir söz bilmez misin tuzluğu Fransızca istemekten başka kültürün yok mu kapayın pencereyi üşüyorum açın pencereyi yanıyorum tek heyecanım ölüm ondan korkuyorum çok yaşamak için iki nefes alıyorum bir

nefes veriyorum gazetelerin bütün tavsiyelerini tutuyorum bak yaşlandım küçüldüm (Atay, 2011: 501-502)

Bu ezilmişliğin içinde Selim, babasının ölümünü dahi kabullenemez. “[İ]nsanın babası hayatta bir kere ölür” (Atay, 2011: 508) ve babasının “bu kadar sönük bir şekilde ölmesinden” dahi utanır (Atay, 2011: 509).

Selim’in ve Hikmet’in varoluşsal karşılıklarını arayışları, onları çözümsüzlüğe ve yalnızlığa iter. Varoluşları, bu dünyada tamamlayabilecekleri bir sürece denk gelmez. Arayışla ve bekleyişle sadece uyumsuzluklarını uzatmış olurlar. Beklentilerinden dolayı yarım kalmaya mecbur kalırlar. Selim’in ve Hikmet’in uyumsuzlukları, varoluşsal bir çıkışsızlığın sonucu da sayılabilir.

Atay’ın kahramanları entelektüeldir ve bu entelektüel kahramanlar kendi ideallerini babalarından bağımsız kurmaya çalışırken zamanla babalarına benzerler. Gürbilek (2012: 61), Atay’ın romanlarında “baba[nın] kendisi bir ideal oluşturan, daha doğrusu kültürün benimsediği bir idealin simgesi olan, kudretini o idealden alan bir figür” olmadığını, hep çocuk kalan alaturka Oidipus’un bir yanlışlıklar komedisi olarak temsil edildiğini düşünür. Dolayısıyla karakterlerin uyumsuzlukları babalarından emanet alınarak devam eder.

Turgut, Selim’i anlamak için zamanla kendi uyumunu sorgular. Bu uyum ve düzen onu düşünmekten alıkoyar. İçinde olduğu büyük, güzel düzen ve eşyanın içinde insanın düşünemeyeceğini iddia eder. Bu nedenle yumuşakçalar kralının veliahdı, daha doğrusu tutunanların en gözde insanı olan Turgut Özben, krallığından vazgeçmek ister. İç dünyasında konuştuğu ses olan Olric’le bu düzeni eleştirir. Bir düzeni eleştirmesine karşın Olric’in kendisine “efendimiz” demesi ise ironiktir. Turgut, uyumsuzluğuna yönelirken dahi efendi olma arzusundan vazgeçemez. Evini terk ederek Olric’le beraber bir yolculuğa çıktığında karşılaştığı her olayda kendisini ve kendisi üzerinden aydınları eleştirir. Bilhassa aydınlarının tek yönlülüğü ve işlevsizliği eleştirilir:

Doğru: aydınlardan başka hiçbir kalabalık kendi hakkında yazılan eserleri okuyacak sabrı gösteremez. Aman bizi de ne güzel anlatmış, ne kadar da böyleyiz, demezler herhalde. Derler efendimiz derler. Demesinler o halde Olric. İnsanları artık olmaları gerektiği gibi düşünmek istiyorum. İnsanlar, artık aydınlara verdikleri umumi vekâletnameyi geri alsınlar istiyorum. Bütün bunlar çok söylendi efendimiz. Bütün bunlar artık yapılsın istiyorum. Bu insanlardan biri, şimdi yanınızda olsaydı canınız çok sıkılırdı, sanıyorum. Onlar da artık sıkılınsınlar

kendilerinden: böyle olsun istiyorum. Aramızdaki duvarları yıksınlar istiyorum (Atay, 2011: 584-585).

Bu alıntıda toplumun aydınlarıyla yüzleşmesini isteyen Turgut açıkça halk ve aydın kesim arasındaki duvarın yıkılmasını ister. Bunun nedeni aydınların entelektüel ve toplumsal sorumluluklarını yüklenememeleri, görevlerine ihanet etmeleridir. Turgut bu eleştiriyi yaparken kendisini de sorumluluklarını üstlenemeyen bir aydın olarak görür. Olric’le geçen diyalogları bu özeleştiriye hissettirir.

Turgut, Günseli’den aldığı Selim’in günlüklerini okurken arkadaşının aracısız olarak en saf haliyle karşılaşır. Selim’in ihtirasları, kıskançlıkları, pişmanlıkları, beceriksizlikleri, kötü sandığı düşünceleri bu günlükte açıkça yer alır. Selim’in günlüğü tutarken hissettiği açık bir sıkıntıdır: “yeni bir güne başlamanın sıkıntısı” (Atay, 2011: 597). Bu belirsizlikle dolu his, sıkıntı görünümlü bir kaygıdır. Kendisini diğer insanların karşısında silik bulan Selim, yaşadığı sıkıntının kendi sonunu getireceğinin farkındadır. Adlandıramadığı bir “şey”i bekler ve bu korkuyla hastalık halini birbirine karıştırır:

Düşünmek bile beni yoruyor. Galiba ölmeliyim ben. Öleceğimi anladığım için mi korkuyorum? Belki de sadece korkularım ayakta tutuyor beni. Geceleri beni uyandıran, her anımı büyük bir gerginlik içinde yaşatan şey, “o”, belki de ölüme karşı uyarıyor beni. Beni korkutarak bir bakıma yaşamaya zorluyor. Neden yaşamalıyım? sorusunu sormamı engellemek istiyor. Bu nedenle Kafka’yı okutmuyor bana. Günseli’ye aşkı, hayatın anlamını düşünmemi önleyerek beni ayakta tutmak istiyor (Atay, 2011: 608).

Yaşadığı sıkıntıyı, kendisini yoklayan bu boğucu “şey”i kimseye anlatabileceğine, daha doğrusu başkalarının onun bu kaygılarını anlayabileceğine inanmaz. Selim’in anlaşılacağına dair inancını yitirmiş bu hali, uyumsuzluğunun bir diğer örneğidir. Hissettiklerini anlattığında kendisiyle alay edileceğine inanır. Selim, uyumsuzluğunu ve insanlara karşı yenilgisini kabullenir. İnsanların aralarına karışmak ister ancak bunun da bir uyumla olması gerektiğinin, olduğu gibi kabul edilmeyeceğinin farkındadır:

Önce bir pişmanlık dilekçesi vereceksin, inceleyecekler. On beş gün süresi var. Soruşturacaklar: eski bağıntılarını kopardı mı? Kitaplığındaki zararlı kitapları ayıkladı mı? Hergün tıraş oluyor mu? Saçını tarıyor mu artık? Sonra bir deneme dönemi var (Atay, 2011: 667).

Kendisine bir çıkış yolu bulamayan Selim, zamanla eşyayı suçlar. Turgut, içinde bulunduğu eşyanın düşünmesine engel olduğunu nasıl dile getiriyorsa, Selim de

eşyanın düşüncelerini emmesinden, hayallerini sömürmesinden rahatsızdır: “Büyük ve güzel şeyler yaratmama yardımcı olmadınız. [...] hepiniz yalan söylüyorsunuz. Ben... ben Kant gibi düşünmek istiyordum. Kelimelerle uğraşıyordum ayrıca. Evet, diyorlar hep bir olup: kelimelerle uğraştın” (Atay, 2011: 670). Selim’in günlüğündeki bu ifade, eşyanın da kendisine hesap sorması düşüncesiyle devam eder. Düşüncesini eşyadan kurtaramaz.

Kendi parçalarını, yazdıklarını başkalarında bırakmış olması, Selim’i tedirgin eder. Kendisini, kendisine karşı ihmalci bulur. Yaptıkları karşısında bir suçlu arar ve sonunda suçlunun kendisini altından kalkamayacağı bir yükte ezenler olduğuna karar verir. Selim, hiçbir zaman kendisine verilen –toplumsal, insani, ahlâki- görevlere gönüllü olmamıştır. Hatta bu duygusunu ileri götürerek kimsenin bu sorumlulukları istememesi üzerine bu görevleri kabul etmek zorunda kaldığını düşünür. Bu düşüncede ironik bir tavır bulunur: “İnsanlar, bu görevleri kabul etmemenin utancını yaşamaları diye onları bu acıdan kurtarmak iste[r]” (Atay, 2011: 692). Bu hislerine karşın yargılanmaktan, suçlanmaktan, sorumluluğunu yerine getirmemiş olmaktan korkar. Selim’in korkularının altında entelektüel sorumluluğunun farkında oluşu yatar. Bu nedenle sorumluluğunu yüklenemeyişinin ağırlığını, bu sorumluluğu en başından beri hiç istememiş olmakla hisseder:

Canıma okuyacaklar aziz İsa. Korkuyorum, kaçmak istiyorum. Suçlu sandalyesine oturmak istemiyorum. İsyân ediyorum; geriye dönmeme izin verilmesini istiyorum. Gerçek hürriyeti tanımadığım için cezadan korkuyorum. Bütün hayatımca cezalıydım: durmadan bir kafesin içinde dolaştım. Gittiğim her yere, üstü kapalı, demir parmaklıkları bu kafesi taşıdım (Atay, 2011: 693).

Selim uyumsuzluklarının neticesinde intihar etmeye karar verir. Bu düşüncesindeki kararlılığını kendisine ispatlamak zorundadır. İntiharı, gerçekleştiremediği sorumluluklarının karşısında kendisine verdiği sabit bir cezadır ve bu cezayla yüzleşmeden kendi bütünlüğünü tamamlayamaz:

Adımların yaklaştığını duyuyorum. Kapıyı açıp her an içeri girebilir. Elinde tabanca olduğunu biliyorum. O elini cebine atıp, çıkarmadan biliyorum. Elimi, ayağımı yerinde hissediyorum. Kapıyı araladığı zaman hazır olmalıyım. Kendimi kaybetmemeliyim. Bir trajedi havası vermemeliyim. Krilov gibi döneklik etmemeliyim. Bu, daha öncekilere benzemez. Hata yapmamalıyım. Hayatımda ilk defa bir kesinlik ve bütünlük göstermeliyim (Atay, 2011: 700).

Selim’in sorumluluklarından, kendi tabiriyle “büyük adam” olmak zorunda kalışından kurtulmak için bir savaşın çıkmasına dahi razıdır. Ülkede bir savaş çıkarsa

bu mesele unutulacak, kimse onu büyük adam olamadığı için suçlamayacak, dolayısıyla Selim de kimseye karşı mahcup olmayacaktır: “Kimse, ağır savaş yılları içinde yetişen bir çocuğu, büyük adam olmadı diye suçlayamazdı. Selim, büyük adam olmaktan kurtulmak için, ağır bir hastalık bile geçirmeyi düşünmüştü” (Atay, 2011: 705).

Selim'in günlüğündeki tutunamayanlar ansiklopedisinde, uyumsuz insanların yaşamları daha doğrusu uyumsuzlukları anlatılır. Maddeler arasında hayal ürünü gibi duran kişilerin yanında Süleyman Kargı gibi gerçek insanlar da yer alır. Turgut, bu ansiklopedide bir yer almış olsa, muhtemelen tutunan hayatını terk etmeyecektir. Ancak Turgut, hiçbir vasfıyla bu listeye dâhil olamayacağını da farkındadır. Bu nedenle, yumuşakçalar krallığından vazgeçen Turgut, Selim'in yerine geçmeye karar verir ve ansiklopediye kendi maddesini ekler: “Bir mayıs günü, arkadaşı Selim Işık'ın hayattan kendi arzusuyla ayrılması üzerine onun yerine geçti. Bir asilzadenin, halktan birinin yerini doldurması, saray çevrelerinde endişe yarattı. Kral, tayini onaylamadı” (Atay, 2011: 722).

Sartre (2013: 66), insanın kendisine karşı sorumlu olunca herkese karşı sorumlu olacağını söyler. Selim'in en büyük kusuru kendisini ihmal etmesi, kendi sorumluluklarını ertelemesidir. Başta babası olmak üzere daima başkalarının etkisinde, başkalarının istediği insan olmaya çalışırken önce kendi sorumluluklarını erteler. Bu erteleme, onu büyük adam olmaktan yani entelektüel sorumluluğunu yüklenmekten de alıkoymaz. Benzer kaygılar, Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet'inde de görünür. Hikmet de Selim gibi sorumluluklarından kaçmış, kendi benliğini ihlal etmiş biridir.

Atay'ın entelektüel bireyi, başarısızlığını örtbas edebilmek için bir deliğe çekilmiş, kendi karanlığında başkalarının dünyasını eleştirir. Bunu yapmak için insanları, kavramları ve duyguları ironize eder. Dokunamadığı bütün kusurlar, ona göre kendisinden bağımsızdır. Selim uyumsuzluğunun hesaplaşmasını acı içinde yapar, Turgut alayı acıya çevirir, Hikmet ise acıyı alaya çevirerek kendi çatışmasından uzaklaşmaya çalışır:

‘Evet, orada biraz Cumhuriyet yapıyorlarmış. Biz ülkemize gidelim.’ [...] Uzun binaların ve kulelerin damları kırmızı olduğu için, sınırlar, haritalarda kırmızı çizgilerle gösterilir. Biz, bu sınırların içine kalırız. Bundan başka, ülkemizin dört bir yanı, köylülerle çevrilidir. Köylülerle çevrili ülkemizde birçok ürün yetişir. [...] Ülkemizde, eski çağlardan beri birçok medeniyet

yetişmiştir; ülkemiz, birbirine benzemeyen birçok medeniyetin beşiği olmuştur. Bu beşikte birçok medeniyet sallanmıştır, birçok medeniyeti uyutmuşuzdur. [...] Fakat ülkemizde en çok yetişen, köylüdür. Köylü, bütün iklimlerde yetişir. [...] Kendi kendine yetişir, kendi kendine meyva verir. Biz köylüleri çok severiz. Şehre gelirlirse onlardan kapıcı ve amele yaparız (Atay, 2010: 110-111).

Bunun nedeni, Hikmet'in ironize ettiği durumlardan kendisini sorumlu tutmayacağı gerçeğidir. İroniye başvurdukça, olaylara dışarıdan bakar ve kendisini toplumun dışında tutar. Alaycı eleştiri, Atay'ın kahramanlarında kendini aklama, suçtan arındırma biçimine dönüşür:

H., ülkemizin sorunlarını düşünmekten yorulmuştu. Kitaplar, içinde hafif bir bulantı yapıyordu. Kitaplar, eski suç ortakları gibi, her gördükleri yerde rahatsız etmeye başlamıştı onu. Ayrıca yılların verdiği yorgunlukla birleşen bu kitap rahatsızlığı H.'yi bitkin düşürdü; kitap elinde, olur olmaz yerde uyuklamağa başladı (Atay, 2010: 117-118).

Hikmet'in uyumsuzluğu, düşüncelerinde karmaşaya, roman üslubunda ise bilinç akımına dönüşür: “Tehlikeli oyunlar albayım: Salonda At Yarışları. Bilge Bilge. Sonunda ‘I Found my love you’ albayım. Sevmeden olmuyor. Bilge Bilge. Düşünelim düşünelim” (Atay, 2010: 123). Gürbilek, “Kemalizmin Delisi Oğuz Atay” yazısında, Atay'ın alayının, kızgınlık ya da öfkeden beslenmiş bir alay değil, “nesnesinden bir türlü kopamayan, onun doğrudaki payını bir türlü unutamayan, haksızlığı ve aczi bir türlü kendi dışına atamayan, karşısındakini haksız kendini haklı göremeyen, çoğu kez onunla özdeşleşen, onu içselleştirmeye çalışan bir alay” olduğunu belirtir:

Buna bağlı olarak Atay'da alay ve komiklik, duyguyu denetlemenin yollarından biri olarak karşımıza çıkar. Komedinin kökeninde yatan, öfkenin yönelebileceği, bir önceki yılın günahlarını temsil eden, kahramanın baharda yeniden doğuşunu sağlayacak bir “günah keçisi” yoktur burada (Gürbilek, 2014: 29).

Yani ironi, Hikmet'te bir çeşit kontrol aygıtı olur. Bu nedenle kendi kontrolünü kaybettikçe alayın dozunu artırır. Genel olarak Atay'ın ironisi, uyumsuzluğa karşı sunduğu bir savunma mekanizmasına dönüşür: Ben uyumsuzum, o halde siz uyumunuzun karşılığını tarafımdan yüceltilerek ödeyeceksiniz. Bu yüceltme, aşırı olduğu için ironik ve yer yer aşağılayıcıdır.

Atay'ın romanları ironik ve mizaha sahip metinler olsa da trajik bir yön taşırlar. *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'ın trajik sonları, roman boyunca süren gelgitin son bulmasına neden olur. Selim'in ve Hikmet'in uyumsuzluklarının kefareti kendileridir. Turgut ise kefareтини gerçeklikle bağını yitirerek öder.

2.3.2.3. Fırlatılmışlık Üzerine

Hıristiyanlığa göre insan dünyaya Tanrı tarafından bırakılmış, fırlatılmış yani terk edilmiştir. Bu düşüncede Hıristiyanlıkta mevcut olan “insanın günahkâr doğduğu” inancının etkisi büyüktür. Bu bilgi ile Avrupa kültürüne göre insan, günahkâr doğmuş ve böylece dünyaya terk edilmiştir. Bu terk edilmişliği varoluşçular, bırakılmışlık ve fırlatılmışlık kavramları ile açıklarlar. Heidegger, “fırlatılmışlık” terimi ile tanımladığı bu durumu, varlıkla doğrudan ilişkilendirir. Dasein’in kendi şuradalığını, Dasein’in fırlatılmışlığı olarak tanımlayan Heidegger fırlatılmışlık ifadesinin “tevidi olunmuşluğun faktisitesine²⁶ işaret etmekte” olduğunu düşünür: “Dasein karakterindeki bir varolan, kendini kendi fırlatılmışlığı içinde bulmakla kendi şuradalığını var etmektedir” (Heidegger, 2011: 142-143). Yani fırlatılmış olan Dasein/varlık/şurada var olma hali, kendisini kendi fırlatılmışlığı içinde tanımlar ve var eder. Bu durum varlığın bir başinalığı ile de yorumlanabilir.

Fırlatılmış olma hali, var olma ile doğrudan bağlantılıdır. Fırlatılmış olmak, fırlatılmış biçimde bulunmuş olmak, varlığın imkânına işaret eder. Heidegger (2011: 152, 176), Dasein’i *baştanbaşa fırlatılmış imkân* olarak yorumlar ve sorar: “Dünya- içinde-varolmaya fırlatılmış olan Dasein, aslında öncelikle herkes kamusuna fırlatılmış değil midir?”. Fırlatılmış, bırakılmış olma hali, varlığı bulma ile doğru ilişkili olduğundan, bu sorunun cevabı her bireyin kendi içinde Dasein’ına ulaşması olabilir. Bu dünyada herkes önce kendi fırlatılmışlığını yaşar ve gerçekliğini sorgular. Heidegger, Dasein’in fırlatılmışlığını aynı zamanda tasarlayıcılığı ile açıklar:

Tasarım fiili varlık imkanının hareket sahasının eksistensiye varlık konstitüsyonudur. Dasein fırlatılmış olduğundan, tasarlama varlık minvaline de fırlatılmış demektir. Tasarlamanın, üzerinde düşünülmüş bir plana (Dasein’in kendi varlığını ona göre tertip ettiği plana) kendini ilişkilendirmekle bir ilgisi yoktur. Dasein olarak Dasein zaten kendini hep tasarlamıştır ve var olduğu müddetçe de tasarlayıcı olmaktadır (Heidegger, 2011: 153).

Birey fırlatılmışlığının bilincine vardığında, kendi kendisini tekrar tasarlamının yani özüne, varoluşuna ulaşmanın bilincine de varır. Varoluşuna ulaşması için izole bir dünyaya ihtiyaç duyan birey, fırlatılmışlığının bilinciyle bu izolasyonu kendi beninde sağlayacaktır.

²⁶ Martin Heidegger’in Faktisite tanımı şöyledir: “Faktisite bir mevcut-olanın factum brutum olgusalılığı demek olmayıp, Dasein’in varoluşunda bulunduğu halde öncelikle kenara itilen bir varlık karakteridir.” *Varlık ve Zaman*, s.143.

İnsanın dünyaya fırlatılmış oluşu, aynı zamanda bir düşme haline karşılık gelir. Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ını inceleyen A. Kadir Çüçen, fırlatılmışlığı düşüş ile ifade eder. Düşüşün, Dasein'in kendi olanaklarından ayrılarak nesnelere dünyasına geri çekilişi olduğunu belirten Çüçen, dünyaya düşüşün Dasein'in diğerleriyle birlikteliğe dönüşü anlamına geldiğini ve bu düşüşün "Dasein'in otantik olmaması" adıyla anıldığını söyler. Otantik varlık ise, "kendisiyle bir olan ve kendisini kendisinde anlayan Varlıktır." Düşüşü Dasein'in varolma tarzının önsel durumu olarak yorumlayan Çüçen, Dasein'in dünyaya düşüşünü, dünyaya atılmışlığı veya fırlatılmışlığı olarak görür ve Dasein'in bundan kaçışı olmadığını belirtir. Bununla birlikte Dasein'in varlığını ortaya çıkaran temel varoluşsal karakterin kaygı, endişe veya tedirginlik olduğunu aktarır (Çüçen, 2003: 78)

Fırlatılmışlığı bırakılmışlık olarak ele alan Sartre, Asım Bezirci'ye göre (1985, 11) bireyin kendisini koruması için sorumluluğunu yüklenmesi gerektiğini, insanın bırakılmışlığı karşısında yaptıklarından sorumlu bulunduğunu ve ancak edimlerini uyguladığı sürece kendisini gerçekleştireceğini düşünür. Yani Sartre, bırakılmışlık ile sorumluluğu, *kendini gerçekleştirme biçimi* olarak yorumlar ve bireyin varoluşuyla bir arada düşünür.

Öz serbest bırakıldığında bırakılmışlığın uyanacağını düşünen Heidegger'e göre (2013: 27) "[b]ırakılmışlık, iradenin alanına dâhil değildir. Olumsuzlamanın varoluşun reddedilişi olduğunu söyleyen Sartre (2011: 59), fırlatılmışlığı olumsuzlamaya bağlar: "Olumsuzlama yoluyla bir varlık (ya da bir varlık tarzı) ortaya konmuş, sonra da hiçliğe fırlatılmış olmaktadır". Ona göre birey kendi dolaysız varlığını açıklamak istediğinde, "içkin bir öznel tasavvurla hiçbir şekilde karıştırılmayacak erim dışı bir anlama doğru" yani varlığının dışına fırlatılır (Sartre, 2011: 165).

Lukacs (2014: 161), varoluşçuların, insanın özgürlüğe fırlatılmasıyla özgürlüğe "mahkûm" olduğundan söz etmelerini onların "entelektüel olarak özgürlüğü kurtarmaya ve onu bir üst makama devretmeye" çalışmalarına bağlar. Böylece fırlatılmışlığı doğrudan entelektüellikle ilişkilendirir.

Bollnow (2004: 25), varoluşun kendisi ile onun önemsiz sayıp bir kenara attığı şeyler arasında yaşanan gerilimin aslında son noktada Hıristiyanlığın bu dünyaya karşı takındığı tavrın bir benzeri olduğunu söyler: "Varoluşsal eylemin icrasında aslında

Hristiyanlığa ait o asli dini tecrübe tahakkuk etmekte, lakin bu dini tecrübe Varoluş felsefesi tarafından genel yapısı içinde ve her türlü dini yorumdan azade kılınarak işlenmektedir”. Bu durumu *negatif ilahiyata* benzeten Bollnow (2004: 25-26), negatif ilahiyatta Tanrı'nın sonsuzluğu nasıl sıfatlarla anlatılamayacaksa, varoluşun da ancak mahiyete ait tespitlerden vazgeçildiğinde açığa çıkacağını belirtir. Bollnow, Varoluş felsefesi ile mistisizm arasındaki farkı, mistisizmin bireyin Tanrı ile veya Panteist bir yaklaşımla kendisiyle Tanrıyı birleştirmesi, bir bütünlükle birey ve Tanrı arasındaki sınırların ortadan kalkışı ile açıklar. Varoluşsal tecrübede ise birey bu süreci sancılı bir biçimde sadece kendi benine dönerek ve dış dünyadan soyutlanarak yapar (Bollnow, 2004: 26-27).

Dünya üzerine bırakılmışlığı, fırlatılmışlığı bireyin kendi varoluşuna ulaşması için bir basamak olarak görülebilir. Bu tek başınalığından kendi varoluşuna ulaşabilen birey, kendi özünü keşfetmiş olacaktır. Fırlatılmışlığın Türk romanındaki en belirgin örneği Ferit Edgü'nün *Hakkâri'de Bir Mevsim*'indeki yabancı öğretmeni karakteri olarak düşünülebilir. Yabancı, Hakkâri'ye sürgün gidişiyile temsili bir fırlatılmışlığa uğrar. Kimsesiz ve yalnız kalır, kendisinden başka konuşacak kimsesi olmaz. Bulunduğu köyde, dünyaya fırlatılan kimsesiz bireyin sembolü olur.

2.3.2.3.1. Hakkâri'de Bir Mevsim'de İnsanın Fırlatılmışlığı

Entelijansiyanın halktan uzaklaşması, sınıflar arasındaki mesafenin, daha doğrusu halk ve entelektüelin arasındaki mesafenin arttığı bir göstergesidir. Bu kopuş bir kez meydana gelirse telafisi için her iki taraf da kendiliğinden ödün vermeyecek, ayrışma stabil bir şekilde devam edecektir. *Hakkâri'de Bir Mevsim*'in yabancı öğretmeni köy insanlarına nasıl uzaksa köy halkı da öğretmene bir o kadar yabancıdır. Öğretmenin yabancılığı, bölge dilinin yabancılığı, birbiriyle ne aynı dille ne de farklı dillerle anlaşamayan insanların birbirlerine bir düzen için katlanmaları semboliktir. Kentin Türkiye'nin en uç noktasında oluşu, üstelik dağlarla çevrili ve ufuksuz oluşu dahi semboliktir. Öğretmen nasıl halkından kopan, artık halkını anlamayan Türk entelektüelini temsil ediyorsa köy halkı da artık entelektüellerinden bir şey beklemekten vazgeçen halkı temsil eder. Romanın iki dilde insanlar arasında geçiyor olmasıyla yaşanan iletişimsizlik halk entelektüel arasındaki iletişimsizlik ve uzaklığın göstergesidir. *Hakkâri'de Bir Mevsim*'deki uzaklık politik bir eleştiridir. Ötekileştirilen bir dilin dağlar arasında, gerçeklikten ve devletten uzak kalmış

insanlığın, *kendi ve uzak* oluşlarını yazarın bir gemi kazası örneğiyle anlatması ve gemi metaforunun roman boyunca yer yer açığa çıkıp yer yer kaybolan bir izleğe dönmesi dikkate değerdir. Okur gemi, deniz, denizci simgelerini dağ, köy ve öğretmen olarak yorumlarken denizin gerçekliğini sorguladığı kadar köyün gerçekliğini de sorgular. Romadaki yabancıyı kayıp/fırlatılmış hali, varlığını arayan bir kazazede oluşu, hiç bilmediği bir köye sürgün edilişinden ileri gelir.

Kendisini bir kazazede olarak tanımlayan öğretmen, romanın başlarında kim olduğunun, nerde olduğunun, buraya nasıl bir kaza sonucunda geldiğinin, bir geçmişi ve bir yüzü olup olmadığının farkında değildir. Bu kaybolmuşluk, daha doğrusu kaybetmişlik hissi, roman boyunca bir belirsizliğin sürdürülmesine neden olur. Öğretmenin kendisiyle ilgili anımsadığı tek şey, bu dağ başındaki köye bir kaza sonucu gelmeden önce denizcilik yaptığıdır. Tayfasını, gemisini, denizciliği özler.

Roman bir şiir ile başlar ve gerek üslubu, gerek satırların dizilişi açısından bir şiir gibi devam eder. Romanın başkişisi kazazede öğretmen, romana “Hak. Kentim/ çileli gözlerin/ cüzzamlı derin/ ve -kar ile devam eder adın./ İrtifa binaltıyüz metre./ Nüfus onbin/ yarısı asker” (Edgü, 2007: 9) mısralarıyla başlar. Hak. kenti okurun zihninde gizemli, tekinsiz bir yer olarak canlanır. Tekinsiz üslup ve mekân, kişi kadrosuna da yansır. Kent, dağlar, köy, köy yolu, muhtar, köy halkı, vali, berber, kitapçı, çocuklar, hatta düşler dahi tekinsizdir. Bu tekinsizlik, okuru bir beklentiye, daha doğrusu arayışa yöneltir. Tekinsizlik halinin bitmesi, belirsizliğin ve sorunların çözümlenmesi beklenir ancak roman bir çözümsüzlük hali içinde biter.

Henüz romanın başında “Kazadan Sonra” bölümünde bir metaforla karşılaşılır. Teknesi batmış, mürettebatı kaybolmuş, kendisinin nerede olduğunu bilmeyen bir kaptanın anlatıcı olması, romanda birtakım sembollerin yerli yerine konması gerektiğini gösterir. Bu yabancı kaptanın bir öğretmen olarak köye gitmesi, olanları anlamaya çalışırken kendiliğini araması, entelektüelin kendisini halkın içinde araması, arayışın farkına varmasıdır. Bu nedenle okurunu başından uyarır:

Ey okuyucu!

eğer yaşantın boyu, bir gün olsun

bir teknenin kaptanı olmadınsa

-ya da böylesi bir duyguya kapılmadın, böyle bir düş görmedinse-

teknen, bir gün ya da bir gece, yolunu şaşırmuş,

bilmediğin sularda yol alırken

haritalarda görülmeyen kayalara çarpıp batmadıysa

*ve kendini tek başına
-Tayfalar nerde? Dümencim n'oldu?-
bir kumsalda da değil, denizden kilometrelerce uzakta, üstelik bir dağ
başında (Rakım: 2.100) bulmadınsa
ya da benzeri bir korkulu düşü,
gözün açık ya da kapalı görmedinse
bu kitapta yazılı olanları anlamakta güçlük çekebilirsin.
Çünkü anlamak bir ortak dil gerektirir (Edgü, 2007: 12-13).*

Yabancınn kendisinin bir kazazede mi, bir sürgün mü, yoksa bir mahkûm mu olduğunu, yani suçunu sorgulaması belirsizlik halini uzatır. Kentte yağmurda sığınacak bir yer ararken bir kitapçıyla karşılaşması, bu dağ başı olarak tanımlanan şehirde bir kitapçı olmasını aklına dahi getiremeyeceği için onu şaşırtır. Kitapçı bir Süryani'dir. Yüz kadar kitabının içinden on tanesini seçerek yabancı öğretmene verir. Bunlarla birlikte son anda aklına gelen bir haritayı ile mührü öğretmene vermesi, öğretmeni yeni sembollerle baş başa bırakır. Kaybolmuşluğunun, haritasız, pusulasız kalmış olduğunun hatırlatıcısı olan bu eşya, kendi varoluşunu ararken ona yardımcı olacaktır. Çünkü bu harita aslında bir kayboluşu anlatır. İncelediğinde haritanın aslında bir labirent olduğunu fark eder. labirentteki kısır döngü, köy yaşamında kendisini içinde bulduğu çözümsüz ve amaçsız yaşamı simgeler. Bir harita ona yol göstermeyecektir. Elindeki labirent haritaya bakmak, yaşadığı fırlatılmışlık hissini sadece çoğaltabilir. Bir çözümü, bir çıkışı yoktur, sanrılarla yaşamak zorundadır. Ancak zamanla umudu da umutsuzluğu da unutmaya başlar, kendisini bir döngünün içinde amaçsızca ilerlerken bulur.

Yabancınn köye geldikten sonra gözünün önünde bir tek insan yüzü dahi belirmemesi, kendi yüzünü görebilmek için bir berbere giderek aynaya bakma ihtiyacı duyması, kimlik karmaşasının ve fırlatılmışlık halinin yansımalarıdır. Kendisi geçmişine dair bir şey hatırlamasa da namı ülkede yayıldığından birçok yerden mektuplar alır. Bu mektuplardan yola çıkarak kendi arayışını sürdürür. Bu arayış Hak. kentinde başka bir hayat olabileceği fikrine götürür onu:

Burda bir başka hayat da olmalı.
Onu arayalım.
Hadi kalk.
Onu bulalım. (Edgü, 2007: 63).

Köye gelerek öğretmenliğe başlaması, olağan dışı bir üslupla üst bir dil ve metofarla dolu konuşmalarıyla öğrencilerle iletişime geçmesi, kendi benini, varlığını sorgulaması, anlamı araması, geçmişi ve şimdiki kavramaya çalışması yabancıyı sürekli bir hesaplaşma haline sokar:

- Burda ancak varolmayı, ama varolması gerekeni yaratarak karşı koyabilirsin.
- Neye karşı koymak?
- Yokluğa. Anlamsızlığa. Geçmişine.
- Ne geçmişi? Geçmişimi anımsıyorum bile.
- Tufan öncesindeki geçmişin mi? Onu anımsasan da olur. Hiçbir gereği yok bunun. B urda yaratılması gereken bir karşıkoyuş. Ancak bununla bulabilirsin çıkış yolunu. Nuh da öyle buldu:

Tufansa tufan, kabul, dedi Nuh. Ama ben 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 yolcuym. Bir kazazedeyim. Burda öğretmenlik oynayan. Öğretecek bir şeyi olmayan bir öğretmen. Başkalarını ve kendisini öğrenmeye çalışan. Anımsamaya çalışan, dilini, adını, geldiği yerleri ve aralarında yaşadığı insanların dilini. Ama özellikle kendini (Edgü, 2007: 66-67).

Köyde, hiç tanımadığı insanlar ve koşullar arasında umutsuzluktan kurtulduğunu düşünür. Korkularından batarak kurtulduğuna inanır. Fırlatılmışlığına karşın bir ıssız adada olmak yerine, dillerinden anlamasa dahi insanların arasına düşmesinden memnundur. Yabancıların Tanrıya inanmayışı, onu Tanrıtanımaz varoluşçulara yaklaştıran, fırlatılmışlık hissini ve yalnızlığını güçlendiren bir ayrıntıdır.

Köyde meydana gelen salgında bebeklerin ölmesi yabancıda yeni bir sorgulama/hesaplaşma hissi uyandırır. Bu sorgu, hem kendisiyle hem de köye bir türlü gelemeyen devletle ilgilidir. Zamanla kendi ölümünü düşünmeye başlar, gemisinin bir daha battığını hissedecek kadar kendisini suçlu ve çaresiz hisseder. Bebeklerin ölümü üzerine dilekçe yazması, kendi sorumluluğunu yerine getirmiş olmak arzusundan başka bir şey değildir. Hiçbir sonuca ulaşamayacağını farkındadır ve bu yüzden, belki de ikiyüzlü sayılabilecek bir içgüdüyle, bebeklerin ölümünün önüne geçilememesinde kendi payını ortadan kaldırmak için bir hamle olarak dilekçe yazar. Elinden geleni yapmış olduğu için kimse onu suçlamayacaktır.

Belirsiz bir mekâna fırlatılmış bir yabancı olma hissi, kardan adam üzerinden somutlaştırılır. Yabancılaşmanın dışavurumu, kardan adamın bedenini de ötekileştirir. Mekân ve yaşananlar ne kadar olağandışıysa kardan adam da o kadar olağandışıdır:

Dışarı çıkalım. Hep birlikte bir kardan adam yapalım. Burnuna koyacağımız havuç yok, ama bir tezek parçası koyarız. Göz olarak koyacağımız kara zeytinlerimiz yok, ne yapalım biz de gözlerini oyarız. Eline vereceğimiz süpürge yok, ama bir çifte veririz. (Edgü, 2007: 118).

Olağandışılık, Süryaninin verdiği kitaplarla devam eder. Kitapların birinde yer alan “İnsanoğlu kendine yetmesini bilseydi, önemli bir sorunu çözümlemiş olurdu” cümlesi, yabancıların köydeki işlevine ve uzaklığına bir gönderme gibidir (Edgü, 2007: 119).

Halit’in işlediği cinayetdeki gizem, yabancıların kendisini onun yerine koymasıyla aralanmaya başlar. Halit, bu cinayetin yabancı tarafından bilinmesiyle tedirginleşir. Cinayet, romandaki tekinsiz havayı derinleştirir. Halit’in yabancıyı, cinayeti çözümlenmeye çalışması üzerinden eleştirmesi, yine entelektüel eleştirisine işaret eder:

Doğru, dedi. Geldi, yatağımın kıyasına oturdu, boynunu büktü. Senin suçun ne biliyor musun hoca, sen kendini başkalarının yerine koyuyorsun. Benim yerime de koydun kendini. İşte senin yanlışlığın bu ve bunu yapmak için, başarmak için karşındakini konuşturuyorsun. Konuşurken, kalan boşlukları kafandan dolduruyorsun, itiraf edeyim ki, insanı korkutacak kadar da iyi dolduruyorsun. (Edgü, 2007: 161).

Değişik biçimlerde gördüğü düşünde bir infaza, dolayısıyla cinayete şahit olur. Kurbanla cellat arasında bir tanık olarak kalır. Bu tanıklık, köydeki yabancı ve tanık halinin rüyasına yansımasıdır. Bu tanık olma halinin, cellat tarafından temsil edilenlere karşı sürmesinden çekinir, bu suça ortak olmak istemez ancak köydeki sorunlarla ilgili valiyle konuşmalarından bir sonuç alamaz. Valinin yanından çıkarken kapıyı açık bırakması, sorulan sorulara karşılık vermemesinin dışavurumudur. Bu yüzden “Açtığım kapıyı bir kez de başkaları kapasın” diye içinden geçirir. Yaşadıkları onu çıldırma noktasına getirir ve kendisine karşı bir hesaplaşma içine girer:

Doğruları söylemek için değil. Kendi kendinle konuşmak için. Çıldırılmamak için. Karanlıkta da yazılır. El yordamıyla da yazılır. Ay ışığında da. Dağ başında yaşarsan, eski bir yılın bitip bir yenisinin başladığını söylerse elindeki takvim (doğru ya da yanlış, o, takvimi düzenleyenlerin günahı) yazmak zorunluluğunu duyarsın- duyabilirsin.

Özellikle bir kazazede isen.

Özellikle senden karşılık bekleyen mektuplar birikmişse.

Özellikle söyleyecek gibi olduğun şeyler birikmişse.
Özellikle henüz çıldırmamışsan.
Özellikle tiksiniyorsan yazmaktan. (Edgü, 2007: 182).

Yabancı yine de tahammül sınırını korur. Köye gelen müfettişin, yabancıya aslında yaşadığı şeyin bir deney olduğunu ve dayanamayacağını umduklarını söylemesi onu sarsar. Öğrencilerine veda ettiği son dersinde söyledikleri, buraya fırlatılmışlığı ile keşfettikleriyle ilgilidir. Dağ başında bir köyde oluşu, köylülerin terk edilmişliği, iletişimsizliğin ve tekinsizliğin sürmesi fırlatılmış olma halinin sadece onda değil aslında köylülerde de hüküm sürdüğünü gösterir:

Bütün öğrettiklerimi unutun. Dünya dönüyor, evet, ama belki de, burda, bu dağ başında dönmemesini bilmek daha doğrudur. Size Hayat Bilgisi dersleri verdim sevgili çocuklar, ama hayatın gerçek bilgisini, siz, kendiniz, burda iki sınır arasında, bu dağ başındaki köyünüzden uzak kentlere gittiğinizde, askerliğinizde, öğreneceksiniz. Unutmayın ki, kitaplarda yazılanlar, okullarda öğretilenler her zaman doğru değildir. (Edgü, 2007: 188).

Köyden ayrılırken bu dağ başında ırmakta bir tekne ile karşılaşması, gerçekliğin tekrar sarsılmasına neden olur. “Sakın bu Nuh’un teknesi olmasın?” derken gerçeklikle birlikte ulaşma ihtimali olan denizi sorgular (Edgü, 2007: 195).

Yabancınn/öğretmenin köy halkı ile aynı dili konuşmaması, karşılığını sadece gerçeklikte bulmaz, bu durum aynı zamanda iç dünyalarının ve yaşam biçimlerinin karşılıksız olduğunu gösterir. Aralarındaki iletişimsizlik, yabancınn yalnızlığının boyutlarını artırır. Onlarla sesiyle olduğu kadar, düşünceleriyle ve bedeniyle de iletişim kurmak ister. Cinsel arzularının rüyalarına yansması ve bunun içsel bir sancıya dönmesi yine yalnızlığının göstergeleridir. Bilmediği bir sevgiliden aldığı mektuplar yalnızlığını gidermeye yetmez. Nasıl diliyle olan iletişimsizliğini gerçek bir konuşma ile çözmek istiyorsa, bir sevgili ihtiyacını da gerçek bir bedenle karşılamak ister. Ancak düşleri sanrılardan öteye gitmez. Fırlatıldığı bu köyde, sürekli bir biçimde yaşadıklarının gerçekliğini sorgular.

2.3.3. Entelektüelin İntiharı

İntihar, kişinin kendi isteğiyle yaşamına son vermesi olarak bilinir. Ancak ölümün gerçekleşmesi için gereken birtakım dış etkenler intiharın boyutunu ve tanımını değiştirebilir. Emile Durkheim, “[k]urbanın kendisi tarafından gerçekleştirilmiş, olumlu ya da olumsuz bir edimin, dolaylı ya da dolaysız sonucu olan her ölüm[ü]” intihar olarak tanımlasa da bu tanımlamayı eksik bulur (Durkheim, 2013:

3). Ölen bireyin bilincinin, akli melekelerinin yerinde olup olmaması, dış etkenlerin bireyi ölüm düşüncesine itmesi gibi sebepler, tanımı dolaylı yoldan değiştirir. Bireye ölüm kararını verdiren dürtünün bilinemeyeceğini, insanın kendisini incelerken bile niyetini ıskalayabileceğini belirten Durkheim, ölümün ister ulaşılmak istenen amacın esef edilecek fakat kaçınılmaz bir koşulu olarak kabul edilsin, ister sırf ölümdür diye açıkça istenmiş ve aranılmış olsun, her iki durumda da bireyin yaşamdan vazgeçtiğini vurgular (2013: 4). Böylece intihar tanımını tamamlar: “Nasıl bir sonuç vereceği bilinen, kurbanın kendisi tarafından gerçekleştirilen, olumlu ya da olumsuz bir edimin dolaysız ya da dolaylı sonucu olan her ölüm edimine intihar denir. İntihar girişimi de böyle tanımlanan, fakat ölüm sonucu vermeyen edimdir” (Durkheim, 2013: 5).

İnsanın esasında başkasının karşısında dünyaya fırlatılmış durumda oluşuna değinen Sartre, insanın belirişinin başkasının özgür sınırlandırılması olduğunu, intiharın bile bu kökensel durumu değiştiremeyeceğini düşünür (2011: 522). İntiharı, *olmanın seçimi ve olumlanması* olarak tanımlar (Sartre, 2011: 603). Olma seçimi, olmanın ve olmamanın tercih edilebilir durumda oluşu, bireyin fırlatılmışlığı karşısında verilen bir tepki-karar gibidir. Böylece Sartre, intiharla varoluş arasında organik bir bağ kurar. *Tutunamayanlar*'ın Selim'i bu bağa ciddiyetle cevap verir. Camus'nün “Ontolojik mesele yüzünden ölen kimseye rastlamadım” sözünü okuyunca arkadaşı Esat'a, “Biri bu yüzden ölmeli, intihar etmeli” diye bağırır. Okuduğu her şeyi tüm samimiyetiyle ciddiye alan Selim'in samimi duygularıdır bunlar. Esat'ın kendisine kimsenin soyut düşünceler nedeniyle kendini öldürmediğini söylemesi üzerine Selim, Esat'ın da Camus gibi bir ahmak olduğuna karar verir (Atay, 2011: 359). Selim'in intiharının altında -okuduklarını haddinden fazla ciddiye almasından dolayı- bu ifadeye karşılık verme çabasının da yattığı düşünülebilir. Ayrıca kendi tercih ettiği hayatı ya da başka bir deyişle arzuladığı olmayı yaşayamayan Selim, intiharında özgür ve samimidir.

Yıldız Ecevit, Oğuz Atay'ın hayatını gençlik, evlilik ve yazarlık olmak üzere üç bölümde ele alır ve bu evreleri idealizm, realizm ve yaratıcılık tanımları altında açılar. Atay'ın gençlik dönemi ile Selim'in gençliği ve saflığı arasında bir koşutluk kuran Ecevit, yazarla kahramanı arasında idealizm ve realizm dönemleri açısından da koşutluk kurar. Selim'in intiharını ise otobiyografik bağlamda, “Oğuz Atay'ın içinde barındırdığı Selim Işık bileşeninin intihar ettiğini” göstermesi olarak çözümler. Romandaki idealizm-realizm çatışmasını Selim ve Turgut üzerinden verir. İki

karakterin Faust ile Mephistopheles gibi ruh-madde/idealizm-realizm karşıtlığının Oğuz Atay kurmacasındaki yansımaları olduğunu belirtir. (Ecevit, 2009: 162-163).

Ecevit, psikolojik bozukluğun ve deliliğin Atay'ın kurmaca metinlerinde bunalım yaşantısının ulaştığı uç nokta olarak yer aldığını söyler. Ecevit, toplum dışına çıkışın ve iç dünyaya dönüşün Atay metinlerinin çoğu yerinde delilik tonlaması eşliğinde yapıldığını, ancak Atay kurmacasında bunalımın ulaştığı doruğun intihar olgusu olduğunu vurgular (Ecevit, 2009: 164-165). Oğuz Atay'ın içerik olarak özgül bir varoluş sorunsalı yaşasa da gerek entelektüel gerekse kurmaca düzlemde varoluşçuluktan faydalandığını düşünen Ecevit, Atay'ın “ontolojik sorunsalını çağın varoluşçu felsefeleri çerçevesinde bir yere oturtmaya çalıştığı[nı]” söyler. Bununla birlikte Atay'ın bunalımını taklit değil, sahici bulur:

Yaşadığı bunalım; sıradışı bir saydamlık, doğruluk tutkusunun ürünüdür, bu tutkuyu katıksız yaşama geçirmenin, toplumsal 'Ben'den arı bir 'Özben' yaratmanın olanaksızlığından kaynaklanır, böyle bir 'varoluşsal etik'e sahip olmayan bir çevre içindeki ayrıksı duruşun ve yalnızlığın neden olduğu bir ruhsal durumdur (Ecevit, 2009: 171).

Selim, saf inancın temsili gibidir. Hayatı ve okudukları haddinden fazla ciddiye almasıyla yaşadıklarından haddinden fazla yaralanacağı açıktır. İntiharına doğru hastalığı esnasında sürekli bedenine ve ruhuna musallat olan tarif edemediği “şey” saflığının kırılması olarak düşünülebilir. Bu nedenle intiharında bir kendilik, varoluşsal bir öz bulmak mümkündür. Eli tabanca adamın gelip tetiği çekmesini bekleyen, beklerken bundan korkan ama bu ölümün gerçekleşeceğine dair inancı gün geçtikçe kuvvetlenen Selim'in intiharı, gençliğinde okuduğu ve çok etkilendiği Gorki'nin *Benim Üniversitelerim*'indeki intiharın bir tekrarı gibidir:

Esat Ağabey,' diyordu. 'İntiharını o kadar sade bir biçimde anlatıyor ki; çarşıdan dört toplu bir tabanca satın almış. Kalbine isabet ettirmek için sol göğsünün altına ateş etmiş: sadece ciğerini delmiş. Bundan samimi anlatılabilir mi?' Bilmiyorum kaç kere okudu kitabı. Durmadan: 'Benim İncil'im bu kitap,' derdi (Atay, 2011: 368).

Selim'in kendi olamaması, yaşamına son verme tercihinde etkilidir. Bu tercihinin Günseli'ye olan sevgisi dahi değiştirmez. İçinde bulunduğu gelgitli ruh haline yapabildiği tek açıklama intiharını sezişidir:

ne yapacağımı çok açık bilirdim belki elim titrer seni seviyorum fakat neresini düzeltereğimi bilmediğim bu yaşantımı sürdürmenin anlamsızlığını seziyorum yok olmaya doğru hızlı bir gidişin farkındayım henüz koruyabildiğim bazı özelliklerim varken daha insan olduğumu hissederken bu gidişe bir son vermeliyim yoksa çok geç olacak ve kendimi affetmeyeceğim

seni seviyorum ve beni unutmanı istiyorum ben seni bir an için de olsa unutableceğimi düşünerek buna girişiyorum Selim olmayan bir Selim görmektense hiç görmemek daha iyidir (Atay, 2011: 532).

Selim'i intihara sürükleyen duygu durumu, dışarıdan bazen hastalık bazen bir boşluk gibi görünür. Bu nedenle günlüklerinde karşılaşılan Selim bütün çatışmalarını açık yaşadığı, uyumsuz, umutsuz ve sonunu kabullenmiş haliyle tabir-i caizse çıplaktır. Kendi içindeki ölüm arzusunu, kendi olamamanın verdiği suçlulukla kişilik bölünmesi ile yaşar. Selim durup sıradan bir yaşama katlanırken eli tabancalı Selim kendi varoluşsal düzlemini oluşturmak için hamlesini yapar. Günlüğünde leitmotif haline gelen tabancalı adam, çıkışsızlığının çözümüdür:

Eve gece yarısı döndüm. Annem uyandı hemen. Karşılıklı oturduk konuşmadan: bizim sessiz bir ayinimiz bu. Yolda Günseli'yle konuşmak istiyordum ve... adam tabancasını çıkarıp ateş etti. Evet, her düşüncemin başında ya da sonunda aklıma geliyor bu cümle. Bu deftere aklıma geleni yazarsam rahatlayacağımı sanıyorum. Yüz kere yazmak istiyorum: adam tabancasını çıkardı ve ateş etti. Çünkü yüz kere geliyor aklıma günde. Kime ateş etti? Bilemiyorum (Atay, 2011: 632).

Onun bu çıplak ruhunu hissedenden Turgut'un kendi sosyal hayatını öldüreceği bir intihardan başka yapacağı bir şey yoktur. Selim nasıl dünyaya veda ettiyse Turgut da kendi dünyasına veda edecektir.

İntiharıyla roman kurgusunu ve protagonistlerin hayatını alt üst eden bir diğer roman kahramanı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (1901-1962) *HUZUR* romanının Suat'ıdır. Suat, intiharıyla pasif bir karakter olan Mümtaz'ı daha etkisiz kılar ve romanın olay örgüsünü değiştirerek romanın kaderini etkiler. Suat da Mümtaz gibi entelektüel sayılabilecek ancak Mümtaz'a nazaran, anlatıcı tarafından oldukça olumsuz çizilen bir karakterdir. Romanda derinliği yokmuş hissi verilse de Tanpınar'ın daha sonra yazarak romanına eklemeyi tasarladığı ancak hayatında yayımlamadığı ve notları arasında kalmış olan "Suad'ın Mektubu"ndan²⁷ anlaşılacağı üzere derinlikli ve özgün bir karakterdir. Mektubunda Mümtaz'a "Bu son eşikte, düşüncelerim ne olursa olsun ben eski Suad'ım. Hayatla tuttuğum bahsi bu kadar erken ve hatta gülünç şekilde kayıp ettiğime elbette müteessirim. Fakat herhangi bir insanın acımasına razı değilim" diye

²⁷ *Huzur* romanında yer almayan "Suad'ın Mektubu", İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nde bulunan Tanpınar'ın ardında bıraktığı notları arasında Prof. Dr. İbrahim Şahin tarafından bulunmuş ve bir bütün halinde kaynakçada belirtilen makalede yayımlanmıştır.

yazan Suat, intihar eylemini gerçekleştirdiği Mümtaz'ın evinde ne Mümtaz'dan ne de Nuran'dan bir iz bulur (Şahin, 2017: 219).

Suat, kendisiyle ve dünyayla arasındaki tezadın farkındadır. Mektubunda “Kâinatta her şey insana musallat, fakat en büyük düşmanımız, yine insan” derken Mümtaz'a ve Mümtaz'ın Nuran'la kavuşmasına hem yaşarken hem de ölümünden sonra musallat olduğunun farkındadır (Şahin, 2017: 221). Mümtaz'ın yazdıklarını okuduğunda “Ne hazin şeyler. Vaz geç, Mümtaz. Hiç istidadın yok. Her cümlede yazacağın şey tükeniyor” diyerek hem onun hayatını hem de yazdıklarını gülünç bulur. Suat'a göre Mümtaz, aşk gibi tabii bir iş üstünde gecikmiş, hayatından sıkıntı aksa da sefaleti göremeyen bir insandır (Şahin, 2017: 223).

Nurdan Gürbilek, inandırıcı bir karakter olmadığını, sanki sırf kötülüğü temsil etsin diye romana eklendiğini düşündüğü Suat'ın intiharını, *Ecinniler*'in kahramanı Stavrogin'in intiharına fazlasıyla benzettiği için bir “çeviri intihar” olarak yorumlar. Suat, Dostoyevski'den, Alman felsefesinden, Fransız kötülükçü şiirinden, faşist İtalyan fütüristlerinden alınmış bir tekrar gibidir (Gürbilek, 2012: 67-69). Bu yorumda, Suat'ın Türk toplumunda gerçek bir karşılığının olma ihtimalinin zayıf olmasının payı büyüktür.

İlginç, hırslı, Mümtaz'ı her defasında haksız çıkarmakla yükümlü negatif bir karakterdir. Derinliği ve gerçekliği sorgulanacak biçimde çizildiğinden yapaydır. Bu nedenle intiharında da yapaylık bulunur. Almak istediği intikamın makul bir nedeni yok gibi görünür. Sadece Mümtaz'dan intikam almak ve onun tamlığa ulaşmak üzere olan dünyasını yıkmak için intihar etmesi, Suat'ın roman kurgusu için feda edildiğini gösterir. Bu nedenle Suat'ın intiharı bir entelektüel intiharı olmaktan ziyade, gerçeklikten ve idealden uzak, karton bir intihardır.

2.3.3.1. Entelektüel Bunalım: Tehlikeli Oyunlar

Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliği*'nde, romantik çağda açıkça kavranmayan gerçekliğin yitirilmesi konusunun, oldukça sanayileşmiş çağdaş kapitalist düzenin temel sorunlarından biri olduğunu belirtir. Fischer'a göre (1990: 179), sanayileşen, tecimselleşen bu kapitalist dünya somut ilişkilerin kolayca anlaşılmadığı bir dış dünya haline gelir; bu dünyanın içinde yaşayan insan hem bu dünyaya, hem de kendisine yabancılaşır; modern sanat ve edebiyattan çoğu zaman gerçekliği yok ettiği gerekçesiyle yakınılr. Don Kişot gibi, bilincinin gerçeküstü dünyasıyla gerçekliğin

çarpışması, Hikmet'in de hikâyesinin temelidir. Bunda kendisini yetkin bir birey olarak görmemesinin de etkisi büyüktür. Çatışma, gerçek bireylerle, birey olmayı becerememiş Hikmet arasında başlar ve Hikmet'in bunalımı burada başlar. Kendi tabiriyle duygulu ve romantik biridir Hikmet Benol. Okura kendisini böyle tanıtır. Henüz hikâyesini dinlemediğimiz Hikmet, bir köşeye sıkışmış, suçluluğunun ayrımındadır: “Olmaz, suçluyum. Ne yapabilirim? Suçuna bir yerde son vermelisin. Bir kere saplandım, çıkamıyorum içinden” (Atay, 2010: 15). Kendisini içine düştüğü bunaltıdan sıyrabilmek için aklına gelen ilk çözüm ölmek olur: “Ölmek istiyorum. Güzel kalmak için yapabileceğim tek hareket bu” (Atay, 2010: 15). Bu ifade, Tezer Özlü'nün güzel bir ölü olmak için en güzel haliyle intihar edişini anımsatır. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde dingin bir şekilde ölüme yürüyen, ölümü büyüten bir dille kurar bu güzelliği Tezer Özlü. Benzer bir gerçeklik çatışmasını o da yaşamaktadır.

Hikmet'in içindeki entelektüel yön, evinde kaldığı Naciye Hanım'la çatışır. Kendi zihninde bir tartışmaya girişir. Bu tartışma biçimindeki iç diyalogların nedeni, Hikmet'in kendisini bir şekilde üstün ve galip bulma arzusudur. Bu arzuya, hem Hikmet'in başka bireylerle iç diyaloglarında hem de *Tutunamayanlar*'ın Turgut Özben'inde sık sık rastlanır. Hikmet'in iç mücadelesi, içinde bulunduğu aşağılanmışlık hissi ve korkusundan entelektüel yönleriyle sıyrılmaya çalışmasından ileri gelir. Yazar bu çatışmayı bilinç akımı ile yapar. Bu tartışmalarda Hikmet, kendisiyle de çatışarak iç monoloğa girer: “Yalnız benim başıma gelir böyle iğrenç şeyler bu evde. Suçlusun da ondan. Onlar daha suçlu. Bu senin suçunu azaltmaz” (Atay, 2010: 17-18). Bu çatışmaların bir nedeni de Naciye Hanım gibi tiplerin, Hikmet'e nazaran fazla gerçek tipler olmasından kaynaklanır: “Naciye Hanımın ağzımda bıraktığı acılık duruyor. Bana kötü günler yaşattılar. Sadece on beş gün kalmıştım evlerinde. Öfke yerine gene bir suçluluk duygusu kaldı geriye. Cadılar! Hepsini unutmuşlardır” (Atay, 2010: 22).

Cevizci (1999: 378) gerçekliği, “[e]n genel anlamı içinde, dış dünyada nesnel bir varoluşa sahip olan varlık, varolanların tümü, varolan şeylerin bütünü; bilinçten, bilen insan zihninden bağımsız olarak varolan her şey” olarak tanımlar. Hikmet'in kendi varlığıyla ilgili problemleri gerçeklik algısını yitirmesine ve kendisine ait bir dünya içinde kendi kurgusal gerçekliğine dönmesine neden olur. Bu nedenle ciddiyeti çevresindekiler tarafından sorgulanır. “Hüsamettin Bey! Beni gayrı ciddiye

alıyorsunuz” (Atay, 2010: 21). Bu ifade Hikmet’in hayatının özeti gibidir. Onun için ciddiye alınmanın yolu ise keskin bir yoldan geçecektir: intihar. Çünkü Hikmet’in zihnini temizleyecek, kendisini arındıracak başka bir yol yoktur. Akli karmakarışık bir biçimdedir:

Aklımın içini örümcek ağları sardı; kafamın sandalyelerinde elbiseler, gömlekler, çoraplar birikmeğe başladı; kurduğum hayaller, bir bekâr odasının dağınkılığına boğuldu. Düşüncemin duvarlarına resimler asmak istediğim halde bir türlü olmadı. Belirli noktalara biriken eşya, odanın çıplaklığını daha çok ortaya çıkardı (Atay, 2010: 24).

Kendi ironisinin farkında olan Hikmet, boşandığı eşi Sevgi ile olan ailesini anlatarak durumunu somutlaştırır: “Duvarlarına takvimler asan evlere bir türlü benzeyemedik. Evinizi daireye çevirdiniz bu takvimlerle, diyordum onlara. Bana gülerlerdi: Evi olmayan ukala aydınların bu öfkesine, yuva sahibi cahil insanların rahatlığıyla gülerlerdi” (Atay, 2010: 24). Hikmet, tam da düşündüğü gibi evi olmayan ukala bir aydındır. Evsizliği ve bir gecekonduya sığınağı, düşüncesinin ve yaşama biçiminin evsizliği ile doğru orantılıdır. Kendisini sürekli olarak yargılar ve suçlar. Zihnini netleştiremediği gibi, zihnindeki kaostan da bir dünya kurmaya kalkar. Oyunlarıyla kurduğu bu dünyayı Albay Hüsamettin Beyle kurgular. Ancak kendi yaşadıkları, oyunlarda somutlaştıracağı kadar yüzeyde değildir. Üstünü örtmeye, başkalarına sezdirmemeye çalıştığı dünyasında, kendi girdabında dönüp durur:

ASKER emrinizdeyim emrinizdeyim. GIANMARIA bir türlü gelemedim PINTORELLO biraz sabır biraz sabır HIKMET her tarafı yani damarları böbrekleri, gemileri yolundan alıkoyan sis gibi bir tülle örterek... RÜSTEM BEYİN KÂTİBESİ gemilerle böbrekler karışmadı mı hayatım HIKMET sen sus Sevgi ASKER her gece tam pahunun sustuğu anda çalılı aralıyor BİR ALBAY generale haber vermediniz mi HIKMET gençliğimde çok oyun seyretmişim albayım (Atay, 2010: 49).

Sevilme ve görülme arzusu Hikmet’in varoluşsal sancılarını etkiler. Tıpkı Felâton Bey gibi o da görünür olmak ister. Hayatta bir görünürlük elde edemeyince, bunu aşta arar. İlk eşi Sevgi’yle evlenmesinin nedenlerinden biri de görünürlük arzusudur. Bunun yanında bir kontrol edilme, daha doğrusu oto kontrolden uzak olduğu için dış bir irade arzusu da vardır: “Karımla, bana engel olsun diye evlendim” (Atay, 2010: 76). Sürekli oyunlar kurarak ve yazarak kendisini diri tutan zihnini, bir başkası ile kontrol edebilecektir: “Bir gün beni kimse durduramayacak. Ve kendimi rezil etmeme izin verilmedikçe, ben de elâlemi rezil etmeğe devam edeceğim” (Atay, 2010: 75).

Vasat bir döngü içindeki hayatında ihmal ettiği sorumluluklarının farkındadır. Bu ihmale karşılık kendisini cezalandırmak istemesi de intiharıyla ilişkilendirilebilir: “Aslında biz, herkesle birlikte, kendimizi de cezalandırmak istiyoruz. Bizim yaşamaya hakkımız yok, çünkü topluma bir katkımız yok; öldürmek istiyoruz” (Atay, 2010: 151). Topluma katkısı, entelektüel sorumluluklarını yüklenmesi ile olacaktır ancak Hikmet kendi sorumluluklarını dahi yüklenemez.

Sevgi’yle aynı talihsizliklerin insanları olarak birbirlerini bulan Hikmet, Sevgi’siz de kendisini bulamaz. Rezil, aşağılık hisseder: “Elimden başka türlü gelmiyor albayım; ortaya rezillikten başka bir şey çıkaramıyorum” (Atay, 2010: 257). Kendi çıkmazının farkındadır ve insanlardan uzaklaşması gerektiğine inanır: “Siz gerçekten doğru söylüyorsunuz albayım: Ben adam olmam. Ben, tek başıma yaşamalıyım; başkalarını zehirlememeliyim. Dama çıkıp ulumalıyım kurtlar gibi” (Atay, 2010: 258).

Hikmet’in bunalımının en açık şekilde anlatıldığı bölümlerden biri, Hüsamettin Albay ile olan bir diyalogunda yer alır:

Fakat, Allah kahretsin, insan anlatmak istiyor albayım; böyle budalaca bir özleme kaplıyor. Bir yandan da hiç konuşmak istemiyor. Tıpkı oyunlardaki gibi çelişik duyguların altında eziliyor. Fakat benim de sevmeğe hakkım yok mu albayım? Yok. Peki albayım. Ben de susarım o zaman. Gece kondumda oturur, anlaşılmayı beklerim. Fakat albayım, adresimi bilmeden beni nasıl bulup anlayacaklar? Sorarım size: Nasıl? Kim bilecek benim insanlardan kaçtığımı? Ben ölmek istiyorum sayın albayım, ölmek. Bir yandan da göz ucuyla ölümümün nasıl karşılanacağını seyretmek istiyorum. Tehlikeli oyunlar oynamak istiyor insan; bir yandan da kılına zarar gelsin istemiyor. Küçük oyunlar istemiyorum albayım. ‘Canım, bugün üzgün görünüyorsun,’ demek istemiyorum. ‘İstemiyorsan buluşmayalım,’ dedi geçen gün. Buyrun bakalım. Ben de çekilmez huysuzluklar etmişim; bu sonuca katlanmalıydım. Ben ne yaptım? Neyse, geçelim albayım. Fakat beni anlıyor: Bütün geçmişimi anlattım ona, hep haklı çıktım. İşte böyle anlarda çileden çıkıyorum albayım: Kendimi unutup zafer sarhoşluğuna kapılıyorum. Oysa bütün bu ilişki bir can sıkıntısı yüzünden başlamıştı (Atay, 2010: 259).

Her tartışmada haklı çıkma isteği hem başkalarıyla olan hem kendisiyle olan çatışmalarını derinleştirir. Kendisini ifade edemediği ve başarısız olduğu için iç hesaplaşmasını sürdürür. Bütün suç ondadır, bütün olaylardaki suçlar ona aittir (Atay, 2010: 261-262). Bu suçluluk yine gerçeklikle arasına mesafe koyar ve oyuna döner. Hayatı oyun içinde bir oyun gibi görünen Hikmet de Albay ile yazdığı oyunlara oyun katar. Yeri gelir ansiklopedi maddeleri hazırlarlar. Yaptıklarına karşın kendisini bulamaz, tanımlayamaz. Hikmet kendisini tanımlayabilse, romandaki bütün düğümler

çözülecektir. Ama kendisini kendisine sadece iç sesleriyle ifade etmeye çalışır. Kendi içinden çıkamaz. Hikmet, kendisine yaptığı eziyetin aslında başkalarına, özellikle Bilge'ye yapılmış bir eziyet olduğunun farkındadır. Kendi deyimiyle Bilge'ye işkence ediyordur (Atay, 2010: 275).

Bununla birlikte kendi bireysel sorunlarından toplumsal bir çıkarım da yapar:

Ciddiyim albayım. Bir haftadır görmedim onu. Kavga ettik, kapıyı vurup çıktım. Ondan sonra yazdım 'İnsanlığın Ölümü'nü filan. Bilge'ye kızdığım için insanlığı öldürdüm. Bana bu haksızlık yapıldığına göre demek ki insanlık öldü, demek istedim. Sizden de gizledim albayım; özür dilerim. Ne yaptığımı bilmiyordum. 'İnsanlık Öldü'yü edebiyat yapmışım gibi gösterdim size. Sizi aldattım, vicdan azabı çekiyorum. Aslında, Bilge'nin insanlığı öldü, demek istedim. Edebiyatı, kendi kirli emellerime alet ettim (Atay, 2010: 276).

İnsanlığı bir oyunla öldüren Hikmet, oyunlarda yaşadığı için, kendi hayatının kefaretinin de önce bir oyun kahramanına ödetir: "Bu günlerde sözlerine inanacak yakın bir dost bulmakta güçlük çekiyormuş. İçimdekileri anlatabilecek birini bulsaydım, belki de bu cinayetleri işlemezdim, dedi. Yalnızlıktan bu duruma gelmiş (Atay, 2010: 282). Aynı oyunda anlattığı Schlick karakterine kendi suçluluk halini de yorumlatır:

Siz, suçların insanda nasıl geliştiğini bilemezsiniz. Her gün yüzlerce küçük suç... hele insan bunların cezasız kaldığını gördükçe... insanların karşısında suçlu olduğunuzu bile bile onlara iyi davranmak, onların sizi iyi sanmasına göz yummak... (Ayağa kalkar.) Komiser Bey! Ben kararımı verdim. İlgili makamların yardımını rica ediyorum. Bütün gün evde oturup adaletin gelmesini beklemekten usandım. Ben önce davranmak istiyorum. Bir gün nasıl olsa geleceklerini bildikten sonra... (Durur, düşünür.) Acaba gerçek ceza bu mudur dersiniz? (Atay, 2010: 283).

Hikmet'in cezalandırılmasını bekleyişi, romandaki muhtemel cezasıdır. Bekleyişlerine karşılık bulamaması onu yıldırır. Hüsamettin Albay dışında iyi ya da kötü bir muhatap edinemez. Acınası halinin ve entelektüel gelişimine yönelmesiyle suçluluk hissinin arttığının farkındadır: "Hikmet, albayın son sözlerini duymamış gibi yaptı: 'Durum gittikçe karışıyor albayım.' İçini çekti: 'Her geçen gün yeni suçlar öğreniyor insan. Okudukça, düşündükçe, yeni insanlar tanıdıkça sadece günahlarının arttığını hissediyor' " (Atay, 2010: 284). Suçluluk hissiyle boğuştuğu zamanlarda iç diyalog halinde Napolyon ile hesaplaşması, Hikmet ile Raskolnikov arasında bir bağ oluşturur. Raskolnikov oldukça gerçekçi bir karakterdir, buna karşılık Hikmet'in en büyük problemi gerçekliktir. Hayal dünyasında konuşmak ve tartışmak istediği herkesle hesaplaşır. Zihnindeki hesaplaşmaları bazen Hüsamettin Bey de yaşar.

Hikmet'in dünyasındaki bir insanla, Bilge'yle karşılaşan albay, bu gerçeklik probleminde payını alır. Bilge'yi gerçek bir insan olarak karşısında görmesi, mahcup hissetmesine ve kendisine bir çeki düzen vermesine neden olur. Gerçek ve önemli bir kişi gibi görünme telaşına düşer. Bir hikâyeye ya da oyun kahramanı olmadığını, üç yıl öncesine kadar kanlı canlı ve gerçek bir albay olduğunu ileri sürmeye çalışır (Atay, 2010: 295) ancak kendisini yine de mahcup hissetmekten kurtaramaz. Hikmet'in gerçek dünyasıyla hayal dünyasındaki insanların karşılaşmasıyla ve diyaloglarının sonunda kendi dünyasından bir ifadeyle, bu dünyanın saçmalığına vurgu yapılı: "Gözlerini Bilge'ye dikti: 'Genç yaşında ölmeyeceğim nereden belli?' " (Atay, 2010: 305). Hikmet ölümü düşünmesine karşın kendi intiharından çekinir:

Bu arkadaş -başımız sağ olsun- intihar etti, benim de korktuğum anlar oluyor, insan bu güven olmaz, pencere bu kadar yakinken ve iki adım daha atınca denize düşmek ihtimali varken, korkmayın canım şey, sizi elde etmek için yalandan söyledim, ben ölür müyüm? ha-ha, vicdan azabı rolünde yaşamak niyetindeyim (Atay, 2010: 319).

Romanda bu alıntıdakine benzer şekilde birçok yerde Hikmet, gerçekliğin sınırlarının dışında bir ifadeyle intiharının habercisi olacak ifadelerde bulunur. Gerçekliği o kadar zorlar ki Hikmet, kendi benini çoğaltır. Önce iki Hikmet olur. Sonra bölündükçe bölünmeye, her kabahati bir diğer benine yıkmaya başlar. Bu anlarda bilinç akımı ön plandadır:

Birden, sayıyı buldu: "Köpek sekiz havlıyor!" diye bağırdı. Naciye Hanım dört istiyor. Yemekler mutfak. Dönüyor muyum? İki Hikmet, iki Hikmet. Masanın içinde döndü, havaya kalktı, düştü. Uyandı. İki Hikmet çok iyi bir buluş, diye düşündü. Başka ne olmuştu? İki Hikmet çok sembolik. Demek, akla yakın olaylardı. Çünkü, bir Hikmet rüyaları düşünürken, öteki de: yaşantıların sorumluluğunu üstüne almalı. Çok doğru. İngilizce de konuştum. Ne dedim? Buldu. O halde, iki Hikmet iyi bir şey. Neden iyi? Başını sarstı: Kendine gel artık. Neden iyi? Ne iyi? Bulamadı. Yeniden uyuma. Mutfağa git, bir şeyler ye: Açılırsın. Evet, rüyada yemek gördüm; demek ki acıkmışım. Sayılar, evet sayılar? Beş, sekiz, üç: Sayabiliyorum. Saçmalama. Köpek havlıyor, tozlar yavaş yavaş dibe çöküyor. Böcek iğrençti. Böyle şeyler görmek istemiyorum. Neden görüyorum? Yatmadan önce öldürdüğüm hamam böceğinden olacak. Altı, dört, yedi. Köpek neden havlıyor Asuman? Aklım yerinde. Peki, neden sekizi bulamadım? Kurdele... (Atay, 2010: 310-311)

Hikmet'in yaşamakla ilgili problemlerinden biri de anlaşılamamış oluşudur. Henüz hayattayken anlaşılabilmiş olsa, kendince bu oyunlara başvurmayacak ve kendi sonunu hazırlamayacaktır. Ancak hayat buna müsaade etmez:

beni hemen anlamalısın, çünkü ben kitap değilim, çünkü ben öldükten sonra kimse beni okuyamaz, yaşarken anlaşılmaya mecburum, ben Van Gogh'un resmi değilim, öldükten sonra beni müzeye koyamazsınız, beni tanimalısınız; ki benden bahsedin, çocuklarınıza beni örnek gösterin, herkes zengin olmak yerine Hikmet olmak istesin (Atay, 2010: 316).

Hayal ve gerçeğin, kendisinin onlara yüklediği anlamı kaybetmek üzere olduğunun farkında olan Hikmet, bu durumun müsebbibi olarak kendisini görür ve suçlar:

Bütün suç bendedir. Sana gecekonduyu ve orada yaşayan insanları gerçekdışı bir biçimde anlatan biri olarak, benden çok şey bekliyordun. Oysa bizim bütün güzelliğimiz, yaşantılarımızla düşündüklerimiz arasındaki acıklı çelişkinin yansımalarından ibaretti (Atay, 2010: 323).

İçinde olduğu, kendi kurduğu, başkalarının oyununa gelmemek için bir hayal dünyasında kendisini bulduğu bu oyunun bir gün biteceğinin farkında olan Hikmet, bu oyunu, bambaşka bir oyunla bitirmek niyetindedir: İntihar. Ölürken de şaka yapacağını, insanları şaşırtacağını, bütün oyunlarını birleştirip tek bir oyunla intihar edeceğini farkındadır. Kendisine göre başkalarının hatalarını kendi hayatlarıyla ödeyen insanlar grubundadır. Bu nedenle artık kendi sonunu, yani büyük oyunu yazmanın zamanı gelmiştir. Bu iflası, yine içindeki Hikmetleri açığa çıkararak yapar:

HİKMET IV (Heyecanla): İnsan korktuğu halde yaşıyor. Bir şeyler yapmak istediği için, korkunun gölgesinde kendini oradan oraya vuruyor. Çok acıklı durumlara düşüyor insan, dostlarım! Hikmet II de, başına gelecekleri sezdiği halde, yaşadığını görmek ve göstermek amacıyla evlendi işte; büyük korkular ve olumsuzluklar içinde çırpman Hikmet I'i gördükten sonra bu karara vardı. Hikmet I'e hiç benzememek için ve herkese benzemek için evlendi. Bütün Hikmet I'i içinden söküp atmadığı halde, terzinin siyah elbisesini getirmesini heyecanla bekledi. HİKMET I: Yapamayacaksın, olmayacak. Terleyeceksin, 'teşekkür ederim' yerine 'bir şey değil' diyeceksin (Atay, 2010: 376).

İçindeki Hikmetler birbirlerini suçlar ve aşağılarlar, kimi hükümdarlığını ilan eder, kimi diğerleriyle alay eder. Bütün Hikmetleri susturan gerçek Hikmet ise kendisini ütopya hayalinden alıkoyamaz:

HİKMET: Benim aklımdan geçilerek. Yürüyün çocuklar! Önümüzde dokunulmamış bir ülke var. Büyük bir ülke var çocuklar. Herkes çıldırdı çocuklar. Gelin, onlara doğru yolu gösterelim. İhtilalimizi yapalım. Sonra büyük emelimizi gerçekleştirir, ülke İsviçre'ye tedaviye gideriz. Göller bölgesine yerleşiriz (Atay, 2010: 379).

Romanın dördüncü bölümünde, Bilge'ye yazdığı mektup Hikmet'in en samimi halidir. Her şeyi Bilge'ye anlatmak niyetindedir. Kendi trajedisinin ve olanlardan suçluluk duyduğunun farkındadır:

Kendimi iyi hissetmiyorum Bilge. Beni bir daha görmek isteyeceğini sanmıyorum. Kendimi suçlu hissediyorum. Doğduğum günden başlayan bir suç dizisi içindeyim. Seni görmek istemiyorum, seni görmek istemiyorum. Aynı olayları bir daha yaşayacak gücüm kalmadı. Beni unut -belki de unuttun- beni unut. Başıma gelecekleri düşünme. Ne yaptığımı, nasıl yaşadığımı merak etme. Sana anlatması zor. Sevmesini bilmeyenler, kaderlerine razı olmalıdırlar. Oluyorum. Eyvallah. İyi değilim, fakat üzüntülü de değilim; bak gülüyorum: Ha-ha (Atay, 2010: 393).

Yaşadıklarından ve yapamadıklarından duyduğu suçluluk Hikmet'i yolun sonuna getirir. Ölüme hazırlanmak için başka çareler arar, Sevgi'yle hesaplaşır, ona gitmek, onunla daha insani bir ilişki kurmak ister. Bu onun için bir arınma biçimi olacaktır:

Hiç bilmediği, bir sokağa girdi: Buradan da çıkılabilir Sevgi'nin evine. Ona derim ki: Ben geldim. Ölmek üzere olan bir insan korkmamalı. Ölmek nedir? Yaşayabileceğini hayal ettiğin olayların bitmesidir ya da insanın öyle sanmasıdır. Küçük şeylerle avunamaz mı insan? (Atay, 2010: 399).

Biyolojik olarak yaşıyor olsa da kendi varlığını sorgulayan Hikmet, kendisini bir ölü gibi görür. Artık bilincine sahip değildir. Kendisine acıdığıının ve kendisi için bir şeyler yapması gerektiğinin farkındadır. Hikmet'in problemi, kendi açmazlarından sıyrılamadığı için ikili ilişkilerindeki ve toplumsal konulardaki sorumluluğunu ertelemiş olmasıyla ilgilidir.

Romanın on altıncı bölümü olan "Son Yemek", İsa'nın son akşam yemeğini andırır. Müthiş derecede kalabalık olan bu yemek, intiharını kararlaştırmış olan Hikmet'in vedasıdır ve bu bölümde İsa'nın son yemeğine gönderme de vardır. Masadakilerden Süleyman'ın, İsa ile haini birbirine karıştırması, Hikmet'in benindeki çatışmanın sembolüdür. Kendi benine karşı işleyeceği suç, yani intiharı yine bu sofradan pay çıkarıp Yahuda'ya gönderme yaparak anlatır:

Nitekim Yahuda da, bazılarına göre çevrenin baskısı, bazılarına göre de vicdan azabı yüzünden sonunda intihar etmek zorunda kalmıştı. İsa'ya ihanet etmek, kimsenin haddi değildi: Canım hiç öyle şey olur muydu? Mesela, buraya gelmeyen biri, nasıl bizim yargılarımızdan kurtulamazsa, Yahuda da son yemeğe gelmeseydi bile ihanet etmekten kurtaramazdı kendini. Bu, onun kaderiydi; ihanete uğramanın da İsa'nın kaderi oluşu gibi. Yahuda, üstesinden gelemeyeceği bir işe girişmişti yalnız. Bunu anladığı zaman, yani İsa'nın büyüklüğünün

yükünü taşıyamayacağını sezince, kişiliğini ortaya koymak için tek yol kalıyordu: İhanet!” Dumrul, “Pas,” dedikten sonra Hikmet’e döndü: “Hepimiz burada seni korumak için toplanmış bulunuyoruz. Sen merak etme” (Atay, 2010: 433-434).

İnsanların toplanma amacının Hikmet’i kurtarmak olduğu bir kez daha ifade edilir böylece. Bir veda, bir ihanet, bir hesaplaşma ve bir çatışma aynı sofrada yaşanır. Eksik olan tek kişi ise Bilge’dir. Hikmet kendi yani İsa olamamanın sorumluluğundan kaçmak için Yahuda olur ve kendisine ihaneti seçerek sorumluluklarından kaçır:

Ashında günah, İsa’nın zahmetli ve katlanılmaz yolundan dönmektir. Belki tam bu bile değildi. İsa, Yahuda’nın bu ağır yüke katlanamayacağını biliyordu. Fakat dünyada bir kişinin -hiç olmazsa bir kişinin- kaldıramayacağı bir yükün altına girmesi gerekiyordu, bunu insanlara göstermesi gerekiyordu, dayanamayacağı yolda yürümesi gerekiyordu (Atay, 2010: 434).

Hikmet kendi kaçış nedenini başka bir örnek üzerinden, “Bu kadar haklı olduğu halde, böylesine haksız görünmeğe dayanamamıştır. Kaçmakla, bir bakıma bütün dünyayı suçlamaktadır belki de” diyerek açıklar (Atay, 2010: 439). Son bölümden bir önceki bölüm olan “Düşüş” ise Hikmet’in Bilge’yle vedasının anlatıldığı bölümdür. Kendisine son defa gelen Bilge, Hikmet tarafından gerçek biri olarak görülmemekten usanmıştır. Onun gerçekdışı dünyasına giremeyeceğini anlayan ve Sevgi’nin eve gelmesiyle hayrete düşen Bilge, Hikmet’i bu sefer gerçekten terk eder. Bu durumun ezikliğini yaşayan Hikmet ise “Ne kadar önce ölsem o kadar iyi” diye düşünür (Atay, 2010: 458). Son bölümde artık Hikmet intihar etmiş, kendisini evinin balkonundan atmış, hayata gözlerini yummuştur. Komşuları Hikmet’i kendi halinde münevver biri olarak tanırlar. Hüsamettin Bey’in gazeteye ölüm ilanı verir ve Hikmet’in gerçeklik arayışı son bulur.

Varlığın hakikatinin öz, özün ise aşılmış varlık olduğunu düşünen Hegel (1986: 84), bilginin varlığın içinde dolayım olarak ortaya çıktığını ve varlığın yapısı gereği içselleştirdiğini belirtir. Varlığı görünüş, görünüşü de varlık açısından özün kendisi olarak yorumlayan Hegel’e göre (1986: 85) özün bir görünüşe sahip olmasını sağlayan “kendi kendinde belirlenmiş ve böylelikle kendi saltık birliğinden ayrılmış olmasıdır”. Hikmet’in görünürlük arzusu ve gerçekliği yitirmesi varoluşsal bir meseledir. Kendi varlığını bağımsız bir biçimde kendi içinde keşfedebilse, insanlara karşı bu görünürlüğü sağlayabilse varoluşsal problemine bir çözüm bulacaktır ancak o başkalarına bağımlı kaldığından varlığını içselleştiremez. Bu durum, onu varoluşsal sorumluluğundan uzaklaştırır ve başarısızlığa uğratar.

2.3.3.2. *Dar Zamanlar*'da Eylemsizlik ve İntihar

İntihar eylemine, Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* üçlemesinin birinci ve üçüncü romanları olan *Ölmeye Yatmak* ve *Hayır*'da dikkat çekilir. İntihar, entelektüel sorumluluğun bireysel bir açmaza döndüğü anda, kişinin tepkisini koymak için gerçekleştireceği bir eyleme dönüşecek, böylece entelektüel duruşun alternatif bir eylemi haline gelecektir. Ancak intiharın *Dar Zamanlar* üçlemesine yansımaları aynı netlikte olmaz. Bir otel odasında ölmeye yatan Aysel, bu fikrinden vazgeçerek eylemsizliği seçecektir.

Ölmeye Yatmak'ta, Aysel'in otel odasında anlattıkları ben anlatıcı tarafından aktarıldığından, iç dünyası tüm çıplaklığıyla ortadadır. Jale Parla'ya göre (2009b: 305) intihar düşüncesinin hâkim olduğu an, açıkça kriz ânıdır ve Ağaoğlu bu kriz anını, "yaşamla ölüm arasındaki eşikte son bir hesaplaşma olarak değerlendirir". Bu krize neden olan yaşadıklarıdır ve bunlar aklına sırayla takılır.

İlkokul yıllarında yaşadıkları öğretmeni Dünder ve arkadaşı Aydın ekseninde bir gerilime neden olur. Dünder öğretmen, görev bilincini öğrencilerine aşılıyarak onları vatanları uğruna kendilerini uygar bir insan olmaya adayın neferler haline getirir. Cumhuriyetin ilk çocuklarına yüklediği en başat sorumluluk budur. Bu sorumluluğun nasıl taşındığı ise romanda cevabını bulacaktır:

"Yeni bir kuşak doğuyor!" Bizim çocukluğumuz için böyle denirdi. Böyle doğumun ayrı bir sorumluluğu vardır. "Ey Türk Gençliği! Birinci vazifen..." İlk görev. Nedir bir ilk görev? Size verilen, sizin de gücünüzü ölçmeden yüklediğiniz bir sorumluluk (Ağaoğlu, 2004: 25).

İlkokul arkadaşı Aydın, kasabalarındaki kaymakamın oğlu olmasının etkisiyle, ortaokulu da İstanbul'da Galatasaray Lisesi'nde okuduğundan Aysel'in kuşağından yeni medeni hayata en hazır olanıdır. Kasaba savcısının kızı Sevil ise çocukluğunda başladığı keman eğitimine üniversitede de devam eder ancak ülkesi için üzerine aldığı bir sorumluluk yoktur, sadece medeniyetin şekil yönüyle ilgilenir. Bir köy çocuğu olan sanat lisesi mezunu Ali ise sol görüşteki insanlarla girdiği diyaloglardan sonra kendisine bir hayat ışığı bulur, bu ışıkla bir amaca hizmet etmeye hazırdır. Ancak Ankara radyosunda işe başlaması, artık siyasetten uzak durması anlamına gelecektir. Aysel ise sol ideolojiye mensup bir genç olarak Paris'te Sartre'ı dinledikten sonra artık eski kasabalı Aysel olmayacaktır. Dünder Öğretmen ulusalcı bir tiptir, Ulus gazetesini okur, öğrencilerinin Cumhuriyete yaşarır bireyler olmalarını arzular. Mezun ettiği

öğrencilerin bir ortaokula kaydolması için çabalar, ilkokuluna yeni öğrenciler gelsin diye çabalar. Hayatta öğrencileri dışında bir ideali yoktur. Onları düşünürken kendisini unuttur. Romanın bir ideale sorgusuzca bağlı ilk tipi bu nedenle Dünder Öğretmendir. Ancak bütün idealistliğine karşın, yaptıklarını tamamen karşılıksız olarak düşünemez. Bir gün mükâfatlandırılacağı günü heyecanla bekler.

Aysel'in kendisi için özel bir eylem saydığı ölmeye yatışı, aklına sürekli son derece sıradan ayrıntıların, dünya işlerinin takılmasıyla sekteye uğrar. Bir düşü gerçekleştirmek için uyanıklığını yitirmek zorundadır ancak Aysel'in geçmişiyle birlikte günlük yaşamının sıradan yansımaları da aklını meşgul eder. Bununla birlikte romanın Aysel'in ölmeyi bekleyişinin dışındaki bölümlerinde Cumhuriyete adanmışlık ideali vardır. Aysel ve Aydın'da kendilerini vatanları için feda edecek boyutta olan idealizm, yıllar geçtikçe, zaman Cumhuriyetin ilanından uzaklaştıkça azalmaya başlar. Bir bakıma gerçek dünyayla karşılaşmaları, kendi gerçekliklerini ve sınırlarını da fark etmelerine neden olur.

Başkentte Sanat Okulunda okuyabilmek için küçük bir otelde neredeyse karın tokluğuna çalışan Ali, bu yorgunluğunun verdiği isyanla vatanına karşı duyduğu sorumluluk arasında bocalar. Çocukluktan gençliğe geçtiği ilk ergenlik yıllarında kendinden yola çıkarak, milletin yaşadığı tezadı anlamak ister ancak başaramaz:

Ali'nin burun kanatlarına bazen bir çorbanın buram buram tüten kokusu çarpıyor. Hevesleniyor. Ama orada, aşevinin önünde öyle, çinko ya da bakır taslarını uzatarak duran kalabalığı Türklüğün yüzkarasıymış gibi görüyor. Hevesini içinden de, burnundan da kovuyor. Türk, hem bu denli yüceyken, hem nasıl bu kadar küçülmüş olabiliyor; buna akıl erdiremiyor. Orada aş dağıtımı yapanların insanları itip kakmaları, söyledikleri sözler de sıcak çorbanın çekiciliğini silip süpürmeye yardımcı oluyor. Ve Ali kendini daha yüce şeyler düşünmeye zorluyor. Hemen de önüne ilk çıkan güzel sözlere sarılıyor:

Tarihi Yeniden Yapan El Seni de Yapıyor. Ne Mutlu Sana!

“Ne mutlu bize!.. Ne mutlu bize!..” (Ağaoğlu, 2004: 93).

Bir başkaldırı arzusunda olan Aysel, hayata atıldığı ilk gençlik yıllarından beri bir şeyin değişmediğinin ve bu değişimi sağlamak için artık bir şeylerin farkına varılması gerektiğini düşünür. Bir şeylerin düzelmediğinin, insanın oturduğu yerden istediklerine ulaşamayacağını, arzulanan toplum düzeni için bir bedel ödenmesi gerektiğinin farkındadır:

Her şey yolunda görünüyordu. Artık öyle görünmemeli. Otuz yılda hiçbir yere gelinmemişse, bir başkaldırı mutlak olmalı. Bu hiçlik de yaşanmalı. Bir boşluğa olanca hızla düşülmeli. Bu

düşüş gerçek yüzünü göstermeli. Bir düşüş yokmuş gibi yaşanılmaz. Düşülen yerden yıldızlar seyredilemez. Ülkücülük şıngası ile Oscar Wilde bilgiçliği arasında asılı durulamaz. Bir yere dikilmeli. Orada sağa sola bakılmı (Ağaoğlu, 2004: 101).

Kendi ödeyeceği bedeli, bir başkaldırı olarak ölmeye yatması olarak gören Aysel, daha önce yaptığı eylemlerin sıradanlığının ve işlevsizliğinin farkındadır. Daha önce yüklenemediği sorumluluğu yüklenmek için, bedeninin feda edilmesi gerekiyordu:

İyi ama, bir ölümün gerçek anlamını nasıl anlatmalı? Anlatmak mı? Artık bir görev yüklemek istemiyorum ki kendime. Bu bir görevsizlik kararıdır. Zarftaki notu yırtıp böyle mi yazsam? Ne olacak böyle yazarsam? Elimizde kalan tek gösterişli araç: Bildiri. Ölümü göze alamayanların en ileri aşamadaki yiğitlikleri. Hemen bir bildiri yazalım. Altını imzalayalım. Kaç kere istemeden yiğit olduk böyle. Kaç kere, yoklaya yoklaya karanlıkları elimizle ve görüp ardında ölüm olmadığını. Oranlamada alta düşmüş bildirilerin cenneti (Ağaoğlu, 2004: 104-105).

Aysel bu düşüncelerine karşın ölmeye yatışının altındaki niyetle ilgili şüpheler taşır. Çünkü bu otele gelmeden önce son araştırma kitabından kazandığı parayı, birikmiş kira borcunu ödeyebilmesi için Engin'e gitmiştir. Çalıştığı matbaada Aysel'i gören Engin, sinirlenerek onu kolundan tutup dışarı atar ve odasının anahtarını verir. Kolundan tutulup bir hışımla uzaklaştırılması, Aysel'i incitir. Bu tavır mı onu bu otele ölmeye yatması için getirmiştir yoksa bireysel başkaldırısının etkisiyle mi gelmiştir, bunu tam olarak kestiremez.

Aysel, Ali ve Aydın Cumhuriyetin verdiği sorumluluk altında ezilen gençlerdir. Vatanlarına faydalı neferler olmak isterler. Yaşadıkları her olumsuz olayda Mustafa Kemal Atatürk kendilerini izliyormuş ve yaptıklarını onaylamamış, onları ayıplamış gibi hissederek kendilerine verilen emaneti taşıyamadıklarını düşünürler. Bu yük Aydın ve Ali'yi gençliklerinden sonra meşgul etmez ancak Aysel bu sorumluluğu taşımaya devam eder. Buna, halkı için taşıdığı sorumluluk da eklenir ancak artık orta yaşlı bir doçent olduğunda sorumluluğunu yerine getiremeyişi ile yüzleşir. Gördüğü ilginç bir rüyayla bu durum netleşir. Rüyasında Atatürk'e bilimsel bir çalışma sunacağı yerde bir tencere dolusu dolma sunar. Atatürk kendisinden aydın olmasını beklerken Aysel rüyasında toplumun kendisine yüklediği kadın sorumluluğu ile dolma yapan bir kadına dönüşmüştür. Öte yandan rüyasında kendisine yüklenen bir görev daha vardır. Rüyasında sıraya dizilmiş askerlerle yatmak. Kendi bedenini bütün erkeklere yettirmek zorundadır. Bu durum da Aysel'in eşi ve Engin arasında yaşadığı

bocalamanın ve sosyalist sorumluluğunun yansımasıdır. Kendi bedenini, ortak bir payda gibi düşünür. Kendisini “düşünenler sınıfı”nda sayar ve yeni kuşakların da meydanları doldurmasını ister ancak onlar sadece diskotekleri doldururlar. İdealize ettiği amaçların ve mücadelenin yerini alan boş vermişliği kaygıyla izler:

Sınıfta anlatıyorum: “1860’ların Rusyası’nda büyük çoğunluk köleliğin kalkmasını, sosyal reformların gerçekleşmesini özlüyordu. Okumuşlar, aydınlar daha güzel bir geleceğin umudu içindeler... Rus toplumunda kötü olan ne varsa hepsi de mujiklerin köle oluşundan ötürü. Aydınlar bunu görüyorlar. Mujikleri de oldukları gibi görecekları yerde, düşlerinde onlardan kusursuz bir model yaratıyorlar. Onu yüzyılların getirdiği koşullar altında çürümüş, bozulmuş bir topluluk olarak görecekları yerde, çıplak ayaklı, kirli sakallı bir peygamber olarak görüyorlar. Kölelik bir kalksın, toplum hemen ertesi gün cehaletinden sıyrılacak, ortalık güllük gülüstanlık olacak (Ağaoğlu, 2004: 213-214).

Aydınların bunalıma hakları olduğunu düşünen Aysel, ortalıktan kayboluşunu böyle bir hak olarak yorumlayabileceğini düşünür. Ona göre aydınların başkalarına aldırılmama hakları vardır. Dahası Engin’le yatışını Ömer’in her şeyi merak eden karısı olarak haklı bulur ve kendisini kocasına ihanet etmiş saymaz. Kendi aydın eleştirisi gibi toplum eleştirisi de eylemsiz bir iç monoloğa dönüşür:

Senin okumuşluğuna da, koşuna da, yarışına da, Fransız plaklarına da, makalelerine de, kitaplarına da, Cebeci mitinglerine de, vatani kurtarman, erkeğini kurtarmana da senin!.. Topal Karganın Hatıraları! Topal Karganın Hatıraları! Topal Karganın Hatıraları! İçimden geçen şarkının nakaratı da bu: Topal Karganın Hatıraları. Pitigrilli’den gizli gizli okuduğum ve gizli gizli okuduğum için kendimi övdüğüm bir kitabın adı. Ya koskoca Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde, Mareşal Fevzi Çakmak komünistlerle işbirliği yapmakla suçlanırken neyle uğraşıyordum? Wendell Wilkie’nin Tek Bir Dünya’sıyla. Ya eski bir milletvekilimizin, karısını ve kızını ille devlet büyüklerinden birine peşkeş çekmek zorunda olduğuna inandığını duyduğumda? O zaman ne düşünüyordum? Beaumarchais’nin Yapıtlarında Sosyal Kritik... Bu budalalıkları, bu “saf kız”lıkları tamamlamak gerekir. Ne tuhaf bir öç alış!.. Bu öç alıştan ne tuhaf ve hemen de tükenen bir tat alış!.. (Ağaoğlu, 2004: 217).

Ölmenin yaşamış olduğunu bilmeyi gerektirdiğini düşünen Aysel, kendi ölmeye yatışını da bu düşünce ile yaşamışlığı ve tepkisiyle doğrular. Ölmeye yattığı esnada kol saatinin durması ise dünya ile arasına bir perde çektiğinin sembolik halidir. Yattığı birkaç saat içinde ülkenin otuz yıllık durumunu ve aydınlarını kendi üzerinden eleştirirken yaşadıklarını başka bir zamandan izliyordur:

Ölmek nedir? Ölmek, yaşamış olduğunu bilmeyi gerektiriyor.

Ah benim Dündar Öğretmenim! Ah benim gazetelerim, liselerim, kaymakamlarım, babalarım, abilerim. Kâh Alman, kâh Amerikan kılıklı askerlerim, çocuk yüzlü Halkevlerim, “Bir Türk

bir dünyaya bedel”lerim, marşlarım, heykellerim, Alman yengelerim ve “Tout va tres bien Madame la Marquise” şarkılarım! Havada uçuşan her şeyden biraz. Ve savaş bitmiştir ey şen arkadaş! Büyük zaferin gününü terennüm edelim... Bu muymuş yurdunu sevmek? Yurdunu budununu özünden çok sevmek? Sevmek... (Ağaoğlu, 2004: 249-250).

Romanın sarsıcılığı fazla gerçek oluşundan ileri geliyor. Alıntılanan gazete haberleri, kronolojik olarak yaşanan tarihsel olaylar, dünyanın durumu ne kadar gerçekse Aysel’in deneyimleri de o kadar gerçektir. Sartre, yazarın görevi gereği, özgürlüğü öne sürdüğü ve istediği sürece, herhangi bir sınıfa ideoloji sağlayamayacağını söyler: “Sağlasa da hâlâ ezilmiş durumda olan insanların kurtulmasını isteyen bir ideoloji sağlayabilir.” Diğer yandan da, kurtulmasını istediği insanlara sözünü dinletebilmesi için tek koşulun bir partiye girmek, propagandacı olarak çalışmak olduğunu düşünür. Sartre’a göre (1994: 39) sanatının propaganda olmasını kabul etmek, edebiyatın ölümünü istemek ve yazar olmaktan vazgeçmektir. Bu nedenle Adalet Ağaoğlu’nun romanı politik bir değer taşır ancak edebî olarak sorgulanır bir metindir. Kendi politik kaygılarını toplumsal bir eleştiriyi öngörerek romana aktarması, Aysel karakteri eylemsizlik içinde kalsa dahi, Ağaoğlu’nun kendi entelektüel sorumluluğunu yazarak yerine getirdiğini gösterir.

Dar Zamanlar üçlemesinin son kitabı olan *Hayır* ise sosyolog Aysel’in artık yaşanmaya başladığı bir dönemi üzerinden Türk toplumunu ve entelektüelini eleştirel bir biçimde sunmaya devam eder. İlk roman *Ölmeye Yatmak*’ta intihar etmek amacıyla bir otel odasında ölmeye yatan Aysel, bu sefer intihar olgusuna dışarıdan bakar. “Aydın İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı” adında bir araştırma üzerinde çalışan Aysel, intiharı bir başkaldırı biçimi olarak okur. Geleceğin başkaldırısı olan intihar ona göre, zamana karşı bir aydın tepkisidir. Bu tepki sorumluluğunun farkında olan bireyin, dünyadan vazgeçışı olarak da yorumlanabilir:

ben tarihteki bütün aydın intiharlarını, hattâ aydın olsun olmasın, düşünsel bir eylemi bulunsun bulunmasın, intihar etmiş bütün roman kahramanlarını ele alıyorum, çünkü nihayet onlar da roman yazarının düşünsel eyleminin birer sonucudurlar. [...] Bana öyle görünüyor ki, insanda bilinçlilik durumu geliştikçe, varoluşu sorgulama, kimliklere saldırıya karşı başkaldırma ve sonsuz özgürlüğü seçme oranı da yükselecektir (Ağaoğlu, 2014:12-13).

Yeni insanı, umut ve sevgi getirecek bir Yenins olarak bekler: “Yenins. Hep yirmi yaşında. Yine hiç bozulmamış, duru bakışları onun. Yine tutku. Yine inanç. Düş” diye yorumladığı yeni insan, umut vaat eden yeni bir aydına işaret eder (Ağaoğlu,

2014:8). Kendi neslinde böyle bir umut bulamayan Aysel, Yenins'i gelecek nesil olarak düşlerken kendisine hayali bir dost olarak da düşler.

Romanın geçmişine göre oldukça muhalif sözcüsü Aysel, Sosyal Bilim Onur Plaketini almak için ödül törenine gidecektir. Gerçek bir başkaldırı yapamadığı için eylemsizliğini küçük ayrıntılıklarla gidermek ister. Tören için hazırlanırken kıyafetlerindeki küçük ayrıntılarla başkaldırmaya çalışır, tezat oluşturacak renklerde aksesuarlara yönelir. Bu tercih kendisine göre bir tepkidir. Erkek egemen topluma karşı feminist bir tavrı da olduğu düşünülürse bu küçük ayrıntılar daha değerli sayılabilir.

Aysel, “[y]arını şimdide yaşayanların, şimdiki yarının ışığında görebilenlerin sayısı arttıkça, yani varoluşun sorgulama alanları genişledikçe, gelecek zaman aydınının” intihar sayılarının da çoğalacağını düşünür (Ağaoğlu, 2014: 10-20). Entelektüel edimi, doğrudan intihara bağlar. Üretime bir katkısı olmayan, düşünsel eylemiyle kendisini yükseltememiş bir aydın Aysel'e göre kendisini herhangi bir sorumluluk duygusuyla savunamaz çünkü suç savunmayı gerektirir, entelektüel edim ise sorumluluk duygusunu.

Aysel, intihar etmiş aydınların ve düşünce insanlarının ölüm biçimlerini ve nedenlerini araştırırken Yenins'i keşfederek bir umut ışığı bulur. Çalışmasında, varlıklarını sadece düşünsel faaliyetlerle kanıtladığını düşündüğü aydınların tarihte belki de en trajik dönemlerini yaşadığını, aydınlatmaktan ziyade yokedişe dayandıklarını anlatmaya çalışır. Bu nedenle çağımız aydınının iç hesaplaşmasının daha çok karmaşıklaştığını; hesaplaşma, onur ve övünç denli, utanç ve reddedişi de barındırdığını ve çalışmasında asıl bu iç çatışmaların sonuçlarını görmeye çalıştığını ifade eder (Ağaoğlu, 2014: 50). Aysel'in yapmaya çalıştığı entelektüel kaygının tahlilidir. Bu tahlilde kendi entelektüel sorumluluklarının ve kaygılarının, hatta geçmişteki intihar denemesinin etkisi olduğu söylenebilir. Geçmişteki eylemsizliğini, çalışmasıyla bir eylem haline getirmeyi düşünür. Muteriz biri olduğu için aydınlarla birlikte düzeni de sorgular:

Peki, bu durumda düzenin o kadar titizlikle savunduğu, askerinin kendisi için o kadar saklı tuttuğu mülkiyetin korunması hakkı ve görevi nerede kalıyor? Ve işte Bay Yargıç, orada, izleyiciler arasında oturan Doç. Üner, kazandığı bir bursla gitmiş bulunduğu yurtdışından, kolunun altında kendi ülkesinde asla yapamayacağı çok değerli bir incelemeyle dönüyor; bağlı bulunduğu bilim çatısı altında tek bir kişi henüz bu bilimsel incelemeyi görememiş, merak bile

etmemişken, bu çatının kapılarını yüzüne kapanmış buluyor. Bu durumda yasa nerde? Suç ne, cezasını kim kesiyor? Bir bilim adamının yetişmesi için dökülen avuç dolusu paraların, milletin uğradığı kayıpların hesabını kim verecek, bu kayıpları kim ödeyecek? (Ağaoğlu, 2014: 60).

Kendi istediği gibi davranmadığında aydın rolünü en başarılı bir biçimde oynadığını düşünen Aysel geçmişte intihardan vazgeçişini başkalarının değerlerine boyun eğmesine bağlar. Aysel gibi kuşağı da idealizmin dışına bir türlü çıkamaz ve Engin'in kuşağı tarafından eleştirilir. Aysel'in kuşağının bu açmazında, idealle gerçeklik arasında kalmış olmaları yatar. Bu açmaz, “yalnızca kendine başkaldırmak” olarak tanımladığı intiharın da habercisi olur (Ağaoğlu, 2014:103).

Ölümlerle birlikte anlamsız bir biçimde yok olup gideceğine inanan ve bundan korkan Aysel'e Yenins'in vaat ettiği aslında ölümün ardındaki yaşama ihtimalidir. Umudun ve yaşamın devamlılığı, şüpheyile yaklaştığı korkularına karşı bir savunma gibidir. Aysel'in gençliğin ve toplumun sorunlarıyla ilgilenirken birdenbire ölümlere yönelmesi Engin'i şüpheyile düşürür ancak bu durumu anlar.

Aydınların mücadelesi ve direnmesinin vurgulanmasına karşın, tarihte hiçbir aydının gerçek bir başkaldırısı olmadığına, özgürlüklerin belli sınırlar içinde arandığına değinilir. Aysel bu nedenle aydına yakışacak tek radikal başkaldırının intihar olduğunu düşünmeye başlar.

Aysel'in yazar dostu anlatıcının, hatta roman yazarının yansımalarıdır. Roman yazarı da intiharı bir başkaldırı olarak görür ancak intihar edemez, bu eylemi gerçekleştirmeyi roman kahramanına yükler. Benzer şekilde romanındaki üst anlatıcı olan yazar dostu da bunu anlatısındaki Aysel'e yükler. Böylece hem bir üstkurmaca sağlanmış olur hem de gerçekleştirilemeyen eylem, aktarılır. Asıl anlatının kastettiği gibi, zaman dardır:

Benim incelediklerim somut, elle tutulabilir başkaldırı örnekleri. Bu nedenle göze pek az görünebiliyor. Oysa, düşünürsen bir de cesetleri olmayanlar var. Sinmiş, ikiyüzlü bir hayatla uyum sağlamaktansa, kendilerini ortadan silenler, silinişi, bu istençli seçimi bir reddediş olarak yaşayanlar var. Tarih çoğunun hayatlarının nerede son bulduğunu yazmıyor. Kansere yakalananları, karaciğerini tüketenleri falan da seçilmiş bir ölüm olarak yazmıyor. Evet, delirenleri yazıyor, ama, 'delirdi' diye yazıyor. Senin *Kırık Zaman Parçaları*'nda tasarladığın başkahramana gelince... Onun da ne olacağı belli değil henüz... (Ağaoğlu, 2014:255).

Aysel'in yazar dostu, ölüme Tanrıtanımaz varoluşçulara yakın bir bakış açısıyla bakar ancak ölümü varoluşçu anlamda bir sonsuz özgürlük aranişi olarak görmez. “İnsanın kendi türüyle, kendisiyle, yalnız kendisiyle hesaplaşması” olarak

yorumlar (Ağaoğlu, 2014:268). Hesaplaşmanın bir kişiye, entelektüel edim olarak yüklenmesi, intiharın habercisidir. Hiçbir zaman gerçek bir başkaldırısı olmadığını, sadece özgürlüğün kıyılarında dolanıp durduğunu düşünen Aysel, entelektüellerin ve bir kuşağın sözcülüğü görevini yüklenir. Romanda intihar eylemini yerine getirme işi Aysel’le yazar dostu arasında gidip gelir. Yazar dostu, Aysel’in penceresinden baktığında yere çakıldığında ne tür bir acı duyacağını düşünür, büyük olmaktan korktuğu için intihardan da korkar. Bir roman karakterini öldürüp karakteri Stavrogin yerine koyarken kendisini Dostoyevski’ye benzetir (Ağaoğlu, 2014:282). Bunun nedeni yaşamak istemesidir.

Aysel ödül törenini zihninde defalarca canlandırır, özel konuşmalar yapar, kendisini bir hazırlık içinde seyrederek ancak törene gitmez. “Yılan gömleği değiştirir gibi ölmeye yattım” diyen Aysel, bu deneyimle kendisiyle hesaplaşmasını asistanı Alev’e anlatmış olduğundan Alev onun için endişelenir. Yazar dostu, Alev ve Üner Aysel’in evine geldiklerinde daktilosunda buldukları büyük harflerle yazılmış “Her durumda özgür kimliğimizi koruyabilmek ancak edimle söylenebilecek şu tek ve son söze bağlı: Hayır...” yazısını gördüklerinde tedirgin olarak intihar ihtimalini düşünürler. (Ağaoğlu, 2014:273). Aysel’in intihar etmesi beklenirken iç dünyasıyla ilgili hiçbir altyapısı verilmediği halde Üner intihar eder. Aysel eylemsizliğini sürdürür ancak başka bir entelektüel intihar etmiş olur.

Yenins bir idealdir. Aysel yeni bir inceleme için Yenins’e ihtiyaç duysa da asıl Yenins’in yani idealin Aysel gibi düşünen ve tepkisini gösteren entelektüellere ihtiyacı vardır:

Varlığın –sonsuz özgürlüğün- teklifini seçenler: Sanatçılar, yazarlar, düşünürler, dolayısıyla bazı roman kahramanları; bütün seçilmiş ölümler, istençli silinimler ve reddedimler, yineleniş ve uzlaşmaya, ‘Hayır...’ diyenler... (Ağaoğlu, 2014:302).

Bu ifadeyle anlatıcı, entelektüellere bir sorumluluk yüklediğini de belirtmiş olur. Entelektüelin varlık alanının kısıtlanması intiharı getirir. İntiharın biçimleri ise entelektüelin eylem düşüncesine göre değişir. İntiharın kendini gerçekleştirilmesi, entelektüelin kendini gerçekleştirilmesiyle doğru orantılıdır, yani bir bakıma entelektüelin bu tepki ile varoluşunu doğrulamasıdır. Bu duruma verilebilecek bir örnek olarak Stefan Zweig’in ülkesinden uzak bir otel odasında eşyle ölümü seçmesi düşünülebilir. Bu eylemiyle Zweig, bir entelektüel olarak tepkisini göstermiş,

varoluşunu kanıtlamış olur. Aysel'in bir türlü ölemeyişi bir eylem halini halen gerçekleştirebilir kılarsa da eylemsizliğinden dolayı bir suç halidir.

2.4. Eylem ve İhlal

Entelektüel, doğası gereği sıradan halktan farklı ve yetkin olmak durumundadır. Entelektüeli diğer bireylerden ayıracak olan özelliklerden biri eyleme geçmesidir. Entelektüel, sorumluluğunun farkında olan kişidir ancak bu sorumluluğu yüklenmek için eyleme geçmesi gerekir. Bu eylemi, yazarak, insanlarla konuşarak, kitleleri arkasından sürükleyecek mitingler yaparak, kısacası kitlelerin farkındalığını artırmak ve onların sistem karşısında yanında olarak gerçekleştirebilir. Romana yansıyan entelektüel birey de eylemini ya da eylemsizliğini birtakım iç hesaplaşmalar ile gerçekleştirir. Eyleme geçtiğinde bireysel zaafı zarar görecektir, eylemsiz kaldığında ise entelektüel sorumluluğuna ve dolayısıyla varoluşuna ihanet edecektir. Eylem ile eylemsizlik arasında kaldığında ise kaygı halini derinleştirecektir. Sartre (1984: 14), romanın bir ayna olduğunun kabulüne karşılık, roman okumanın aynanın içine atlamak olduğunu varsayar. Romanın nesnelere değil, onların imlerini gösterdiğini söyler (1984: 25). Entelektüel yazar da kendi eylemini doğrudan gerçekleştirmez ancak roman kişisine yaptırır. Böylece kendi entelektüel eylemini aynadan içeri yansıtarak imler.

Fethi Naci, aydın-halk²⁸ ilişkileri üzerine Türkiye'de birbirine karşıt iki genel düşünce olduğunu belirtir. Bunlardan ilkinde göre aydın, halkı aydınlatmak, kurtarmak için ilk olarak halk engelini aşmak zorundadır. Bütün yükü kendi üzerine alır çünkü halkı ve memleket davasını sadece o savunabilir. Fethi Naci (1967: 114), bu aydınların halkla uzaklaşmalarının etkisiyle çok geçmeden halka yenildiklerini, “insanların yaratıcı gücünden de, memlekette de umutlarını keserek, çevrelerine küstüklerini, devasız bir kötümserliğe kapıldıklarını” düşünür. Diğer aydın grubu ise halkın gücüne inananlardan oluşur. Halkın aslında nasıl farklı kitlelerden oluştuğunu göz ardı ettiğini düşündüğü bu grubu, “[h]alkçı aydın görünüşü altında saklı bir idareci maslahatçılık” olarak değerlendiren Fethi Naci'ye göre (1967: 115), her şeyin halkın gücüyle başarılacağına inanan bu aydınlar, halkın ilk yanılığında yıkılacaklardır.

Fethi Naci, aydını tamamıyla halkın dışında, başkalarının davalarını savunan fedakâr biri saymanın da, tarihi şartlar dışında düşünülen, yapma bir halk gücü

²⁸ Burada Fethi Naci *aydın* kavramını kullandığı için, “aydın” kavramını “entelektüel” olarak alıyoruz.

övgüsüne yaslanmanın da çıkar yol olmadığı fikrindedir. Aydınların maddi ve sosyal menfaatlerini halkın gerçek menfaatleriyle içten bir birlik halinde görerek, aydın beğenmişliğinden gelen halk için savaşmak sözünü bir kenara bırakarak, buğulu halk gücü kavramına sığınmayarak kendi sosyal menfaatleri için savaşarak aydınlar bu çıkmazdan kurtulabilir. Ona göre aydınlarla halkın menfaatleri aynıdır ve bu artık görülmelidir (1967: 115-116).

Selahattin Hilav, entelektüel ve eylem ilişkisinde iki kümelenme olduğunu söyler. İlk kümede, “suya sabuna dokunmadığını düşünen, ama aslında, resmi ideolojilerin ve görüşlerin eylemlerine, bilerek ya da bilmeyerek, isteyerek ya da istemeyerek katılma durumuna düşen entelektüeller”i sayar. Örnek vermek gerekirse *Dönemeçte*’nin Doktor Şerif’i, *Esir Şehrin İnsanları*’nın Kâmil Bey’i (nispeten sayılabilir) bu gruba dâhil edilebilir. Hilav, ikinci kümede ise “içinde yaşadıkları kurulu düzenlerin siyasal yapısını, iktidarını, ideolojisini, dayattığı kuralları ve manevi değerlerini, baskısını ve haksızlıklarını kabul etmeyen, eleştiren ve ‘mevcut olan’dan değil, ‘olması gereken’den kaynaklanan görüşlerini, manevi değerlerini ve bunlara bağlı ideallerini savunanlar ve bu doğrultuda eyleme girişenler”in bulunduğunu söyler. Yakup Kadri romanlarının baskın entelektüel karakterlerinden *Yaban*’ın Ahmet Celal’i ve Adalet Ağaoğlu’nun *Dar Zamanlar* üçlemesindeki Aysel’i de bu grubun Türk romanındaki belirgin isimleri arasında sayılabilir (Hilav, 2016: 24). Bir de hiç eyleme geçemeyen, zihin dünyasında bir hesaplaşmaya düşen entelektüelden söz etmek gerekir. Bu grupta ise *Tehlikeli Oyunlar*’ın Hikmet’i en belirgin karakterdir.

Eylemin Türk romanında temsil edilen entelektüel bireyde çeşitli görünüşleri vardır. Belirtilenlere ek olarak eylemin bir ihlale dönüşen hali, entelektüel bireyin bir alternatifi sunmak adına yazar tarafından ikizleştirilmesi, benliğin parçalanması, aşkınlık ve anlatıya, zihne, üsluba ve entelektüelliğe karşı bütün biçimlerin eleştirildiği bir eylem olan ironiden bahsetmek gerekir. Entelektüel eylem asıl manasını bu kavramlarla açıklandığında bulacaktır. Çünkü entelektüelin varlığı, bir eyleme dâhil oluşuyla doğrulanır.

2.4.1. İhlal

En basit tanımıyla “yasa ve düzene uymama” (TDK, 2005: 941) hali olarak tanımlanan ihlal, bir *bozma* halidir. Mevcut düzenin sınırlarını aşma, toplum normlarına uymama, dini kuralları aşma, hukuki kanunlara uymama halleri, ihlal

denince ilk akla gelenlerdir. Bununla birlikte, birtakım normları ve olguları bozma durumu da ihlale girer. Bir nesneyi sahibinden çalmak nasıl bir mülkiyet ihlali ise toplum tarafından kişiye yüklenen sorumluluğun yerine getirilmemesi de toplumsal görevin ihlali. Tıpkı, belli formların düzenlenmemesi, yerine getirilmemesi gibi. Bu form, normların ve kuralların bir yansıması olabileceği gibi, somut ve bedene dair olan nesnelere de kapsar. İnsanın kendi beni bir özne olduğu gibi, başkaları tarafından bakıldığında ya da kendi benine ve bedenine dışarıdan bakıldığında nesneleşir. Bedenin bir uzvunun eksikliği ya da olağandışılığı nesne üzerinden düşünüldüğünde beden formunun ihlali olur. Sakat bedenlerin form dışı görünürlüğünden kaynaklanan ihlal, bir formu olmayan bilgi ve bilinçte de gerçekleşebilir. Bilginin yokluğu ya da bozulması, delilik, ruhsal yapının bozulması, şizofreni, obsesif kompulsif bozukluklar benzer ihlal durumlarıdır. Kişinin kendisine başka bir dünya kurması, örneğin bir ütopya kurgulayarak burada yaşadığını ya da yaşayacağını kurgulaması, bir umut etme biçimi olduğu gibi aynı zamanda bir ihlal biçimidir.

Kendi olamamayı hakikatin ihlali olarak yorumlayan İbrahim Şahin (2012: 426), *Haz ve Günah*'ta Tanpınar kahramanlarının günahlarının, kendi olamamalarından kaynaklandığını söyler. Şahin'e göre (2012: 432) Oğuz Atay ile Tanpınar arasındaki en keskin ve kesin bağlantı, iki romancının kahramanlarında kendi olamama durumunun "büyük bir günah/suç/hata" olarak ele alınmış olmasıdır. Atay'ın bu durumunu "suç" kavramıyla analiz ederken "Tanpınar'dan farklı olarak 'kendi olma' çabası adına kahramanlarını harekete geçir[diğini]" belirten Şahin (2012: 432), Tanpınar'ın ise "tereddüt" engelleyicisi yüzünden hareket edemediğini, Atay'ın kahramanlarının yürüdüğü yola bakakaldığını ifade eder: "Tanpınar kahramanlarındaki engelleyici tereddüt onları eylemsiz kılar".

Tanpınar romanlarında eşyaya ve ihtimallere bakan kahramanlar, bu bakışlarında bakmanın hazzını yaşar, ihtimalin güzelliğinden büyülenirler (Şahin, 2012: 433). Şahin (2012: 433), bu kahramanlarda kendiliğin bir varoluş sorunu olduğunu, Tanpınar'ın "varoluşsal suçun ağırlığı altında ezilen kahramanların hikâyesini yazarken dönüşlülük zamirini bütün şeylerin sorunu haline getirdiğini düşünür. Örneğin meseleye Mümtaz üzerinden bakılırsa, bütün idealleri ve arzuları kendi etrafında şekillenir. Her isteği kendi dünyasındaki bütünlüğü tamamlamak içindir ve bu ihtimal dahi onu mutluluğun doruklarına çıkarmaya yeter. Ancak yaşadığı hayal kırıklıkları onu kendisi olmaktan ve ideallerinden alıkoyarak bir ihlale götürür.

Entelektüellik başlı başına bir ihlal halidir. Sıradan olmaya karşılık yetkin, ideal ve sorumluluk sahibi olmayı arzulayan bireyin hali, bir ihlali doğurur. Olağanın sorunları ancak bir ihlal ile reddedilerek çözümlenebilir.

2.4.1.1. Aşknlık

Immanuel Kant, bilginin iki temel kaynaktan doğduğunu belirtir: “tasarımları alma (izlenimler için alıcılık)” ve “bu tasarımlar yoluyla bir nesneyi bilme yetisi (kavramların kendiliğindenliği)”. Yani bir nesnenin bize tasarımlar yoluyla verilışı ve o nesnenin tasarım tarafından düşünülüşü. Bu nedenle Kant (1993: 66), sezgi ve kavramların tüm bilgimizin öğelerini oluşturduğunu, hatta kavramlar ile sezginin birbirleri olmaksızın bir bilgi veremeyeceğini söyler: “Öyleyse kavramları duyuşal kılmak sezgileri anlaşılır kılmakla eşit ölçüde zorunludur”.

Kant, aşkınsallığı anlama ile ilişkilendirir. Anlanabilen, deneyleyebilen bilgilerin dışında olanlar aşkınsallığı ilgilendirir. Aşkınsallık, ulaşılamazlıkla doğru orantılıdır: “Her tür a priori²⁹ bilgi değil, ama ancak belli tasarımların (sezgilerin ya da kavramların) yalnızca a priori uygulanabilir ya da olanaklı olduklarını ve bunun nasıl olduğunu bilmemizi sağlayan bilgi aşkınsal olarak adlandırılmalıdır” (Kant, 1993: 68). Kant’a göre (1993: 68) duyu nesnelereyle sınırlı olan, görgüldür. A priori ile karşıt olan görgülün dışında kalanlar aşkınsallaşır.

Çetin Balanuye, felsefede akıl ve beden kavramları arasında bir geçimsizlik olduğunu, aşkınlık kavrayışı içinde gelişen ‘yücelik’ arayışında akıl, bilinç, tin ruh gibi akli kavramların beden gibi maddî kavramların önüne geçtiğini ifade eder. Kant’ın “aşkınsal”ı ile “aşkınlık” Balanuye’ye göre “şu ya da bu biçimde, olmakta olanın toplamıyla bile açıklanamaz olan bir ‘türüm’ün varlığı fikrini çağırırlar”. Aşkınsallık insanın akılcılığa mecburiyetini açıklamak, aşkınlık ise insanın çaresiz merkeziliğini açıklamak konusunda önemlidirler (Balanuye, 2008: 50-51).

Balanuye (2008: 51), felsefede aşkınlık kavramının net bir tanımı olmamasına değinir: “Bir şeyi, bir yeri ya da bir durumu aşma eğilimini akla getiren bu kavram, neyin aşıldığı gösterilmeden ya da neye göre aşkınlıktan söz edildiği netleştirilmeden bırakıldığında fazla spekülative kalmaktadır”. Daniel W. Smith’in “Deleuze and Derrida, Immanence and Transcendence: Two Directions in Recent French Thought”

²⁹ A priori: deneyden önce, deneyleyemeyen.

başlıklı makalesinde aşkınlığı betimleyişi üzerinde durur: “Smith’e göre felsefede aşkınlık-içkinlik tartışması üç temel sorun çevresinde gerçekleşmektedir: Bunlar, özne ve öznellik (subjectivity), varlıkbilimi (ontoloji) ve bilgi kuramıdır (epistemoloji)” (Balanuye, 2008: 51).

Aşkınlığı, “özneyi aşan, onun bilinci dışında kalanın toplamı” olarak tanımlayan Balanuye (2008: 52), aşkınlık açısından her zaman Varlık’ı aşan, onun ötesinde ya da üstünde bir bilinç” bulunduğunu yani “içkinlik hiçbir yücelik tanımazken, aşkınlık açısından çeşitli yüceler (Tanrı, İyi vb.) tarif” edilebileceğini belirtir.

Ahmet Cevizci aşkınlığı “[d]eneyim alanının ötesinde olma ya da kalma durumu. İçkinliğin karşıtı olma, gözlemlenen dünyanın üstünde ve ötesinde bulunma veya zihin küresinin, zihnin içkin sınırlarının dışında kalma hali” olarak tanımlar (Osm. T. muteâlî; İng. transcendence; Fr. transcendence; Alm. transzendz) (Cevizci, 1999: 81-82). Cevizci, aşkınlığın akımlar ve felsefeciler açısından farklı algılandığını örneklerle anlatır:

Buna göre, panteistin algılanabilir dünyayla özdeşleştirilen Tanrı’sı dünyaya içkin iken, teistin, yaratmış olduğu algılanabilir dünyanın dışında olan bir yaratıcı olarak tasarlanan Tanrı’sı aşkındır. Ünlü Alman düşünürü Kant, işte bu tanıma uygun olarak, içebakış yoluyla bilinen zihin hallerinin dayanağı olan gözlemlenemez bir töz olarak ruhun aşkın olduğunu, yani deney alanının ötesinde kaldığını söylemiştir.

Bununla birlikte, Kant’ın felsefesinde aşkın terimiyle transendantal terimi arasında mutlak bir farklılık ve ayırım bulunduğunu unutmamakta büyük yarar vardır. Bunlardan aşkın olan, bilginin içeriği için duyulara bağımlı olup, söz konusu deneysel katkıdan yoksun olduğu için, zihin tarafından bilinemeyene karşılık gelir. Oysa transendantal terimi, tüm zihinlere ortak olan kavram ve ilkelerden oluşan mantıksal çerçeve için kullanılır, öyle ki söz konusu mantıksal çerçeve deneyi düzenler, ona form kazandırır ve dolayısıyla, deneyin zorunlu önkoşulu olarak, deneyden önce varolur (Cevizci, 1999: 81-82).

Heidegger aşkınlık meselesinin, öznenin kendi içinden çıkıp dışarıdaki bir nesneye nasıl ulaşabildiği sorusuna indirgenmesini, bu soruda nesnelere tümlüğü dünya idesiyle özdeşleştirilemediğinden imkânsız bulur. Ona göre asıl sorulması gereken şey şudur:

Varolanlarla dünya içinde karşılaşılabilmesini ve karşılaşılan varolanlar olarak onların nesneleştirilebilmesini ontolojik bakımdan mümkün kılan nedir? Cevap için, dünyanın ekstatik-ufuksal bakımdan temellendirilmiş olan aşkınlığına geri gitmek gerekmektedir.

Ontolojik bakımdan “özneyi”, varlığı zamansallık üzerine temellenerek varolan bir Dasein olarak kavrayacak olursak, o zaman şunu dememiz gerekecektir: dünya “öznel”dir. Fakat söz konusu “öznel” dünya ise, zamansal-aşkınsal bir dünya olarak her türlü olası “nesneden” çok daha “nesnel” olmaktadır (Heidegger, 2011: 389).

Serdar Rifat Kırkoğlu, aşkınlık kavramının yani “transcendence”ın varoluşçu terminolojide kimi zaman bir adıl’ı, kimi zaman ise bir süreci gösterdiğini, genelde “göz önüne alınan alanın dışına çıkan, bilinci aşan anlamında” kullanıldığını belirtir. Kırkoğlu (1986: 210), bu kavramın “Sartre’da, kendisi için varlık’ın belli bir kendi olma tasarısı içinde, verilmiş olanın ötesine gitme sürecini” gösterdiğini kimi zaman, “kendisi için- varlık’ın kendisi de aşkınlık” olarak adlandırıldığını ifade eder.

Karl Jaspers’a göre ise bilimsel bilgi bakımından dünya dipsizdir. Bu görüşün öncelikle, “varlığın özgürlüğü nedeniyle düşüncede uzamı, varlık için de onun dünyadan aşkın varlığa sıçrama olanağının bilincini” yarattığını söyleyen Jaspers, bu sıçramanın sonuçlarını şöyle açıklar:

İlkin biz, dünya bakımından özgür oluruz. Çünkü dünya bir bütün olarak kendi içine kapalı değilse, biz bu dünya tasarısını, bizi kuşatan bu dünya kabuğunu yarar geçeriz. Dünya, sınırlandırılmamış bilgiye önceden ulaşmak için karşısına çıkanı, sonsuza doğru ilerleyerek sınırlandırabilir.

[...] Biz, kendi nesnel gerçekliğimiz içinde, varoluş olarak, dünyadan kaynaklanıyorsak da; olanaklı varlık olarak dünyanın dışında bir kaynağımız vardır. Biz, dünyada ondan dolayı, etkiliyiz.

Biz, sonunda, aşkın varlıkla ilişkimizden dolayı *kendi kendimiz için özgür* oluyoruz. Dünyada sarsıntı geçirdikçe aşkın varlıkta ayağımız yere basar. İşte sığınak buradadır (Jaspers, 2010: 372).

Jaspers, aşkın varlığın nesnel yanının varoluş olduğunu düşünür. Aşkın varlığın “yalnız öznel yanı varoluş diye anlaşılırsa, bu aşkın varlık ne ortak bilinç için geçerlik taşır, ne de varoluş bakımından somut bir nesne olur” (2010: 373).

Aşkınlığın zıttı olan içkinlik kavramını Ahmet Cevizci (1999: 555), “kalıcı ya da sürekli olma durumu; amaçların, hedeflerin öznenin kendi içinde bulunması hâli” olarak tanımlar ve modern metafizik ve teolojide ise “Tanrı’nın dünyada olması, evrenden ayrı olmaması anlamına” karşılık geldiğini belirtir.

Jaspers, insanın varoluşu olarak, aşkın varlıkla yani Tanrı’yla bağlantılı olduğunu ve bu aşkın varlığa yaklaşmanın, “kapalı yazılar (şifreler) ve simgelerle ortaya konan nesnelere diliyle” olacağını düşünür:

Ne usumuz, ne de dirimsel duyarlılığımız bu kapalı yazı varlığının gerçekliğini kavrayabilir. Tanrı'nın konu oluşu, bizim için ancak bir varoluş olarak gerçektir. Deneysel gerçek düşünülmesi gereken bir nesnedir, buna karşın varoluş duyusal olarak etkileyen nesnelere bambaşka boyutlar içindedir.

Kuşatıcı varlık, kendi içinde, bölümlere ayrılır, onunla ilgili kesin bir kaniya varmak istersek değişik türlerinin özüne girmemiz gerekir. Bu öğelere ayrılma özne-nesne-kopuşla ilgili üç türün kılavuzluğu altında önce usu, bilinç olarak, ortaya koydu. Burada hepimiz özdeş durumdayız. İkincileyin her birimizin özel bir bireysellik kazandığı canlı varlıkolma durumu gerçekleşti, üçüncüleyin kendi tarihselliğimiz içinde, kendi gerçekliğimize kavuştuğumuz varoluş ortaya çıktı (Jaspers, 2010: 74-75).

Bilinç açısından insanın diğer insanlarla özdeş olması, onu bu durumu aşmaya itecektir.

Sartre, umut edilen büyük bir sevincin, insana korku veren bir acıya dönüşebileceğini, bu olgudan ötürü belli bir aşkınlık kazanabileceğini ancak içkinlikteki bu aşkınlığın bireyi öznelden dışarı çıkarmayacağını belirtir. Sartre, şeylerin kendilerini sadece görünmeler aracılığıyla verdiklerini ve her görünmenin başka görünmelere gönderme yaptığını ancak bunların her birinin “öznel bir izlenimsel madde” değil “esasen yalnızca kendi başına bir aşkın varlık” olduğunu düşünür ve ekler:

Ama içkinlikteki bu aşkınlık bizi öznelden dışarı çıkarmış olmuyor. Şeylerin kendilerini profiller halinde -yani sadece görünmeler aracılığıyla- verdikleri doğrudur. Ve her görünmenin başka görünmelere gönderme yaptığı da doğrudur. Ama bunların her biri, esasen yalnızca kendi başına bir aşkın varlıktır, yoksa özne bir izlenimsel madde [matiere impressionable] değildir -bir varlık doluluğu'dur, bir eksiklik değil- bir mevcudiyettir, bir namevcudiyet değil. Bir el çabukluğuyla, nesnenin gerçekliğini izlenimsel özne doluluğun üzerinde, nesnellliğini de varlık-olmayan üzerinde temellendirmeye kalkışmak beyhudedir: nesnel asla öznelden çıkmayacaktır; ne aşkın içinden çıkacaktır, ne de varlık varlık-olmayandan çıkacaktır (Sartre, 2011: 37-38).

Tanımlardan anlaşılacağı üzere aşkınlık, deneylenemeyen, zihin tarafından bilinemeyen, öznenin bilincini aşan bir durumdur. İnsanın deneyleyebildikleri yani insani olan bilgi ve durumlar, içkinlikten, buna karşılık arzuladığı, ulaşamadığı, deneyimleyemeyeceği insanüstü ya da Tanrısal olarak anılabilecek bilgi ve durumlar aşkınlıktır. Beden ölümlü bir yapı olduğundan aşkınlığa ulaşmak için beden de aşılması gerekecektir. İnsan nasıl sonsuzluğa ulaşamayacaksa, aşkınlığa ulaşması da bu dünyada mümkün değildir. Bununla birlikte, bilincin ve bilginin doğrulanması için aşkınlığa ihtiyaç duyulur. Sartre (2011: 38), ne nesnelin öznelden, ne aşkın içinden

ne de varlığın varlık-olmayandan çıkabileceğini söyler. İçkin olan varlık içinde aşkın olanı da barındırdığından, insanî bilinç de içinde Tanrısal bir duyuş taşır. Bu nedenle insan bilinci Tanrısal olana ulaşmaya çalışır. Bunu yapmak için üst insan formunda bir insan bilinci ve varlığı kurgular. Ulaşamayacağını anladığında ise kendi bilinciyle çatışır, hayal kırıklığına uğrar.

İnsani bilincin aşkınlık arzusu yani Tanrısal ulaşıma arzusu birlikte bazı insanüstü kurguları ya da deformasyonları getirir. Bu ütöpik bilinç beraberinde, üst insan, benliğin ve iç dengenin parçalanması, ikizleşme, aşkın kurgusal karakterlere öykünme gibi sonuçları getirir.

2.4.1.2. Benliğin Parçalanması / İkizleşme

Bir aşkınlaşma biçimi olarak benliğin parçalanması, soyut ve somut biçimde görünebilir. Soyut biçim, bireyin kendi içinde bir benlik bölünmesi yaşamasıyla şizoid bir durum olarak dikkat çeker. Bununla birlikte birey, birbirini tamamlayan iki unsur olarak iki ayrı bedene de bölünmüş olabilir. İlk grup psikolojik bir probleme işaret ederken ikinci grup, roman kurgusunda görünürlüğün artırılması için uğraşmış bir tamamlama halidir. *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet'i kendi içinde birçok bölünme yaşarken, Rakım Efendi'nin tamamlayıcısı başka bir bedenle Felâton Bey olarak ortaya çıkar. Biri benliğin aşkınlaşması iken diğeri bir düşünce biçiminin aşkınlaşması için sunulan yapay bir tamamlamadır.

Kişilik bölünmesinde önce bir arzu ve ihtiyaç bölünmesinin oluşması gerekir. Bireyin bölünen arzuları, bölünen sorumluluklarına dönüşür ve bireyi tercih yapmaya iter. Arzularından birine tümüyle yönelemeyen birey, ikisini de seçme dürtüsüyle önce arzularında, ardından bilincinde bölünür. Eugenio Borgna (2014: 34), ben bilincine ilişkin rahatsızlıkların “olumsuz bir deneyimi olumlulukla olumsuzluk arasında gidip gelen bir deneyime çeviren psikolojik ve insani ikilemli manalar”ın inşa ettiğini, ben bilinci çatlayarak kırıldığında ise benin bütünlüğünün zayıflayarak bölünmeye, çift kişiliğe yol açacak kadar parçalandığını söyler. Benin bütünlüğünün zayıflaması kişilik bölünmesi için önkoşul olarak görülebilir. Bu zayıflamaya neden olabilecek entelektüel kaygı ise bireyin kendi bireysel arzularıyla toplumsal sorumlulukları arasında kalışıyla ilgilidir.

Laing, şizoid teriminin, ilk olarak bireyin dünyasıyla ilişkisinde bir yırtılmaya, ikinci olarak bireyin kendisiyle ilişkisinde bir kopmaya gönderme yaptığını söyler.

Böyle bir bireyin kendisini umutsuz bir yalnızlık ve yalıtılmışlık içinde bulacağını; hatta kendisini tam bir birey olarak değil de bir bedene iliştirilmiş bir zihin, iki ya da daha çok benlik biçimlerinde bölünmüş olarak yaşantılayacağını söyler (Laing, 2012: 15).

Otto Rank, “ ‘eş benlik-ruh’ un ilk göstergesi olarak ikizliğe, hem ölümlü hem ölümsüz benliği kapsayan kahramana ve kahraman’ ın ‘ ruhani ikizi ’ olan, dolayısıyla sanatındaki ölümsüzlükten emin olan sanatçıya dikkat çeker ”. Bu durumu, Ahmet Mithat Efendi’ nin *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*’ sindeki Râkım Efendi, Peyami Safa’ nın *Yalnızız*’ indaki Samim, Oğuz Atay’ ın *Tutunamayanlar*’ indaki Turgut, Ahmet Hamdi Tanpınar’ ın *Huzur*’ undaki Mümtaz örnekler. Anılan karakterler yazarlarının benzerleri olmakla birlikte roman içinde ayrıca bir tamamlayıcı eş bene sahiptirler. Her karakterin ikili bir anlatımla gelişimini tamamlaması dikkat çekicidir. Râkım, Felâatun Bey ile; Samim, Besim ile; Turgut, Selim ile; Mümtaz ise Suat ile tamamlanır. Rank, eş benliğin aynı zamanda “ insanın kendisiyle ve başkalarıyla sonsuz çatışmasını, benzeme ihtiyacıyla farklı olma arzusu arasındaki mücadeleyi vurgular; bu çatışma, kendini yenileme ve ölümlülüğü ifade eden fiziksel eş benliğin reddedilmesi lehine ruhani bir ikizin yaratılmasıyla sonuçlanan bir çatışmadır ” (2016: 11-12). İnsanın kendisiyle çatışmasına entelektüel kaygının da yol açtığı düşünülürse örneklerin dış bölünmelerinin ayrıca bir iç bölünme ile eş benlik oluşturacağı da görülür. Rank’ ın belirttiği ruhani ikiz, en somut halini Turgut’ ta bulur. Oğuz Atay’ dan Selim’ e, Selim’ den Turgut’ a dönüşen entelektüel ben, Turgut’ un içinde ayrıca parçalanarak Olric’ i doğurur.

Tutunamayanlar’ ın Selim’ i önce dünya ile arasında bir yırtılma yaşar, sonra Laing’ in dediği gibi kendisiyle ilişkisinde bir kopma başlar. Kendi parçalarını zaten daha önceden dağıtmıştır. Selim’ in parçalarının dostlarında kalması gibi Hikmet’ in benliği de parçalanır ve bunların çatışmasına bizzat şahit olur. İkisinin sonu da parçalanmışlıklarının etkisiyle intihar olur. Ancak iki karakterin de somut ikizleri romanda bazen tezat unsuru bazen de benzer unsurlar olarak sunulur. Selim, Süleyman Kargı ile bir bütün iken Turgut ile görünürlüğü artırılması için kurgulanan bir tezat toplamına dönüşür. Hikmet ise Hüsamettin Albay ile her iki durumu da ifade edebilecek bir ikizlik içindedir.

Jean-Pierre Cléro, “ Hume ve Nietzsche’ de zihnin bölünmüşlüğü ve yalnızca kurgusal olarak birleşmeyi başarabildiği ” fikrinin bulunduğunu, ayrıca “ her ikisinde

de zihni bedenden ayırmaya yer olmadığını” okuduğunu söyler. Buna karşılık bölünmenin “hiçbir zaman bu ilham içinde, zihnin ilhamında düşünülmemiş” olduğunu düşünür (Cléro, 2011: 107). Bölünme dolayısıyla sadece benliğin içinde olan bir durumdur.

Benliğin parçalanması çeşitli biçimlerde görülebilir. Kahramanın bölünmesi; şizoid bir kişiliğe bürünme, şizofreni gibi durumlarla gerçekleşir. Entelektüel birikimin entelektüel bireyi/yazarı etkilemesi, dünya görüşünü değiştirmesi, hatta bireyin iç dengesini yitirmesine neden olmasına en iyi örnek, bir prototip olan Don Quijote’tur. Okuduklarının kurmaca dünyasına girerken gerçekliğini yitiren Don Quijote, dengesini yitirir ve kendi hayal dünyasında zihninde kurguladıklarını yaşamaya başlar. Don Quijote’nin uyumsuzluğuna ve gerçeklikten kopuşuna Sancho Panza ile şahit olan okur, ona inanmasa da bir umut içinde onun dünyasını takip eder. Hayali bir ideal için hayali düşmanlarla savaşan Don Quijote, hem kendi zihninde bölünür hem de romanda Sancho vasıtasıyla ikinci bir ben ile desteklenerek ikili karakter oluşturur. İkili karakter, Sancho gibi bir destek karakter olacağı gibi, bir anti kahraman olarak da belirebilir. *Tutunamayanlar*’da Turgut’un bölünen benini Olric iken ikili karakteri Selim’dir.

Tutunamayanlar’ın Selim’i ve Turgut’u, *Tehlikeli Oyunlar*’ın Hikmet’i, *Cevdet Bey ve Oğulları*’nın Refik’i entelektüel birikimleriyle Don Quijote gibi gerçekliği yitirmeye başlarlar. Refik sadece dengesini yitirir ancak Selim, Turgut ve Hikmet gerçekliği de yitirmeye başlarlar. Bilhassa Turgut, kurgusunu kendi tasarladığı benzer bir yolculuğa, yanına Sancho Panza gibi bir yardımcı olarak hayali karakteri Olric’i almasıyla Don Quijote’yle macera olarak da benzerlik gösterir. “Selim romanları okuya okuya Selim’liğe özenen bir Don Kişot olmaktan korkuyorum” diyen Turgut’u, öteki benini olan Olric, “Don Kişot, büyük bir soyluydu efendimiz. Kendisine büyük saygım vardır” diyerek sakinleştirir (Atay, 2011: 417). Turgut’un Don Quijote’luktan korkması, gerçekliği yitirme korkusuyla birdir.

Anılan romanlar arasında yazarların amaçları açısından da koşutluk vardır. Ian Watt (2016: 78), Cervantes’in asıl amacının şövalye romanslarını doğrudan hicvetmek olduğunu söyler. Oğuz Atay’ın da amacının, dönem entelektüellerini ve küçük burjuvaları eleştirmek olduğu açıktır. Orhan Pamuk da benzer bir eleştiriyi Türkiye’nin rejim değişikliği dönemlerine denk getirerek yapar. Üç yazar da baskın

ancak kendilerince etkin olmayan unsuru eleştirirler ve özellikle Atay ile Cervantes'in eleştirilerinde ironi önemli bir araç haline gelir.

Selim'in günlüğü, yazılış amacı, yazanın o anki ruh hali, geçirdiği hastalık ve günlüğün sonunda Selim'in hayatıyla ilgili aldığı intihar kararı ile Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* romanındaki Refik'in günlüğünü anımsatır. Bu günlüğü tutarken ağır bir hastalık geçiren Refik, günlüğü bitirip iyileştiğinde bir kozadan çıkmış gibi eski yaşantısını geride bırakarak hayatına yeni bir yön vermek ister. Selim de ölümü aynı tedirginlikle bekler:

Bütün günüm tedirgin bir beklemeyle geçiyor: gelecek mi, gelmeyecek mi? Ne gelecek? Bilmiyorum. Adını koyamadığım bir şeyden korkuyorum. Soyut bir korku içimi dolduruyor. Bu korkuyla uyanıyorum ve bekliyorum. Belki korkularım sayılamayacak kadar çok. Ateşimin düşmemesinden korkmam bunlardan biri (Atay, 2011: 598).

Tutunamayanlar'ın dağınık kurgusunda, Turgut'un Selim'in peşinde, arkadaşları ve Selim'den kalan belgeler arasında kayboluşunu, yer yer vazgeçişini, yer yer daha ısrarcı bir şekilde bu soruşturmaya devam edişini takip etmek yorucudur. Bu yorulmayı okur, kendisi gibi Turgut'ta da sezer. Turgut'un bütün bu zorlu arayışa devam etmesini sağlayan, kendisinde bulduğu Selimlikdir. Selim ne kadar uyumsuz bir tutunamayansa, Turgut da bir o kadar tutunmuş ve hayata uyumlu bir tiptir. Buna karşın Turgut, içinde ertelediği bir uyumsuz taşıdığını hisseder ve bu bağ onu Selim'in peşinde dolaştırıp durur. Öğrencilik yıllarında kendi aralarında eğlenirken Turgut'un Selim'e söylediği "Ben, senin bilinçaltı karanlıklarına ittiğin ve gerçekleşmesinden korktuğun kirli arzuların, ben senin bilinçaltı ormanlarının Tarzan'ı! yemeye geldim seni. Benden kurtulamazsın. Ben, senin vicdan azabınım!" sözleri, aralarındaki bağları özetliyor gibidir (Atay, 2011: 29). Turgut, içindeki uyumsuz insanı gizler, Selim ise içindeki tutunan insandan korkar. Arkasında o kadar çok parça bırakmıştır ki Selim'in kaç parçaya bölündüğünü hesaplamak ve bunları birleştirmek Turgut için oldukça zor olur.

2.4.1.2.1. Felâun Bey'den Suat'a İkizleşen Entelektüel Beni

Yansıtanın ancak yansıyı yansıtmak için var olduğunu ve yansıının da ancak yansıtana gönderdiği sürece yansıdığını söyleyen Sartre (2011: 250), bir birliği oluşturan ikiliğin tasarlanmış iki teriminin her birinin ötekini işaret ettiğini ve her birinin kendi varlığını ötekinin varlığına bağladığını ifade eder. Durum, görünenin görünürlüğünün aksi bir görüntü ile mümkün olmasıyla ilgilidir. Her kavram zıttı ile

görünürlüğünü güçlendirir. Dolayısıyla idealize edilmek istenen bir roman karakteri de zıddıyla görünür olacaktır. *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanındaki gibi kişilerden birini ideal kılmak için diğeri feda edilecektir. Bu nedenle anlatıcı tarafından Râkım Efendi ne kadar idealize edilmiş bir tip olarak çizildiyse Felâton Bey de o kadar beceriksiz bir tip olarak çizilir.

Sartre, algılamada bir nesneyi form olarak oluştururken bir başka nesnenin de fon kılınıncaya kadar ötelendiğini, dolayısıyla iki formdan birinin görünme koşulunun ötekinin dağılması olduğunu söyler: “Her iki durumda da, kâh sınır nosyonuna, kâh mesafe nosyonuna geçen ama hiçbir durumda ortadan kaldırılamayan aynı miktarda olumsuzlama buluruz” (Sartre, 2011: 69-70). Aynı olumsuzlamanın bu iki nesne arasındaki mesafeyi kat etme esnasında da bulunduğunu söyleyen Sartre (2011: 70), mesafeyi bir uzunluğun ölçümüne indirgemek iddiasında olduğunda ise bu olumsuzlamanın üstünün örtüleceğini ifade eder. Bu nedenle Felâton Bey ile Râkım Efendi örneklerinde olduğu gibi ikili arasındaki mesafenin artması için kişilerden birinin olumsuzlanmasının ve buna karşılık diğeri için yüceltilmesinin aşırılışması gerekir.

Bölünmenin *ikizleşme* biçiminde iki ayrı bireyde gerçekleşeceği gibi bir kişinin kendi karakterinde de olabileceğine değinilmişti. Jung (2015: 212), psişik zıt çiftlerin gerilimlerinin gitgide dengelendiğini, simyadaki yedi kat imbiklemesinde olan nihai ürünün özündeki bölünmüşlüğü ifşa etmesi gibi “birleşmiş şahsiyetin ‘ikili tabiat’tan duyduğu ıstıraplı hisler[in]” kaybolmayacağını söyler. Bu denge, Felâton Bey ile Râkım Efendi’nin zıtlıklarıyla birbirlerini tamamlayışlarında görüldüğü gibi kendi içinde bölünerek kendisini tamamlayan *Tutunamayanlar*’ın Turgut’unda da görünür. Turgut, Olric’le birbirini tamamlayan iki varlığa dönüşürler.

Huzur’un Mümtaz’ı ise Suat ile tezat oluşturarak birbirlerini tamamlarlar. Bir sevgilide bütün kâinatın toplanmasını isteyen Mümtaz’ın, kendi pasifliğini örtme ihtiyacından Nuran’a daha çok bağlandığı söylenebilir. Çünkü Mümtaz, kendisini ele verdikçe ideallerin değil, pasif ve yapma ideallerin insanı olduğunu hissettirir. “Hayatta kendisi için tek bir adım atamıyacak kadar zayıftı[r]”, düşünce dünyası İhsan’ın yapma bir kopyasıdır (Tanpınar, 2008: 221). Suat ise Mümtaz’a karşıt da olsa kendi fikirlerini savunur. Hayatı aşka feda edemeyecek kadar realisttir. Hayatını Nuran’ın aşkına feda etmiş gibi görünse de intiharı Mümtaz’ın huzuruna karşılıktır. Romanda Mümtaz, gerçekliği aşan tesadüflerle Suat’ın gayriahlaki davranışlarına

şahit olur. Kendisi de gayriahlaki bir şekilde şahit olduklarını başkalarına anlatır. Bunlar, gerçekliği sarsan ayrıntılar oldukları gibi Mümtaz’la Suat arasındaki ilişkiyi de sıkılaştıran ayrıntılardır. Anlattıkları karşısında Nuran’ın tepkilerini ölçer ve Suat için “Beni kendine benzetti... bir adım daha...” diye düşünerek hem kendisine hem Suat’a karşı hınç duyar (Tanpınar, 2008: 238).

Mümtaz ikizini/eşini arama ve keşfetme durumu hem İhsan, hem Suat, hem de Nuran üzerinden üçlü bir arayışla vurgulanır. Mümtaz için İhsan, kendisini benzetmek istediği bir yarım; Nuran kendisini aşkıyla tamamlamak istediği bir yarım; Suat ise kendisini içinden sıyırmak istediği bir yarım. Bu yarımlikların arasında Mümtaz kendi kişiliğini bulamaz. Parçalanmış bir zihinle sadece huzursuz olur. Nuran’la ahengi bulan Mümtaz, onunla “kendi peşinde ikiz bir ruhun parçasıymış gibi, bu sade özlerden dünyanın değişikliğinde, kendisini, öbür yarımını, kim bilir belki de bütünü arıyor” gibi hisseder (Tanpınar, 2008: 268). Mümtaz’ın kendi bütün halini araması, Nuran’ı da zihninde aynı eylemde bulma arzusuyla bütünleşir.

Suat’ın romandaki en büyük işlevi, Mümtaz için aksamaya neden olmaktır. Mümtaz’ı engellemek onun hayatının amacı gibidir, sadece bu engelleme ile kendisi olur. Karşılıklı acı çekme ve tökezleme hali ikisini birbirine yaklaştırır ve bedbahtlıkta birleştirir. Bir terazinin iki kefesi gibi, huzur hangi kefeye konursa diğeri çökmeye başlar. Suat’ın hazları ve mutluluğu, Mümtaz’ın çöküşüyle başlar, çıkışıyla azalır. Bu ilginç dengeye dayanarak iki karakterin birbirilerinin tamamlayıcısı oldukları ve ikiz bir karakteri temsil ettikleri söylenebilir.

Diğer yandan birbirlerinin mutsuzlukları dışında aradıkları bir şey daha vardır. Mümtaz varoluşunu, Suat ise hakikati arıyor gibidir. Bu nedenle arayışları kesişmez. Suat’ın kendisine dediği gibi, Mümtaz bir hikâyecidir, yazmaktan hoşlanır; Suat ise sadece yaşar, hatta kendi ifadesiyle “her an başka bir insanın derisinde yaş[ar]” (Tanpınar, 2008: 292-293). Bu nedenle Suat’ın intiharı kendisini roman dünyasından tamamen çıkarmaz. Bir sanrı, bir rüya ya da canlı bir beden olup her defasında daha güzel bir yüzle Mümtaz’ı aksatmaya devam eder. Mümtaz’ın huzursuzluğu böylece ikiz bir seyirle devam eder. Hatta romanın son sahnesinde doktorun bedeninden Mümtaz’a “artık benimsin, sade benim” der gibi bakanın Suat olduğu söylenebilir. Mümtaz, hakikati diriltmeye çalışırken Suat hakikati öldürmenin derindedir. “Ben zaten senin yanından hiç ayrılmadım! [...] Vazifem seninle beraber olmak. Şimdi

senin koruyucu meleğin oldum” diyen ölü Suat, Mümtaz ile daima *terkip* halindedir (Tanpınar, 2008: 386-387).

Nurdan Gürbilek (2012: 66) Suat’ın, romanda İhsan’ın temsil ettiği bilinç ve iradenin olduğu kadar Mümtaz’ın temsil ettiği aşk ve estetik zevkin de karşısında yer alarak, bu ülkü ve hülya adamlarının karşısına tüm kabalığı, hoyratlığı ve isyankârlığıyla çıkacağını belirtir. İntiharıyla isyanını iyice açığa çıkaran Suat, romanın ve Mümtaz’ın düzenini birlikte sarsar.

Gürbilek, Suat’ın romandaki bütün asli rolüne rağmen inandırıcı bir karakter olmadığını söyler: “Hatta birçok bakımdan bize bir taklit kahraman olarak görünür. Fazlasıyla kitabi, fazlasıyla temsili, fazlasıyla simgeseldir. Sırf kötülüğü temsil etsin diye oraya konmuştur” (Gürbilek, 2012: 66). Gürbilek’in ifade ettiği, Suat’ın olumsuz bir karakter olarak *esas oğlanın kederini sahici kılmak üzere* romana konulması (2012: 66) Suat’ı, Râkım’ı olumlamak için romana bir tip olarak serpilmiş olan Felâtun’a eklemler. Felâtun serpilmiş bir tiptir çünkü Ahmet Mithat onu gerçeklikten uzaklaştırmak için elinden geleni yapmıştır. Denklemin sağlaması, kısırır. Bu nedenle ne Felâtun ne de Suat inandırıcıdır.

Benzer şekilde çok yönlü bir ikizlik haline *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde de rastlanır. Romandaki tamamlayıcısı Halit Ayarcı’dır ancak Cemal Bey, Hayri İrdal’ın zıttı olması yönüyle tamamlayıcı işlevini görür:

Halit Ayarcı vaziyeti tam görmüştü. Yalnız bir yerde aldanıyordu. Cemal Beyin bulunduğu yerde ben talihime nasıl güvenebilirdim? Zaten talihimin öbür yüzü değil miydi? Yıllardır, Halit Ayarcı’ya tesadüfüne kadar hep onun darbesinin beni attığı çukurda kalmıştım. Şimdi biraz nefes almağa başladığım bir anda tekrar karşıma çıkıyordu (Tanpınar, 2014: 320).

Hayri İrdal, kendi kötü talihi olduğunu düşündüğü Cemal Bey tekrar ortaya çıktığında her şeyin biteceğine inanır. Halit Ayarcı, Hayri İrdal’ın bu korkularını sert bir şekilde eleştirir ve nedenini kendisine imansızlığı olarak açıklar: “Siz siniksınız. Sadece para için çalışıyor, ferdi saadetinizi düşünüyorsunuz” (Tanpınar, 2014: 322). Hayri İrdal ise kendi gerçeğinin farkındadır: “Halbuki mesele benim için büsbütün başka idi. Cemal Bey benim mazideki ıstırabımdı. O benim hayatımın bir tarafıydı. Gizli, her an tepmesi beklenen bir hastalık gibi bende yaşıyordu” (Tanpınar, 2014: 323).

Hayri İrdal'a ikiz/eş ben olarak kurgulanan Halit Ayarcı, eş benini kendi düşüncelerine ve inandığı değerlere göre kurgulamak ister. Bu kurma işlemini yaparken bir diğer yandan Hayri İrdal'ı yıktığının farkındadır:

- Söyleyeyim: Aynı yollardan geçtiğim için. Sizi çok seviyorum ve aynı zamanda size düşmanım. Bana kendimi çok hatırlatıyorsunuz... Yo, beyhude böbürlenmeyin! Hiçbir zaman sizin gibi olmadım. Hiçbir zaman şaşırmadım ve ezilmedim... Fakat bir tarafınız var ki...

[...]

- İstedığınız gibi olsun... dedi. Zaten sizi tam değiştirmek niyetinde değilim! O zaman ikimizden biri lüzumsuz olur. Yalnız ufak tefek bazı tadilat lâzım. Hiç olmazsa yaşayanlara karışmayın! (Tanpınar, 2014: 362-363).

Halit Ayarcı'nın istekleri karşısında Hayri İrdal, edilgen ve indirgenmiş bir eş ben olur.

Tehlikeli Oyunlar'ın Hikmet'i eş benlik açısından oldukça zengindir. Hüsamettin Albay ile tamamlanan Hikmet, dış eş beni dışında kendi kaygıları sonucunda içinde de birçok öteki bene sahiptir. Hüsamettin Bey, Hikmet tarafından kurgulanmış bir ben olarak algılanır. Bilge'nin Hüsamettin Bey ile yani onun gerçekliğiyle karşılaştığı sahneye kadar, okur, Hüsamettin Bey'in, Hikmet'in öteki beni olduğunu düşünecektir. Ancak anlatıcı bu karşılaşma ile okurunu yanıltır. Hüsamettin Bey, Hikmet'in oyunlarının içinde hayal ürünü gibi durmasına karşın gerçek kalmış olan tek karakterdir. Hikmet'in kendisi dahi Hüsamettin Bey'in gerçekliğini sorguladığı halde bu durumu, Hüsamettin Bey'in kendisinin öteki beni olma ihtimalini alaya alır:

Gerçekle gerçek dışını ayıklamak eleştirilenlerin işiydi, bu sıkıcı görev onlara verilmişti. Ben zaten bu ayrımı pek iyi anlamamıştım. Ayrıca, eşyanın ve insanın gerçekliğiyle değil, benimle olan ilişkileriyle ilgiliydim. Hüsamettin Tambay, Hikmet için 'öteki ben'dir dedikleri zaman, hiç çekinmeden 'öteki ben' senin babandır diye karşılık verebilirdim (Atay, 2010: 362).

Bunalımının ve kendi entelektüel hesaplaşmasının, daha doğrusu eksikliğinin farkındadır. Bununla bir bakıma kendi benliğiyle hesaplaşmadığı için içindeki Hikmetleri çoğalttığını da itiraf eder:

Bu ülkede eksikliğini duyduğum 'insanın kendiyle hesaplaşma meselesi'ni bizzat kendime uygulayarak bu meselenin ilk kurbanlarından oldum. Aslında, meselenin ciddiyetine dayanmadığım için, oyunlarla durumu örtbas etmek istedim. Ortada bir Hikmet olsaydı belki bu hesaplaşmayı yürütebilirdim. Fakat sorarım size doktor: Hikmetlerden hangi biriyle hesaplaşacaktım? Üstelik, ortada dolaşan Hikmet de tek bir varlığın ürünü değildi ki (Atay, 2010: 332-333).

Kafasının içindeki Hikmetler o kadar çoğalır ki hiçbiri bir diğeriyle anlaşamaz. Hikmet'in parçalanması gülünç görüldüğü kadar trajiktir:

“Bu anlattığım Hikmet III, doktor. Onu, arkadaşlarıyla kaptıkaçtının içinde bırakalım ve biraz da başka Hikmetleri, anlatalım. Bir de Sevgi'yle evlenen Hikmet II var.

“Hikmet IV de Bilge'nin sevgilisi. Aynı zamanda gecekondulu kiralı ve oyun yazarı. Hikmet II evlendikten sonra, Hikmet IV'ü bir süre taşraya sürgüne gönderdi; Hikmet IV'ü de akıl hastanesine kapatarak uzaktan işkence etti (Bak. Hikmet III ve De Gaulle). Hikmet III'ün hayatında Kafka'nın kardeşi olarak geçen kimse, aslında bu Hikmet II'dir. Hikmet II, Sevgi ile evlenince bütün Hikmetlerden kurtulduğunu sandı ve bunları evinden (ve aklından) kovdu. Saltanat sürececek yerde, kişiliğine bir bütünlük kazandırmak için gitti Sevgi'ye teslim oldu. İçkiyi bıraktı ve kendi adına para bastırıldı. Paranın bir yüzünde Sevgi'nin resmi vardı.

“Bir süre sonra Hikmet IV, bir yolunu bularak büyük şehre döndü ve taht üzerinde hak ileri sürdü. Dumrul'un da desteğiyle Hikmet II'nin durumunu sarstı (Atay, 2010: 345).

Hikmet, kendi sorunlarından kurtulamadığı ve bir sorunlarına bir çözüm üretemediği için içindeki eş benleri tarafından onaylanmaz ve çatışması süreklileşir.

İkiz tamamlayıcılık Peyami Safa romanlarında da dikkat çeker. *Yalnızız*'da Samim, kardeşi Besim'le tamamen zıt karakterler olarak çizilirler. Bunun nedeni Râkım Efendi'nin ön plana çıkarılması için Felâton Bey'in feda edilmesiyle aynıdır. Samim yazar tarafından entelektüel üst insan olarak kurgulanır, üst insana gerçeklik kazandırmak için ise Besim midesine ve keyfe düşkün, dünya dertleri olmayan basit ve kaygısız bir insan olarak çizilir. Bu nedenle iki karakter de gerçekliklerini yitirirler.

2.4.1.3. İç Dengenin İhlâli: *Huzur*'un Mümtaz'ı Üzerine

Romanının adından yola çıkıldığında bir dinginliğe işaret etmesi beklenir ancak *Huzur*, huzursuzluğun anlatıcısı tarafından ağır ağır işlendiği bir metindir. Romanda huzur ve huzursuzluk bölümler arasında bir denge oluşturuyor gibi görünse de hâkim olan duygu huzursuzluktur. Üç baskın entelektüel karakter olan Mümtaz, İhsan ve Suat'ın bir denge gösteremeyen dünyalarını, yükseliş ve çöküşleri ile anlatan metindeki bir diğer önemli karakter Nuran'dır. Bir kadına nasıl âşık olunması gerektiğini zihninde daha önce kurmuş olan Mümtaz, aşk terkiğini Nuran ile tamamlayacağını düşünür. Nuran, boğazda oturan, Türkçeyi iyi konuşan, eşinden boşanmış, çocuklu, Mümtaz'dan yaşça büyük, güzel bir kadındır. Mümtaz'ı anlaması, onu sevmesi ve evlenmeye karar vermeleri romanın yükseliş dönemlerindedir. Suat ise Mümtaz'la her açıdan tezat oluşturan, materyalist bir entelektüeldir. Gençliğinde

Nuran'a âşık olan Suat, daha sonra sevmediği bir kadınla evlenip çocuk sahibi olmuş, eşine sadakat göstermeyen, ruhen çirkin bir insan olarak çizilir. Akrabası olan İhsan ise Mümtaz'ın her konuda fikirlerini örnek aldığı, hamisi olan bir karakterdir. Her düşüncesinde olgunluğa erişmiş olan İhsan, roman başladığında tıpkı Mümtaz'ın iç dünyası gibi hastadır. Hasta olan sadece İhsan'ın bedeni ve Mümtaz'ın iç dünyası değildir; dünya savaşı çıkma ihtimalinin gün geçtikçe artmasından, gergin gelişmelerden anlaşılacağı üzere dünya da hastadır. Bunca hastalığın içinde iyi olan tek şeyin Nuran'a duyduğu aşkı olmasına karşın ayrılıklarından sonra Nuran'ın eski eşine dönme kararı, Mümtaz'ı altüst eder ve anılan hastalıklar çöküşü getirir. İhsan muhtemelen ölür, Mümtaz ümitlerini yitirmesine neden olur, İkinci Dünya Savaşı ilan edilir ve roman bir huzursuzluk havası içinde sona erer.

Tanpınar (1977: 46), okurken gerçeklik ile arasında bir ilişki tesis etmenin pek mümkün olmadığı Türk romanını yine de zamanın yaşayışıyla ilgili bulur. *Huzur* da benzer şekilde gerek karakterleri gerek yaşanan olaylar açısından gerçeklikle mesafelidir ancak dönemin ülke sorunlarının ve dünya savaşı ihtimalinin sıcak yansımalarıyla bir yandan da devri anlatır. Türk toplumundaki sınıf meselesine de değinen Tanpınar, bizde sınıfların kesin bir ayrılıkla mevcut olmamalarının münevveri ayrı bir sınıf haline getirdiğini ve bu durumun münevver ile cemiyet arasındaki ilişkinin belirsizleşmesine neden olduğunu ifade eder. Ona göre Türk romancısı muayyen bir hayatın adamı olamaz, bir romanda anlatılabilecek en azami şey ferttir ve bu fert de romancının kendisidir (Tanpınar, 1977: 50). Esasında Mümtaz'ın Tanpınar'ın kendisi olduğu yorumunu yapmak için bu ifadelerle ihtiyaç yok. Mümtaz yaşayış tarzı, düşünceleri ve idealleri açısından Tanpınar'a karşılık gelen bir karakterdir. Hatta Mümtaz'ın İhsan'la ilişkisi, Tanpınar'ın hocası Yahya Kemal Beyatlı ile ilişkisini hatırlatır. Bu nedenle Tanpınar'ın *Huzur*'da anlattığı meseleleri kendi deneyimlerinden yola çıkarak aktardığı söylenebilir.

Huzur'da bireyin problemlerinde toplumsal bir çatışmanın Doğu-Batı sorunsalı üzerinden etkili olduğu görülür. Doğu ve Batı medeniyetleri arasında kalarak tercihini iki seçenektan biri üzerinden yapan birey ya kendi geçmişini silecektir ya da Batılaşmaya karşı gelecektir. Suat, Batıya özenerek kendi geçmişini silen bireydir. Mümtaz ise hem Doğuyu, kültürel geçmişi sahiplenir hem de Batılılaşma yanlısı olarak Doğu-Batı sentezinin, net bir ifadeyle dengenin savunucusudur. Tanpınar kültürel sahiplenmesini öz eleştiri ile yapar. “Şark oturup beklemenin yeridir. Biraz sabırla her

şey ayağınıza gelir” derken aslında Doğunun az gelişmişliğini tembellik üzerinden vurgular (Tanpınar, 2008: 10). Mümtaz her ne kadar olgun biri olsa da İhsan kadar fikirlerinde özgün ve sorumluluk bilincinde olan bir birey değildir. Bu eksikliği zaman zaman suçluluk duyarak hisseder. Ahmet Oktay da (1995: 110), Tanpınar’ın Cumhuriyet edebiyatı içinde “Doğu-Batı sorunsalının yarattığı gerginliği en içerden yaşamış ve bu çelişkinin aşılabilmesi sorunu üzerinde en çok düşünmüş yazarlardan biri” olduğunu söyler.

Berna Moran, romanın sonundaki Mümtaz’ın bunalımına yol açan değerler çatışmasının romanın yapısına da yansıdığını, romanın birinci bölümünde Tanpınar’ın amacının okuru “Mümtaz’ın iç dünyasına sokmak, içinde bulunduğu ruh halini çözümlmek ve bütün bölümü kaplayan, sıkıntılı, kasvetli bir duygu atmosferi yaratmak” olduğunu söyler (Moran, 2010: 207-208).

Mümtaz, ilk suçluluk hissini, savaş yıllarına denk gelen çocukluğunda, babasının ölümünün ertesinde annesiyle kaçarken, bir genç kızın koynunda uyuduğu esnada bundan bedeninin haz almasıyla duyar. Ertesi gün aynı arabada seyahat ederken bedeninin aynı hazzı alma isteğiyle beklentilerinin karşılığını almaması ve bu hislerine karşın ölen babasının hayalinin gözlerinin önüne gelmesi sonucunda birtakım psikolojik çatışmalar yaşar:

Birdenbire babasını olduğu gibi karşısında gördü ve bu hayal ona bir daha onu görmeyeceğini, sonuna kadar onun varlığından uzak kalacağını, bir insanı bir daha görmemenin, sesini bir daha işitmemenin, bir daha hayatına girmemenin keskin ve yenilmez acısıyla ona hatırlattı. [...] İçinde büyük bir günah işlemiş duygusu vardı; kendisini bilmediği şeylerden mücrim sanıyordu. Belki de o anda sormuş olsalar, babamın ölümüne ben sebep oldum, derdi. Bu çok korkunç bir duygu idi. Kendisini son derecede sefil buluyordu. Bu garip ruh hali Mümtaz’da senelerce devam edecek, her adım atışında ayağına takılacaktır. İlk gençliğine girdiği devirlerde bile Mümtaz bu hislerin içinde kalacaktır. Rüyalarının bir tarafını dolduran hayaller, o garip tereddütleri, korkuları, hayatının zenginliğini ve ıstırabını yapan bir yığın ruh hali hep bu ikiz tesadüfe bağlıdır (Tanpınar, 2008: 28).

Anlatıcının “ikiz tesadüf” olarak yorumladığı bu hal, yani babasını kaybetmesiyle erkekliğini ilk hissettiği anın bitişikliği, daha sonrası için Mümtaz’da arzularına rağmen bastıracağı eril/muktedir bir yön olarak belirecektir. Böylece Mümtaz, iç dengesindeki ilk kaymayı ve günah duygusunu çocukluğundan ergenliğine geçişinde yaşamış olur. Ardından annesini kaybetmesi üzerine, amcasının oğlu İhsan’ın himayesinde yetişmesi, onda iç dengenin ve entelektüel bilinçaltının inşa

edilmesini sağlar. İhsan'ın hazırlamak istediği büyük Türk tarihi için kendisine yardımcı olan Mümtaz, “onu dinlerken aydınlıktan aydınlığa koştüğünü” zanneder (Tanpınar, 2008: 39).

Mümtaz, Suat'ın intiharıyla Nuran'dan ayrılmalarının ardından hayatındaki dengeyi kaybetmeye başlar. Dükkân kiracısıyla görüşmek ve İhsan için hastabakıcı aramak için evden çıkışından bir sene önce Nuran'la mutluyken gezdiği yerlerden geçer ve eski mutlu anlarını hatırlar. Bu bir yıl önceki geçmiş, anlatıcı tarafından “Mümtaz'ın dünyası[nın] az çok yerinde olduğu zamanlar” olarak anılır (Tanpınar, 2008: 49). Nuran'la birlikte Mümtaz'ın hayatının bir dengeye oturduğu muhakkaktır. Ancak ondan ayrılışı, sadece aşk hayatının değil, gerçekleştirmeyi tasarladığı diğer ideallerinin de dengesini bozar ve arzularını yarım bırakır:

Defterlere bir daha baktı. Bir daha o bir sene evvelinin mayıs sabahını düşündü. Sonra yaz, bir dünyanın sonu gibi içinde canlandı. Arkasından bütün ömrünü zehirlediğine inandığı günler, Nuran'ın bıkkınlığı, kendi korku ve telaşları, gülünç ve bıktırıcı ısrarları, hepsi kendi anları, kendi havalarıyla geldiler. Artık duramayacağını anladı. Fakat yerinden de kalkamıyordu. Sadece ötesi, bu azabın daha keskini var mı? gibi etrafa bakınıyordu (Tanpınar, 2008: 52).

Ayrılıkları Nuran'ı Mümtaz için erişilmez bir elmas kıymetine çekerken diğer yandan dengesini sarsar. Bu sarsılmada, Mümtaz'ın kendisini Nuran'a karşı günahkâr ve suçlu hissetmesinin etkisi vardır. Bir diğer etken ise Mümtaz'ın varoluşsal kaygılarıyla yüzleşmesidir:

İnsanoğlunun ıstırapı kadar tabii ne vardı! Şuurla var olmayı, gerçekten var olmayı ödüyordu. Fakat insanoğlu bununla kalmıyor, bu büyük, değişmez zaruretin yanında kendi de yenibaştan talihler icat ediyordu. Yaşıyorum diye başka ölümler yaratıyordu. Hakikatte bunlar hep o varlık vehminin çocuklarıydı. Çünkü hakiki ölüm ıstırap değildi, kurtuluştı; hepsini hepsini bırakıyorum, sonsuzluğa karışıyorum. Aklın bittiği yerde parlayan büyük incinin kendisi oldum; ondan bir zerre değil, kendisi. Aklım serhaddinde hiçbir aydınlığın gölgelemediği yerde kendi içinden aydınlık, pırıl pırıl tutuşan büyük su nergisiyim. Fakat hayır, o bunu diyeceği yerde, “Mademki düşünüyorum. O halde varım, mademki duyuyorum, o halde varım, mademki harp ediyorum, o halde varım, mademki ıstırap çekiyorum, o halde varım! Sefilim varım, budalayım varım! Varım, varım!” diyordu (Tanpınar, 2008: 69).

Mümtaz, Nuran'dan ayrılışından önce birtakım ideallere sahiptir. Doktora tezini tamamlamış, Şeyh Galip üzerine çalışan, insanlığın macerasını ilk insandan başlatarak “teganni” etmek isteyen bir *ideal insanı* olma arzusunda görünür ve dolayısıyla gerçekçi değil romantik bir tip sayılır. Mümtaz'ın ideal insanı olma arzusu İhsan'a benzeme arzusuyla benzerdir. Bu nedenle Nuran'la ilk buluşmalarında

söylediklerinin “İhsan’ın repertuarı” olduğunu fark ettiğinde kendisini *satıhta* bulur. İhsan, Mümtaz için, gerçekleştirilmesi gereken bir idealin temsilidir. Esasında Mümtaz, büyük bir iş yapma arzusunda değildir, hatta büyük işler yapmaktan korkar. Nuran’la ilişkisinde ise hayatın gerçekliğini ve tamamlığı bulduğundan onunla iç dengesini bulmuş olur: “Hakikatte Nuran’ın aşkı Mümtaz için bir nevi dindi[r]” (Tanpınar, 2008: 166). Aşkında olduğu gibi ideallerinde de arzusunu yüceltme isteği içerisindedir.

Mümtaz, mazide yaşar, kültürel değerlerine önem verir. Kendisini bir çöküşün esteti saymaz, kültürel çöküşte yaşayan şeyler aradığına inanır. Nuran, Mümtaz’la aralarındaki hayat ve düşünce farkını en somut haliyle sunar: “Ben yine çocuğumla meşgulüm... fakat sen yedi asrın ölüsüyle” (Tanpınar, 2008: 174). Bu ifadeden anlaşılacağı üzere Nuran somut ve gerçek, Mümtaz soyut ve hayalidir. Mümtaz’ın iç dengesi ve zamanı bozuktur. Yine Nuran’ın göreceği bir yönüyle, Mümtaz ya mazidedir ya istikbalde. Bu saatin, şimdinin farkında değildir. Mümtaz ise hayatı Nuran’la anlamaya ve tamamlamaya çalışır, “[ş]imdi vücudun düşüncemin evidir” diyerek aralarındaki duyuş farkını ortaya koyar (Tanpınar, 2008: 180). Işığı, yani şiiri arar; Nuran’a bu yüzden âşıktır. Nuran’a olan tutkusuna karşın “aşkların Allah’a ve başka bir yere giden en kısa yol olduğundan şüpheli[dir]” (Tanpınar, 2008: 182). Şüphe, Mümtaz’ın, hatta Nuran’ın, önce aşklarını sonra iç dengelerini bozan ilk unsurdur. Nuran, şüphelerine rağmen Mümtaz’ın bir düşüncenin adamı olma gücünü göstermesinden dolayı ona güvenir.

Mümtaz’ın Nuran’la kopuşlarının göstergelerinden biri, Nuran konuşurken Mümtaz’ın Şeyh Galip üzerine düşünmesidir. Nuran’ı da Şeyh Galip’i de *aşkın* etrafında düşünebileceğini ve yaşayabileceğini zanneder. Kendi olgun penceresinden Mümtaz’ı yorumlayan İhsan ona, sonunu bile bile ve o sona rağmen, kendisini idrak etmenin insan için asıl saadet olduğunu söyler. Varlığını, kendini, bedenini idrak etmenin gerekliliğinden bahseden İhsan, “anın mucizesinde beraberce var olduğu” için; insanlarla “bir andan öbürüne geçebildiği” için; “anları birleştirip düz ve yekpare zaman kurabildiği” için şükreder (Tanpınar, 2008: 239). Mümtaz’ın zaman ve varlık algısını yönlendiren bu düşüncelerdir. İhsan gibi, üstünde bir sorumluluk olarak geçmişin yükünü taşır ve entelektüel huzursuzluklar yaşar ve bu huzursuzluk, Mümtaz’daki dengenin ihlaline zemin hazırlar. İhsan ise oturmuş, dengeli bir karakterdir, ruh bütünlüğü için her şeyden evvel kendisine sadık olmak ister. Ancak

ruh bütünlüğünü elde ettikten sonra bir işe yarayacağına inanır (Tanpınar, 2008: 254). İhsan'ın ideallerine karşın gerçekçi bir yapıda olması, onu Mümtaz'dan ayırır. İhsan, “Ben Türkiyeyim. Türkiye benim adesem, ölçüm ve realitemdir. Kâinata, insana her şeye oradan, onun arasından bakmak isterim” derken de hem ideale hem gerçeğe yakın olduğunu vurgular (Tanpınar, 2008: 255). İhsan bu düşünce dünyasıyla dengesini yitirecek bir karakter değildir.

Mümtaz'ın Ferahfeza'yı dinlemesinin altında mazi sevgisi olduğu kadar varoluşsal arayışın da etkisi olduğu söylenebilir:

Dede'nin Ferahfeza ayini sadece bir dua, inanan ruhun Allah'ını aradığı bir çırpınış değildi. Mistik ilhamın vasfı olan geniş hamleyi, sırrı, doğrudan doğruya zorlayan büyük ve dinmez hasreti, hiç kaybetmeden eski musikinin belki en oyunlu eserlerinden biriydi. Dede alaturka musikinin makamlar arasında küçük gösterişler, değişmeler ve kararlarla dolaşmaktan ibaret olan gelişmesini o şekilde ifade etmişti ki, ayin kendiliğinden bir sembol oluyordu (Tanpınar, 2008: 265-266).

Mümtaz, beşeri denilen şeyin, hayatın içinde olmadığına, sadece bir düşünme şekli olduğuna inanır (Tanpınar, 2008: 316).

Suat için “Benim ferdin peşinde koşacak vaktim yok. Ben cemaat ile meşgulüm” (Tanpınar, 2008: 301) diyen İhsan'ın ideal çelişkisi, cemiyetin fertten oluştuğunu idrak etmemesinden kaynaklanır. İhsan önce ferde yönelmiş olsa, ideallerinde samimi sayılacaktı. İhsan, Fransa'da olsa ferdin peşinde koşabileceğini ancak Türkiye'de bunun mümkün olmadığını düşünür. Hâlbuki Fransa ferde döndüğü için olgun bir medeniyettir. Bu nedenle modeli kusurlu olan Mümtaz'ın Doğu ile Batı arasında bir denge kuramamasının İhsan'la ilgili olduğu söylenebilir. İhsan, kendisinin de belirttiği gibi devrine hayran değildir. Yeni olabilmesi için yaşadığı devirle beraber her an değişmeyi kabul etmesi gerekecektir ancak o, bir düşüncede istikrarı sevdiğini ifade eder (Tanpınar, 2008: 322).

Yaşadığı kayıplarla tamlığa bir türlü ulaşamayan Mümtaz, varoluşsal bütünlüğünü tamamlamış olsa, kendi varlığıyla yüzleşmeyecektir. Onun dengesini arayışı, varoluşsal bütünlüğünü arayışından ileri gelir.

Nuran'ın gidişinden sonra zihni hayatı duran Mümtaz'ın Şeyh Galib üzerine artık yazamamasını İhsan şöyle değerlendirir:

Onları kendi duygularının aydınlığında görüyordun. Kendi hayatında vehmettiğin şeyleri onlara taşıyordun! Kendileri için değil, kendi hayatında ve kendin için seviyordun. Eğer

seçtiğin devrin meselelerinde arasaydın o zaman her şey değişirdi. Halbuki sen tek bir insanın etrafında dünyayı toplamağa çalıştın (Tanpınar, 2008: 333).

Problem, Mümtaz'ın her şeyi Nuran'da toplayıp ondan aldığı enerjiyle yapma isteğindedir. Böylece bir kişinin varlığıyla kurduğu denge onun gidişiyile sarsılmış olur. İhsan'la konuşması, Mümtaz'ın sorumluluklarını ihmal ettiğinin farkına varmasını sağlar: “İhsan'ın hakkı var? Hayat benden fikir ve belki de mücadele istiyor. Hissi duruşlar değil! Birdenbire içinde bir isyan yükseldi. Fakat bunun için Nuran'ı unutmak behemehal şart mıydı? Hem niçin unutmalı, neden kendisini fakirleştirmeliydi” (Tanpınar, 2008: 334).

İkinci Dünya Savaşının çıkmasına yakın meydana gelen hareketlilik ile Mümtaz'ın savaşa bakışı, halk ve aydın arasındaki farkı ortaya koyar. Halk bir akıntıya kapılıyordur ancak akıntının esas nedeninin farkında değildir. Savaş çıkarsa, yoldaki bir hamalla beraber askere gideceğini, ancak arada düşünüş ve farkındalık açısından bir fark olacağını düşünür. Mümtaz Hitler'i ve fikirlerini bilerek ona kızar ancak kendisiyle kıyas yaptığı hamal, dünyada yaşananlardan haberi olmadan savaşacak ve belki de ölecektir (Tanpınar, 2008: 340).

Suat'ın ölümünden yalnızca kendisini ve Nuran'ı sorumlu tutan Mümtaz bu suçluluk hissiyle ayrıca sarsılır. Suat'ın mektubundaki “Talihimizin en hazin tarafı neresidir, biliyor musun Mümtaz? İnsanın yalnız insanla meşgul olması” (Tanpınar, 2008: 342) sözleri Mümtaz'ın meşguliyetlerini açıklar. Mümtaz'ın dünyası İhsan'la bir ideale sahip olan, Nuran'la aşkı ve tamlığı dileyen, salt Suat'la yıkılabilen bir dünyadır. Bu durumda yaşadıklarına karşı verdiği tepkilerde bir iradeden söz edilemez. İnsanlarla meşguliyeti, Mümtaz'ı kendisinden uzaklaştırır. Hatta taşıdığı toplumsal kaygılar dahi bir irade ile tepkisini ortaya koyabileceği bir duruşa dönüşemez. Savaş ihtimali Mümtaz'da sadece kaygı uyandırır, olabilecek her şeyi kabullenmiştir:

Halbuki şimdi. Mahalleye deli taşınmış gibi bir şey. Avrupa kalmadı. Avrupa'nın yarısı, halkı kıskırtmakla, kinler, yeni masallar icadıyla tutunan sergüzeştçiler elinde. Konuştukça deminki sabit fikirlerden, hayallerden kurtulduğunu sanıyordu. -Biliyor musunuz ben ne vakit vaziyetten ümit kestim? Rus-Alman ademitecavüz paktı imzalandığı gün (Tanpınar, 2008: 352).

Mümtaz'ın İhsan için bulduğu doktorla yolda Doğu Batı meselesini konuşması düşüncelerinin açıklanması açısından önemlidir. Doğu ve Batının birbirinden ayrı

olduğunu ancak kendilerinin birleştirmek istediklerini, hatta bunda yeni bir fikir bulduklarını sandıklarını söyler. Buna karşılık “Halbuki tecrübe daima yapılmış, daima iki çehreli insanlar vermişti” (Tanpınar, 2008: 368) diyerek hata yaptıklarının farkında olduğunu ifade eder.

Kaygılarıyla yüzleşirken, huzursuzluğunun varlığıyla ilişkisini de kavrar. Huzuru kendi içinde araması ve başka insanlardan çıkıp kendisine dönmesi gerektiğini çok geç anlar:

Birdenbire içinde garip, tahammül edilmeyecek kadar büyük bir hiddet kabardı. “Neden böyle oldu; niçin herkes bana böyle yükleniyor? Huzurdan bahsediyordu. Peki benim huzurum nerede kaldı? Ben yok muydum? Bu kadar yalnız ne yapacağım?” Hemen hemen genç kadının kelimeleriyle konuşmuştu. “Huzur, iç rahatı...” [...] Huzuru Nuran’da değil, içimde aramalıyım. Bu da ancak feragatle olur (Tanpınar, 2008: 353).

Mümtaz’ın kaygılarının geçmişle olan bağı doğumuna kadar götürülür. Nuran’ı hatırlamakla yaşadığı sancı ve hatırlamanın hazzı ayrılık ile saflığını yitirir. Öte yandan İhsan’ı ihmal etmiş olma vehminin azabını yaşar:

Halbuki buraya kadar koşa koşa gelmişti. O zaman ter içinde olduğunu anladı. Fakat yine koşacaktı. Bu bir nevi yıldız işiydi. Kabahatli doğanlar bütün ömrünce daima içlerinde bu azap, böyle koşarlardı. “Ben de bütün ömrümce... Zavallı İhsan...” diye diye dar bir sokağa saptı (Tanpınar, 2008: 363).

Zamanla etrafında Suat’ın hayaletini görmesi, duyması; kendisini, kendi yüzleşemediği korkularını görmesidir. Mümtaz’ın rüyasında Suat’ın güneşe dönüşerek parçalarını fırlatışını görmesi onu sarsar. Sanrılarında gördüğü Suat’ın avucunda Mümtaz’ın benliğinin parlak bir billur gibi yansması ve bunu Mümtaz’a göstermesi de ilginçtir. Parlak billur gibi, Mümtaz’ın hayatı da Suat’ın avuçlarındadır ve intiharıyla onu altüst eder:

Adamı yanında hissediyor, yüzüne bakamıyor, fakat bunu tabii buluyordu.

-Hayır... Çünkü o zaman etrafına kendi benliğinin arasından bakıyordun. Kendini seyrediyordun. Ne hayat, ne eşya bütün değildir. Bütünlük insan kafasının vehmidir.

-Peki şimdi benim benliğim yok mu?

-Yok. O benim avucumda. İnanmıyor musun? Bak işte.

Avucunu Mümtaz’ın burnuna doğru uzattı. Küçük ve acayip bir hayvan, kabukla meşin arasında tanımadığı bir teşekkül bu avucun içinde küçük takallüslerle kımıldanıyordu...

“Demek benliğim bu imiş!” diye düşündü. Fakat ona söylemedi. Çünkü adamın eli onu şaşırtmıştı (Tanpınar, 2008: 385).

Rüyalarında ve sanrılarında gördüğü Suat'ın çok parlak ve eskisinden çok güzel olması, Mümtaz'ın arzularına ket vurarak Suat'ın kendi arzularına ulaşmasıyla ilgilidir. Mümtaz'ın hiçbir zaman erişemeyeceği huzur ve dengeye, Suat intihar ederek ulaşmış olur. Ölüm, Suat'ın varlığını onaylar ancak Mümtaz için ne ölüm ne de yaşam varoluşsal bir bütünlüğe karşılık gelmeyecektir.

Dasein, varlığın idraki, varolmanın deneyimi, farkındalık gibi anlamlara gelir. Mümtaz'ın sorumluluklarını anımsaması ve kendi varlığını keşfetmesi için, dıştan içe geçmesi, her şeye onun üzerinden baktığı Nuran'ı kaybetmesi gerekir. Böylece kendisiyle baş başa kalan Mümtaz, Dasein'ı yani kendi varlığının deneyimini yaşamış olur. Bu deneyimde Suat'ın kaybının ve kaybıyla Mümtaz'ın dünyasında hayalet bir ikiz olarak tekrar varlığının etkisi büyüktür. Kendisiyle çelişen başat karakter olan Suat, Mümtaz'ın özüne dönmesi için çatışması, kaybetmesi ve tekrar keşfetmesi gereken biridir. Bu nedenle Mümtaz'ın kendi varlık alanına dönmek zorunda kalışında Suat, en az Nuran kadar etkilidir.

Heidegger, Dasein'da hep noksan bir şeyler olduğunu, onun kendi varlık imkânı bakımından henüz 'gerçekleşmemiş' olduğunu söyler. Çünkü "Dasein'in temel konstitüsyonunun özünde, *daimi tamamlanmamışlık* yatmaktadır" (Heidegger, 2008: 251). Dasein, tamamlanmamışlık ile var olur. İki zıt kavramın birbirlerinin görünürlüğünü eksiklikleriyle açığa çıkardığı söylenebilir. Mümtaz'ın huzuru ve huzursuzluğu da böyledir. Huzurunu ve ardından dengesini yitirmesi onu Dasein'ına yöneltir. Dasein'in bir varolan olarak var oldukça, kendi 'tamlığına' asla erişmiş olmayacağını söyleyen Heidegger (2008: 251), bu tamlık kazanıldığında, kazanımın, "bizatihi dünya-içindeki-varoluşun" kaybedilmeye başlandığını ifade eder: "O zaman da bu bir *varolan olarak* asla deneyimlenemez olur". Bu nedenle Heidegger, Dasein'in ölümle tamlığına kavuşacağına belirtir. Bu, İslâm inanışındaki ölümün hakikatin tamamlayıcısı olduğu fikriyle de örtüşür. Suat'ın güzelliğe ve dolayısıyla tamlığına ulaşması ölümüyle gerçekleşir. Mümtaz için ise bu durumun aksi geçerlidir. Heidegger (2008: 251), bir başkasının can verişine şahit olduğunda, Dasein (yahut hayat) olan bir varolanın birdenbire *artık-Dasein-olmamaya* dönüşmesi denilen bir varlık fenomeninin tecrübe edilmiş olduğunu düşünür. Mümtaz'ın Suat'ın ölümü karşısında kendiliği ile yaşadığı problemi ve varlık deneyimi de bu şekildedir. Suat ölerken Mümtaz'ın varlığını deneyimlemesini sağlar.

2.4.2. İroni

Çağrışım olarak öncelikle alay ve alaycılığı akla getiren ironinin tanımını sadece alaysamaya indirgemek, kavramın anlam genişliğine karşı haksızlık olur. Tezat, alay, mübalağa gibi yöntemlerle söylenenle kastedilen arasındaki mesafeyi açan ironi, eleştirel bir ifade biçimidir. Chris Baldick birçok türde kullanılan ve özellikle hicivde önemli olduğunu belirttiği ironiyi, *görünüşte basit bir ifadenin veya olayın bağlamı tarafından çok farklı bir anlam kazandıracak şekilde zayıflatıldığı, ustaca/tuhaf esprili bir tutarsızlık algısı* olarak tanımlar.³⁰ İronide, söylenen ile kastedilen arasında tutarsızlık bulunur (2001: 130). Abrams, Yunan komedisinde *eiron* adlı karakterin, duygularını gizleyen, iki yüzlü biri olduğunu, kasten –*alazona* karşı zafer kazansa da- olduğundan daha az akıllı gibi davrandığını söyler. İroni, kelime olarak bu karakterin ismine dayanır³¹. Ona göre, *ironi teriminin modern eleştirel kullanımlarının çoğunda, aslında aldatmak için değil, özel retorik veya sanatsal etkilere ulaşmak için, gerçekte ne olduğunu çözmeye veya gizleme gibi temel bir his kalır*³² (Abrams, 1999: 134-135).

İroni kavramının Sokrates ile birlikte dünyaya geldiğini düşünen Kierkegaard (2009: 12-15), Sokrates'in olgun bir düşünür olarak kendisini anlamayan bir çağda yaşamış olmasını dahi, kısaca Sokrates'in varlığını başlı başına ironik bulur. Bu durum, Oğuz Atay'ın anlatma biçiminin dönemine göre farklı oluşuna benzer. Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı, çağına göre; Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı ise yazarına göre sadece varoluşlarıyla ironiktir. Anlattıkları ve anlatma biçimleri ise analize ihtiyaç duyar. Çünkü her iki romanda da yapılan ironinin altında ciddi bir eleştirel yorum vardır. Bu eleştiriden iki romanda da toplumun hemen her kesiminden ve her eğitim durumundan bireyler nasibini alır. Atay'ın aşağıdaki pasajında ironi, açık bir eleştiri aygıtına dönüşür:

Beyaz gömlekliler Tarikatının en aşağı mertebesinde bulunan hademeler başlarını sallıyorlardı: Üstadı âzamlar sadece 'Enteresan Vakalar ile ilgilenirlerdi. Yani, hastayakınlarının anlayacağı dille Ümitsiz Hastalara bakarlardı. Bilim bu demektir. Böyle, ölüme yakın talihli hastaların

³⁰ "A subtly humorous perception of inconsistency, in which an apparently straightforward statement or event is undermined by its context so as to give it a very different significance. In various forms, irony appears in many kinds of literature, from the tragedy of Sophocles to the novels of Jane Austen and Henry James, but is especially important in satire, as in Voltaire and Swift" (Baldick, 2001: 130).

³¹ Ayrıntılı bilgi için bakınız Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi*, Ayrıntı Yayınları.

³² In most of the modern critical uses of the term "irony" there remains the root sense of dissembling or hiding what is actually the case; not, however, in order to deceive, but to achieve special rhetorical or artistic effects.

çevresinde asistanlardan, mütehassıslardan meydana gelmiş kutsal bir daire bulunurdu. Ve bu ‘Enteresan Vaka’dan, bütün insanlık için mutlu bir sonuç çıkarılırdı. Bilim bu demektir. Bütün bilimlerin anası matematik de böyle buyurmamış mıydı: Üçle beşle değil x ve y ile çözüme gidilebilirdi ancak (Atay, 2010: 199).

Metinde sağlık kurumu ve bilim, tuhaf bir kişileştirme ve yüceltme biçimi ile üstelik ciddi bir üslupla esasında alaya alınır. Üsluptaki ciddiyet dağılmış olsa, ironi de dağılmış olacaktır. Sartre, ironide zıtlığı vurgular. Ona göre “[i]ronide insan ortaya koyduğu şeyi tek bir edimin birliği içinde hiçbir, inanılmamak üzere inandırır, olumsuzlamak için olumlar”. Sartre (2011: 101), inanılmamak için inandırmayı, olumlamak için olumsuzlamayı kullanmanın, “kendi varlığı içinde insan ne olmalıdır ki kendi kendini olumsuzlayabilsin” sorusunu, insanın kendisine sorma imkânı verdiğini söyler.

İroni, içinde uyumsuzluk barındırması yönüyle dikkat çektiği kadar, humour/mizah barındırmasıyla da belirginleşir. İnce alay, mizah, tezat, absürt, uyumsuzluk öğeleri ironinin parçalarıdır. *Karnavalın Romana* adlı çalışmasında Bakhtin (2001: 169), ironiyi daha çok gülünç edebi türlerle birlikte kullanır ve roman türünün doğduğu süreçte, mizah ile romanlaşmaya katkı sağlandığını belirtir. Yazına komik türlerin girişi, gerçekliğin desteklenmesini ve böylece romanın doğuşunu sağlar. *Tutunamayanlar* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, ironi ile humour arasında gidip gelen bir mizahi yöne sahip romanlardır. Romanlardaki ironi, humour’dan uyumsuzluğa, alaya, mübalağaya geçildiği anlarda kuvvetlenir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gerçeklikle absürt arasında bir üsluba, dolayısıyla belirgin bir ironik anlatıma sahiptir.

2.4.2.1. Bir İdealin İronisi: Saatleri Ayarlama Enstitüsü

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, dili ve kurgusu itibariyle ironik bir metin olarak görülür. Alay ve absürt romanda gerçekliğin sınırlarını zorlayarak yer yer fantastik öğelerin barındırılmasına neden olur. Roman, “Büyük Ümitler”, “Küçük Hakikatler”, “Sabaha Doğru”, “Her Mevsimin Bir Sonu Vardır” bölümlerinden oluşur. Bu bölümlerin sıralanışı ve anlamları, romanın anlam ve kurgu bütünlüğüne eşlik eder. Anlatıcı protagonist Hayri İrdal’ın saf olduğu kadar hesaplı iç dünyasından tanık olunan olaylar sadece Hayri İrdal’in birey olarak varlığının dahi ironik oluşunu gösterir. Evlerindeki saate annesinin Mübarek, babasının ise Menhus adlarını takmaları, evdeki ilk sembolü ironik kılar. Mübarek,

Hayri İrdal'ın ironik yönünü besleyen ilk öğedir: “Menhus veya Mübarek bu saat çocukluğumun bir tarafını zaptetmiş gibidir” (Tanpınar, 2014: 28-29).

Hayri İrdal, yaşamında bir ideale sahip değildir. Bir eser yazar ancak bunun altında yatan arzu ne “bir benlik davası”dır ne de “önüne geçilmez bir istidat” zorlaması (Tanpınar, 2014: 8). Hayri İrdal, olağanın dışında biri olarak romanın ana karakteri olmakla birlikte bildik roman zamanının/saatinin dışında kalan bir unsurdur. Saat ustası Nuri Efendi, “işlemeyen, kırılmış, bozulmuş bir saat[i] hastalanmış bir insana” benzetir. Buna karşılık ayarsız bir saatin hiçbir mazereti olmadığını düşünür. Nuri Efendiye göre ayarsız bir saat, “bir içtimaî cürüm, korkunç bir günah”, “insanları iğfal etmek, onlara vakitlerini israf ettirmek suretiyle hak yolundan ayırmak için şeytanın başvurduğu çarelerden” biridir (Tanpınar, 2014: 36). Hayri İrdal da romanın olağanlığının dışına, işlemeyen saati yani kişiliği ile çıkar ve bununla yetinmeyerek ayarsız bir saate dönüşür. Böylece Hayri İrdal roman saatine göre bir cürme dönüşerek romanın absürt ve ironik karakterine dönüşür.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Hayri İrdal gibi kişiler kadrosuna ait unsurlar dışında ironik olan asıl unsurlar romanın humoura ve alaya dayalı üslubu ile gerçekçiliği zorlayan olay örgüsüdür. Aristidi Efendi ve arkadaşlarının simya çalışmaları ve define peşine düşmeleri, Doktor Ramiz'in Hayri İrdal'ın Mübarek'i babası yerine koymuş olduğunu düşünmesi, Hayri İrdal'ın halasının ölüp tekrar dirilmesi, ikinci eşinin kendisini film artisti sanarak hayatını bir film çekiyormuş gibi yaşaması. Daha romanda sayılacak ironik birçok karakter ve olay örgüsü var. Ancak ironik olarak asıl değerlendirilmesi gereken unsur bu kişi ve olayların dışında, romanın eleştirel olarak sunulduğu kişi ve kurumlardır.

Romandaki birçok karakter bildik dünyaya ait değildir. Ne Aristidi Efendi, ne Abdüsselâm Bey, ne Seyit Lütfullah, ne muvakkit Nuri Efendi, ne de Doktor Ramiz gerçeklikte karşılığı olan insanlar değildirler. Olsa olsa dengelerini yitirmek üzere olan insanlar olabilirler. Yazar tarafından bildik dünyanın dışından özellikle seçilmiş olan bu kişiler tuhaf yönleriyle, romanın bildik olmayan dünyasına hizmet ederler. Doktor Ramiz, bütün yorumlarını psikanalize göre yapar ve hastalarının kendi teşhislerine göre yaşıyor olduklarına kendisini inandırır. Ona göre Seyit Lütfullah, doğru düzgün Türkçe bilmemesine karşın muhakkak Almanca biliyor ve Marks'ı hatta bütün sosyalist edebiyatı okumuş olmalıdır. Kendisinin kurguladığı rüyaları Hayri İrdal görmek zorundadır. Doktor Ramiz'in sabit fikir yapısı, eleştirel bir ironi örneği olarak

okunabilir. Aydın kimliğini koruyarak toplumsal fayda sağlaması gereken Doktor Ramiz, gerçeklikle olan ilişkisini yitirdikçe aydınların görev bilincine yönelik bir eleştiri aygıtına dönüşür.

Doktor Ramiz'in Hayri İrdal'da tipik bir baba kompleksi teşhis etmesi ve bunu reşit olma isteğine dayandırması, iyileşmesi için sembollerden kurtulması, bilhassa babasının yüzünü rüyasında en azından bir kez görmesi gerektiğini söylemesi" (Tanpınar, 2014: 114-122), Türk aydınının babası olan Osmanlı aydını ile hesaplaşmasını ironize eder. Türk aydını Osmanlı aydınının devamı olduğunu kabullenebilse, Mübarek adındaki saat gibi, yani zamanın diğer aydınlarını babası yerine daha doğrusu Osmanlı aydını yerine koyabilse, kendisini bulacak ve iyileşecektir. Oysa Cumhuriyetin ilk aydınları Osmanlı aydınının bir devamı oldukları gerçeğini reddeder ve kendi entelektüel miraslarından mahrum kalırlar.

İlginç bir araştırmacı olan doktor, kıraathanedeki insanlar için bu kadar aydın bir kalabalığı nerede bulabileceğini sorgular. İronik olan, doktorun ülke sorunlarıyla bu kadar iç içe yaşadıklarını düşündüğü bu insanların yaptıkları aydın konuşmaları değil "alelâde dedikodu"dur (Tanpınar, 2014: 139). Burada anlatıcı tarafından iki eleştiri yapılır. Biri doktorun bu insanları aydın sanarak kendisini bir âlim zannetmesi, diğeri halkın ülke sorunlarına uzaklığı ve kendi dünyalarının içinde dedikodu yapmalarındır. Bu hal, kaygısızlık olarak tanımlanabilir. Hayri İrdal için ise kıraathane "abes denen şeyin bataklığı"dır ve o fark etmeden bu bataklığa gömülmeye devam eder (Tanpınar, 2014: 147).

Hayri İrdal'ın hastalığı ve tedavi edilişi sıra dışı bir süreçtir. Bu süreç içinde etrafındakileri sessiz bir hayretle sadece seyreder ve bir boşluk içinde yaşar:

Sanki bir deniz altı kovuğunda yürüyormuşum gibi bir türlü kavrayamadığım fikirler, bilgi kırıntıları ayaklarıma dolaşıyor, her kımıldandıkça köksüz asabiyetler, süreksiz ümitler, yersiz inançlar çürümüş yosunlar gibi kollarıma ve vücuduma sarılıyor, beni daha derinlere doğru çekiyor, gözlerimi her açtıkça ucunu bucağını göremediğim heyulâ dâvalar yarı karanlıkta üzerime saldırıyorlardı. Sonra hepsi birden bir mürekkep balığı gibi kendi savurdıkları dumannın içinde kayboluyor, ve ben Doktor Ramiz'le, yahut Yangeldi Asaf Beyle karşı karşıya, başım biraz evvelki hengâmeyi dağıtan gür kahkahanın geldiği yere dönük, kulaklarımda farkına varmadan yokladığım derinliklerin ağırlığında gelen bir çınlama, bir uykudan uyanmış gibi hiçbir şeyi tanımadan etrafa bakıyordum (Tanpınar, 2014: 148).

Hasta karısı Emine'nin ölümüyle Hayri İrdal tamamen boşluğa düşer. Son tutunduğu dalın kopması onu çok üzse de artık eşi hiç hastalanmayacağı için teselli

bulur. Bu teselli onu başına gelebilecek bütün felaketleri kabullenebilir hatta umursamayacak olan bir yapıya büründürür. Eşiyle ilgili azabından kurtuluşu korkularından sıyrılıp kendisini hür hissetmesini sağlar. Hayri İrdal bunları düşünürken bambaşka bir kaygıyla yaşayan Doktor Ramiz altı yıldır üzerinde düşündüğü projeyi gerçekleştirerek Psikanaliz Cemiyeti'ni açar ve müdür olarak Hayri İrdal'ı seçer. Hayri İrdal'ın görev aldığı Psikanaliz Cemiyeti, İspritizmacılar Kulübü gibi tuhaf cemiyetler, romandaki ironik havayı zenginleştirir. Doktor Ramiz gerçek toplumsal kaygılar güderek sorumluluğunu üstleneceği yerde kendisine olmadık kaygılar bulur ve entelektüel sorumluluklarını umursamaz. Bu umursamama, Türk entelektüelinin sorumluluğunu göz ardı edişine karşı bir eleştiridir. Çünkü bu cemiyetlerin gerçek hayatta bir karşılıkları yoktur, kimseye bir yararı olmayan tabelalardan ibarettirler. Bu cemiyetlerde ikinci karısı Pakize ile tanışıp evlenen Hayri İrdal, artık gerçeklikten oldukça uzaktır. Şerbetçi Elması hikâyesiyle *abes* kelimesini öğrenip bu hali dışında yaşadığı halde bu evlilikle artı hayatı *abes* bir hal alır ve birtakım korkular uyandırır:

Hiç tanımadığım cinsten bir korku içime yerleşmişti. Her saniye, biraz sonra olacak bir şeyden korkuyordum. Biliyordum ki şu yarım saat içinde ya karım, ya baldızlarımdan biri daireye ne yaptığımı görmek için gelecekler, onlar daha gitmeden Cemal Bey beni azarlamak için yanına çağırarak, onun elinden kurtulduğum zaman muhakkak bir alacaklı ile karşılaşacaktım. (Tanpınar, 2014: 185).

Romanda bu *abes* hal, Hayri İrdal'ın içinde ve dışında aralıksız devam eder ve benliğinde bir parçalanmaya neden olur. *Abeslik*, eleştirel üslubu ironik biçimde güçlendirirken Hayri İrdal'ı Pakize unsuruyla birlikte daha zayıf bir karakter haline getirir: Selma Hanım'a budalaca âşık olur, Cemal Bey'in peşine iradesizce takılır. Kısaca bir dağılmaya yol açar. Zaten kendi sorumluluklarının farkında olmayan Hayri İrdal, dağılmaya hazırdır. Bu nedenle “İnsanoğlu insanoğlunun cehennemidir” hakikatini kendisine hayatının öğrettiğini düşünür (Tanpınar, 2014: 186).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün kuruluşu, burada Hayri İrdal'ın beyefendi olarak anılmasının kendisine gülünç gelişi, “Ayar saniyenin peşinde koşmaktır” gibi sloganlar üreterek işlerinde politik bir ciddiyet varmış gibi kafa yormaları, enstitünün zamanla ciddiye alınıp önemli bir mekâna dönmesi hep eleştirel göndermelerdir. Hayri İrdal hayatında ancak bir oyun içinde beyefendi olarak anılabileceğinin, yaptıkları işin kimseye bir ayar getirmeyeceğinin farkındadır. Enstitü için buldukları sloganlar nasıl bir düzen getiremeyecekse topluma, politika ve politik sloganlar da ülkeye bir düzen

getiremeyecektir. Hâlbuki Halit Ayarç, içtimai bir dava üzerinde olduğunu, hizmet için enstitüde olduğunu iddia eder. Bu ciddiyet sadece bir avunma halidir. Enstitü için hayali bir tarih ve Ahmet Zamanî Efendi isminde ayarlama ustası kurgulanır. Tıpkı politikada olduğu gibi bu tarihe başkalarını inandırmak için önce kendileri inanırlar. Enstitü, gerçekliğin karşılığının olmadığı bir dünya gibidir ancak politik göndermelere sahip olsa da ütöpik değildir.

Romanda birçok insan ve nesne sembolleştirilerek ironize edilir. Karikatürize edilmiş bir entelektüel olan Doktor Ramiz, Hayri İrdal'ın ruh tahlilini yaptığı makalesinde onun "Nezredilmiş bir camiin para şartları yüzünden küçüle küçüle indiği son had olan eski saati[lerini] nasıl baba telâkkî ettiği"ni izah eder. Küçülerek eskiyen saatler ve baba imgesi Osmanlı Devletine yapılan bir göndermedir. Hayri İrdal'ın saatsiz kaldığında ayarını yitirmesi muhtemelen bu baba/ibre eksikliğindedir (Tanpınar, 2014: 288). İlk eşi Emine'ye nazaran ikinci eşi Pakize'nin modern ve gerçeklik dengesini yitirmiş bir kadın olması toplumsal göndermeler içerir. Hayri İrdal bu değişen insanlar ve kurumlar karşısında kendisini seyirci gibi hissetse de onlara ayak uydurmak zorunda kalacaktır. Ancak o, zamanın bir yerine yerleşememiş bir karakter olarak kalır. Doktor Ramiz ise onu kendisini zamanından üstün gören bir entelektüel gururu içinde bulur ve yargılar: "Bir insan bütün hakikatleri bilmez, bilemez..." (Tanpınar, 2014: 297).

Hayri İrdal'ın gerçeklikle olan ilişkisinin zayıflamasına karşın kendisi yaşadıklarını bir yalan gerçeklik meselesi değil, bir olmak olmamak meselesi olarak yorumlar ve bazı düşüncelerin kendisi için sadece bir lüks ve fazla süs olduğuna, tekrar "yarınsız ve hiçbir şeysiz insan" olması gerektiğine inanır (Tanpınar, 2014: 319). Hayri İrdal'ın "Bilgi bizi geciktirir. Zaten ne sonu, ne de gayesi vardır. Mesele yapmak ve yaratmaktadır" diye düşünmesi, kendisinin bilgiye ve entelektüel sorumluluğa uzaklığını açıklayan bir ifadedir (Tanpınar, 2014: 360). Hayri İrdal varoluşsal bir kaygı taşımaz, bu nedenle önce kendisine uzaktır. Halit Ayarç ise gerçeklik problemi yaşadığından toplumsal problemlerin uzağında kalır. İkisi de kendi dünyalarından dışarıya çıkamazlar.

İbrahim Şahin, "romanın özne bilinci yükseldiği yerden, dil ve anlam algısını sıfırlayarak en dibe bu sefer düşmemiş, inmiş" olduğunu ifade ederek *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün "tek ve büyük bir düşünün ama bir daha hiç yükselinemeyecek bir düşünün romanı" olduğunu söyler. Şahin, bu düşünün insanın

cennetten dünyaya savrulmasına gönderme yaptığını düşünmekle birlikte öte yandan “entelektüelin/seçkin/üst insanın ‘halkın’ arasına karışıp sıradanlaşmasına ama aynı zamanda hem kendini hem de ötekini ironize etmesine yol aç[tığı]” yorumunu yapar. Bu nedenle Tanpınar’ın kendisinin ve entelektüel kahramanlarının kendilerini kurban olarak algıladıklarını, düşmüş ya da inmek zorunda kalmış olmanın intikamını ancak böyle alabileceklerini ifade eder (Şahin, 2012: 268). Entelektüelin Hayri İrdal gibi halkın içinde kaybolması, sorumluluklarından kaçan Türk entelektüeline bir göndermedir.

Tanpınar’ın halkçılığı sadece bir malzeme olarak kullandığını, aslında seçkinci estet bir entelektüel olduğunu belirten Şahin, 1950’lerde yazılmaya başlanan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün Demokrat Parti’nin iktidarından dört yıl sonra (1954) tamamlandığını söyler ve dolayısıyla Tanpınar’ın 1950 sonrası siyasi iktidara bakışını göz önüne alarak romanı sosyoloji ve tarih ile ilişkilendirir. Şahin’e göre (2012: 279-280) “bireysel planda aşkın ve uzletin, toplumsal planda yüksek medeniyetin gerçekleşmediğini gören” Tanpınar’ın “bilinçdışının modern bir formda ortaya çıkışı, Halit Ayaracı’dır” Halit Ayaracı’nın zamanı ayarlamaya çalışırken Hayri İrdal’ın bir diğer yandan dengesini sarsması, ikisi için de başlayan ayarsız bir zamana işaret eder. Ayarını yitiren zaman, politik dengeyi yitiren toplumsal bir süreci de kapsar.

Gürsel Aytaç (2016: 138), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün “modern çağın, insanı saate tutsak eden yaşama temposu başta olmak üzere toplum mekanizmasının çeşitli unsurlarını” hicivci bir bakışla ele aldığını, hicivci tutumuyla bürokrasiyi iç içe işleyişini, onun “iç zamana değer veren romantik ruhlu sanatçılığıyla” ilgili olduğunu söyler. Dikkat edilirse romandaki iç zamanın ayarını yitirmesi, olay örgüsünün bütünlüğünü sağladığından eleştiri zemini de hazırlanmış olur.

Aytaç ile benzer şekilde Abdurrahman Saygılı da romanın hicivci yönünden bahseder. Enstitünün, “Modernitenin rasyonel kurallar çerçevesinde ‘kurguladığı’ yeni dünyanın demir kafesinde hapsedilen bireylerin, rasyonel olma ile geleneksel kalma arasında nasıl bocaladığını” hicvettiğine, böylece Tanpınar’ın bu *rasyonel ve fakat absürt* kurum üzerinden Osmanlının yıkılarak Cumhuriyetle Batılılaştırılmış ancak Batı ile Doğu arasında sıkışmış modern Türkiye’nin bireylerini anlamaya çalıştığına değinir (Saygılı, 2018: 348).

Saatin, zamanı bir fikri sabit haline getiren modernistlerin ısrarla kullandıkları bir sembol olduğunu düşünen Jale Parla, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün baskın metamorfozunun, “saate dönüşme imgeleri, modernizme eklemleme umuduyla düşlenen bir başkalaşım” olduğunu söyler: “Saat-adam olarak hem mekanikleşmek hem de çağı yakalamak; hem geçmişle bağı muhafaza etmek hem de şimdinin tiktaklarını kaçırmamak” (Jale, 2012: 152-153). Hayri İrdal, romanın uysal deneği olarak hem Doktor Ramiz hem de Halit Ayarcı tarafından bir dönüşüme alet edilir. Önce psikanalizm uğruna iç zamanı sorgulanır, ardından enstitü uğruna dış zamanında sekteye uğrar ve bu sekte iç dengesini sarsıntıya uğratar. Nihayetinde ayarsız ve dengesiz kalır.

Romanlarda kullanılan metafor ve imgeler, kahramanların gerçeklikleri ile yaşanan olay ve aksiyonlar açısından karşılaştırdığında iki romanın karşıt olduğunu söyleyen Şahin, ironikleştirilen *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün *Huzur* karşısında öteki olduğunu belirtir:

Saatleri Ayarlama Enstitüsü bütün birimleriyle *Huzur*'un tersine çevrilmiş formudur. Böylece *Huzur*'un kapalı dünyası, sıkıştırılmış sembolik formlar sistemi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde çözülmüştür. Başka bir deyişle kutsal yeryüzüne indirilmiş ve yeryüzüne indirilen her kutsal gibi sıradanlaştırılmıştır (Şahin, 2012: 280).

Önce idealize edilen bir karakterle kurulan dünyanın, ardından ise ideallerin yıkıldığı bir dünyada absürt karakterlerin olduğu bu iki romanın birbirlerinin zıttı oluşları, Tanpınar'ın zihin dünyasının ifşası açısından manidardır. Dengenin yitirilişi, ironize edilen dünyanın sahteliği, romanı açık bir kaybın bilançosuna dönüştürür. Bu kayıp, aynı zamanda entelektüelin kaybedilişidir.

SONUÇ

On dokuzuncu asrın yetiştirdiği birey, Batılılaşma etkisiyle pozitivist bir düşünce yapısına bürünür. Türkiye dışında da eğitim almaya başlayan Türk münevveri, Batıyı ve kültürünü doğrudan görmesi ve Batılı eserleri okuması vasıtasıyla Doğu-Batı kıyası yapma imkânı bulur. Bu kıyas ile Batılı tarzda kültürel yenileşmenin önü Tanzimat münevverlerince açılmış olur. Münevverin entelektüele evrildiği dönem de böylece başlamış olur.

Entelektüel, kelime kökü bakımından anlama yetisiyle yani doğrudan zihinle ilgilidir. Bireyin entelektüel olarak tanımlanabilmesi için önce zihinsel açıdan birikimli, eğitilmiş olması gerekir. Entelektüalizm, bilgiyi eylemin tek gerçek ilkesi olarak gördüğünden, entelektüel de bilgiyi eyleme çeviren, zihinsel ve sanatsal faaliyetlerle uğraşan kişidir. Ancak entelektüelin asıl işlevi, sorumluluğunu yüklenmesi ile başlayacaktır. Bu nedenle münevverin entelektüele dönüşmesi için toplumsal sorumluluğunu idrak etmesi ve eyleme geçmesi gerekir.

Osmanlı Devleti'nde ilmiye sınıfının oluşturduğu ulemâ, münevveri yetiştiren ilk kurum olarak görülebilir. Medrese kurumu ise özerk yapısıyla dikkat çeker. Ulemâyı asıl yetiştiren medrese kurumudur ve burada daha çok dinî ilimler öğretilir. Saray himayesindeki şairler ise devletin seçkin sanatçıları oluşturuyordu. Münevverin yer aldığı alan şair ve ulemâ arasında görülse de asıl kaynağı devlet memurlarıdır. Tanzimat münevveri daha çok devlet memurluğu yapan ve Batılı kaynaklara yakın olan sanatçılardan yetişir. Aynı zamanda politik kaygıları da olan Şinasi ve Namık Kemal, münevverden –önce bir ideoloğa ardından- entelektüele dönüşümü gerçekleştirecek bu isimler arasında sayılabilir.

Türk edebiyatında roman türünün ilk yazarları olan Tanzimat Dönemi sanatçıları, dönemin gerçeklerini kısmen eserlerine yansıtırlar. Toplumsal sorunların yanında romanlarda Doğu Batı arasında kalmış Türk münevverinin alafrangalıkla imtihanı, hatta züppeliğe geçişi, etken bir karakter olamayışı işlenir. Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâtnun Bey ile Râkım Efendi*'si ile Recaiâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanları bu konuda verilebilecek en belirgin örneklerdir. Batılılaşmayı henüz idrak edemeyen, sadece gösterişi ve konuşurken Fransızca kelimeler kullanmayı Batılılaşma olarak algılayan, üstelik okuma ediminden uzak bu tipler, Türk romanında entelektüelin habercileri olmaları bakımından önemlidirler. Öte yandan bu tiplerin

birçoğu mirasyedir. Osmanlı Devleti'nin kültürel mirası nasıl Tanzimat münevveri tarafından reddedildiyse, roman kişileri tarafından da babalarından kalma miras, savrularak reddedilmiş olur.

Modernliğin, entelektüel düşünceyi geliştirmesine karşın entelektüele yüklediği sorumluluğu artırması, denge bozan bir unsurdur. Sorumluluk ve dengenin bozulmasının ilk örneği Namık Kemal'in *İntibah*'ında görülür. *İntibah*'ın Ali Bey'inin pişmanlığı, eğitilmiş olduğu halde toplumsal kaygılardan ve sorumluluktan uzakta olmasıyla ilgilidir. Ali Bey'in üstlenmediği, hatta Tanzimat Dönemi romanında henüz üstlenilmeyen bu sorumluluk bütün ağırlığıyla Servet-i Fünûn Dönemi romanına, *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'ine yüklenir. Ahmet Cemil ise pasif kimliğinden ötürü bu sorumluluğu kaldırabilecek yeterlilikte değildir. Tanzimat Dönemi entelektüelinin gelenek-modern, Doğu-Batı, madde-mana, din-pozitivizm gibi karşıt durumların içinde kalmasıyla yaşadığı düalizm, ayrılmayı ve modernlik arayışını birlikte getirir. Bu da entelektüel idealin yüklenilmesiyle düzelebilir. Bu nedenle Ahmet Cemil'in yüklendiği ideal, toplumsal olduğu kadar bireysel yön de taşır. Ahmet Cemil ile başlayan entelektüel sorumluluk, mevcut olmayan ideali arayacaktır.

İdeal, varoluşsal kaygıya, kaygı da kimlik arayışına dönüşür. Dolayısıyla intellektin inşası kaygıyla gerçekleşecektir. Gerçek hayatta karşılığını Beşir Fuad'ın intiharıyla bulan Tanzimat münevverinin buhranı, idealin ötelendiği bir düalizm ortamında kendiliğın aranmasından ileri gelir. Tanzimat romanının ideal tipi olarak sunulan Râkım Efendi, Ahmet Mithat Efendiye göre Doğu ile Batıyı tam olarak özümsemiş ve sentezi bulmuş bir tiptir. Hâlbuki Râkım Efendi gerçeklikte karşılığını bulamayacak donanımda ve kurnazlıkta olmakla birlikte birçok açıdan ideal insanı olmaktan uzaktır. Kendisini gerçekleştiremeyen bir diğer entelektüel aday ise *Araba Sevdası*'nın Bihruz Bey'idir. Bihruz, süse ve gösterişe düşkün, eğitilmeye karşı dirençli bir tiptir. Bihruz Bey'in Türk romanındaki bir diğer uzantısı ise Ömer Seyfettin'in Efruz Bey karakteridir. Efruz, süslü boş bir paket gibidir, kendisini bir münevver gibi tanıtır ancak cehaleti ve bu cehaleti örtme biçimi gülünç ve gülünç olduğu kadar da başarılıdır. Batılılaşmayı yanlış yorumlayan tiplerin yirminci yüzyıldaki ilk temsilcisi sayılabilir. Yazıldığı dönemin aksine, Tanzimat Dönemi roman karakterlerine eklemlenir.

İlk Türk romanlarında güdülen Batılı bir entelektüel inşa etme arzusu, suni örneklerle kendisini gösterdiği için Ahmet Cemil karakteri ile Servet-i Fünûn Dönemi

romanında açığa çıkan entelektüel tipi/ideal insan gerçeğe daha yakın bir tiptir. Esasında her yazar, kendi entelektüel bilincini kendi roman kişisine yansıttığından farklılıklar görülür. Bu nedenle Halit Ziya Uşaklıgil'in entelektüelleri nispeten gerçekliğe yakın ve işledikleri günahların kefaretinin ideallerinin ve sevdiklerinin kaybı ile ödeyen kişilerdir. Ahmet Cemil hayalperesttir, gerçekliğin dışında yaşamasına; Ömer Behiç ise cinsel hazlarına hâkim olamamasına yenilir. İki karakteri de gerçekliğe döndüren, yaşadıkları büyük kayıplardır.

Tanzimat Dönemi romanındaki taklitçi ve beceriksiz tiplere karşın Ahmet Cemil, okuyan, yazan, sanata ve edebiyata dair gerçek kaygıları ve idealleri olan bir tiptir. Arkadaşı Hüseyin Nazmi ile benzer idealleri taşırlar. Babasını kaybetmesi ve ailesinin sorumluluğunu alması, Ahmet Cemil'in ideallerinde yavaşlamaya neden olur. Ancak Hüseyin Nazmi'nin hayattaki maddi imkânları ve gerçekçi oluşu, onu Ahmet Cemil'in arzu dolayımlayıcısı yapar ve hayatın getirdikleri açısından iki arkadaşı birbirinden ayırır. Şiiri reddedilen, sevdiği kız başkasıyla evlenen ve bir yönüyle kız kardeşinin ölümüyle sonuçlanan evliliğine sebep olan Ahmet Cemil, kayıplarının dökümü ile Bihruz Bey'e benzer. Hayata atılışları ve amaçları farklı olsa da anılan karakterlerin ikisi de gerçeklikle çarpıştıklarından idealin/aşkın imkânsızlığını keşfederler. Aradaki keskin dönüşüm, Ahmet Cemil'in entelektüel sorumluluğunun ve ideallerinin farkında olmasıdır. Yazıldığı Servet-i Fünûn Döneminin yenilik arayışının temsilcisi olması, yaşayacağı hayal kırıklığını da çoğaltır. Servet-i Fünûn entelektüelleri dil anlayışını ve mevcut şiir anlayışını değiştirmek isterler ancak başarılı olamazlar. Ahmet Cemil de başarısızlıklarının kefaretinin kayıplarıyla öder, kendisine kalan derin bir suçluluktur. *Kırık Hayatlar*'ın Doktor Ömer Behiç'i ise suçluluğu, aile huzuruna ihanetiyle, karısını hazları uğruna aldatarak yaşar. Ailesinin imrenilen dengesini, kendi arzu dolayımlayıcısı arkadaşı Bekir Servet'in hayatına özenerek bozar ve günahının kefareti olarak kızını kaybeder. Artık pişman olsa da ailesiyle arasına günahı ve kızının ölümü girdiğinden sorumluluklarına ihanet etmiş bir suçlu olarak kalır. Ömer Behiç, Batılılaşma karşısında yüzünü Avrupa'ya dönen münevver, eşi Vedide Doğu geleneği, sevgilisi Neyyir ise davetkâr Batı geleneğidir. Ömer Behiç, Neyyir'e; Batı geleneğine giden münevverdir ancak eşikte durduğu ve geçmişini silmediği için ikilemde kalır ve geleneğine ihanetiyle yüzleşir. Bu ihanet onun için kaybın sembolü olacaktır.

Millî Edebiyat Dönemiyle millî bir bilinç ve insan inşa isteği yani millî bir ideal kurma arzusu gelişir. Özellikle Halide Edip Adıvar romanlarında dikkat çeken millî ideal oluşturma arzusunun, dönemin sosyo-ekonomik şartları ve savaşlar düşünülürse nasıl bir amaçla geliştiği anlaşılır. Romanlarında kendi bakış açısından konuşan bir kadın karakteri sözcü olarak kullanan Adıvar, toplumsal kaygıyı da işler. Münevver bir kadın karakterin Türk romanında sözcü konumuna gelmesi, kadının toplumda görünürlüğünün artırılması gibi açılardan da dikkat çeken bu romanlar arasında *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu* dikkat çekerler. İki roman, birbirlerini tamamlarlar. *Kalp Ağrısı*'nda sadece bir aşk acısı ile düşüncelerine şahit olduğumuz Zeyno karakteri, *Zeyno'nun Oğlu*'nda daha olgun ve toplumsal kaygılarla ülkesi için endişelenen öncü bir kadına dönüşür. İlk romanda da baskın karakteri ile dikkat çeken Zeyno, ikinci romanda artık Miralay Muhsin Bey'in karısı olarak Şark isyanının yakından şahidi olur. Birçok açıdan yaşadığı suçluluk hissi, iki romana da hâkimdir. Doğu ve Batı medeniyetleri arasında kalmışlık Halide Edip romanlarında da dikkat çeker. *Sinekli Bakkal*'ın Peregrini'si Batı'dan Doğuya entegre olarak Doğulu bir Müslüman olmayı tercih eder. Bu durumda Rabia'ya olan aşkı ve evlenebilmeleri için aynı dinden olmaları gerekliliği etkili olsa da Peregrini, Rabia ile tanışmadan çok önce bir Doğulu gibi yaşamaya başlamıştır. Rabia ise mevlithanlılığı ve Batılı tarzda musiki yorumları yapması nedeniyle Doğu ile Batı arasında bir köprü işlevi görür. Romanın bir diğer önemli yönü ise Abdülhamit devri istibdadını anlatması ve istibdat karşıtı Paşa oğlu Hilmi Bey gibi idealist kişiler içermesidir.

Münevverin aydına dönüşümü ise köy romanları ile olur. Entelektüele dönüşen münevver, kendisini Yakup Kadri romanlarında bulur. *Yaban*'ın Ahmet Celâl'i sürgün bir entelektüeldir. Neredeyse distopik anlatılan köy ve halkı ile çatışır. Kurtuluş Savaşı döneminde, köyde aykırı bir karakter olarak bir şeyleri değiştirmek, halkı kurtuluş amacıyla uyandırmak ister ancak başarısız olur. Başarısızlığında tepkilerinin aşırılığı da etkilidir. Sorumluluğunu yerine getiremeyince işgal esnasında köyü terk eder. Dolayısıyla insana ulaşamadığı için Türk entelektüelinin sığınacağı ne bir köy ne bir kasaba kalır. Ahmet Celâl'in köyden kaçışı, entelektüelin gerçeklikten kaçışıdır.

Esir Şehrin İnsanları'nın Kâmil Bey'i Birinci Dünya Harbi döneminde toplumsal ve entelektüel sorumluluklarını ertelemiş, kendi dünyasında, ailesinin geçimine odaklanmış bir bireye döner. Halkın bir kısmının ve eşi Nermin'in akrabaları gibi bazı tüccarların işgalcilerle işbirliği yapmaları Kâmil Bey'i şaşırır. Çok az sayıda

insan işgalcilere karşı mücadele etmek için uğraşıyordur ve bunlardan eski arkadaşları Ahmet ve İhsan, Kâmil Bey'den yardım isteyerek ona entelektüel sorumluluklarını hatırlatırlar. *Karadayı* mecmuasında çalışarak aslında sorumluluğunu nasıl büyük bir gafletle ötelediğini fark eden Kâmil Bey, hapse girerek henüz tam olarak hak etmemiş olduğu “Millici” unvanını alır. Entelektüel kaygılarını henüz hapse girmeden yaşayan ve sorumluluğunu yüklenmeye hazırlanan Kâmil Bey, hapis günlerinde ise halkın kaygısızlığına ve mahkûmların çirkinliklerine şahit olarak kaygılanır. Esir Şehir serisinde entelektüellerin “savaşı kazanmaya inananlar” ve “yılmış” olanlar olarak ikiye ayrıldığı görülür. İdeallerinden vazgeçen ve beklentilerini düşüren entelektüeller çoğunluktadır. Bu esnada entelektüeller ile halk arasındaki mesafenin açılışı da okura yansıtılır. Entelektüel, halk için bir şeyler yapma görevini ertelediği gibi halka ulaşma görevini de ertelemiştir.

Türk entelektüeli, Tanzimat münevveriyle gelişen muhalif bir kanatta ilerler. Her zaman bir alternatif sunar, düzeni değiştirmek ve iyileştirmek ister. Bunu yapamadığı, halkına sırt döndüğü ya da eyleme geçemediği durumlarda kaygılarıyla yüzleşir. Felâton Bey'den emanet aldığı züppe tipi Tanzimat münevverinden Cumhuriyet entelektüeline evrilirken fark etmeden halktan kopuşunu sürdürür. Türk romanında entelektüelin eleştirilen yönlerinden biri de budur. Temsil ettiği halktan uzaklaşırken, toplumsal sorumluluğunun sınırlarını da kestiremez ve ayrılığa düşer. Hâlbuki burjuva sınıfının bir uzantısı sayılabilecek olan entelektüel, yersiz yurtsuzlaşmak, kendi sınıfına dışardan bakmak, gerekirse eleştirmek, yani halkına dönmek durumundadır. İşlevini ancak bu şekilde yerine getirebilir. Ancak karşısına çıkan engelleyiciler karşısında Türk entelektüeli dengesini yitirmeye başlar. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın Refik'i, *Huzur*'un Mümtaz'ı, *Tutunamayanlar*'ın Selim'i ve *Turgut*'u, *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet'i, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Doktor Ramiz'i ve Halit Ayaracı'sı dengesini yitiren entelektüellerdir.

Cevdet Bey ve Oğulları, kuşaklar ve devirlerin dönüşümünü anlatırken bir yandan entelektüelin dönüşümünü de anlatır. 1900'lerin başlarından 1970 senesine uzanan romanda ikinci kuşak olan Refik, 1930'larda anlatılır. Kendi dengesini olan babası Cevdet Bey'i kaybedip dengesini yitirerek hastalanır. Okuyarak dengesini iyice yitiren ve kendisine toplumsal bir amaç edinerek arkadaşı Ömer'in yanına bir süreliğine Anadolu'ya giden Refik, çabalarına karşın hiçbir şey yapamaz. Yazdıkları kitap sayfalarında kalır, okunmaz, eyleme geçmeye çalışsa da bu eylem karşılığını

bulamaz. Gerçeklikten idealizme kayan dengesi artık tamir edilemez bir hale gelir. Refik'in arkadaşı şair Muhittin ise bir çevre edinmek ve bir şey yapıyor görünmek için ülkücü cenaha yaklaşır. Gerçek bir ülkücü olmadığının anlaşılmasıyla kovulur ancak yıllar sonra Milletvekili Muhittin Nişancı olarak anılır. Çabası sonuç verse de idealleri kendine dönük olduğundan başarısız bir entelektüeldir. Refik, denge açısından Cumhuriyet entelektüelini temsil eder. Osmanlı Devleti'ni temsil eden Cevdet Bey'in ölümüyle Refik'in dengesini yitirmesi, Türk entelektüelinin kültürel mirasını yitirerek dengesini yitirmesini ve kendi varoluşunu keşif yolculuğuna çıkışını temsil eder.

Entelektüel bilinç olarak kadının toplumda ötelenmesi edebiyata da yansır. Tanzimat ve Servet-i Fünûn devri edebiyatı eserlerinde kadınlar münevver tipler olarak görünmez, aksine silik ve tek yönlü tipler olarak figüratifleştirilirler. Ya çok iyi, kurban kadın tipleri ya da kötücül kadın tipleri görülür. Bunun bir nedeni de Osmanlı Devleti'nde kadınların geri planda bırakılması olarak yorumlanabilir. Anılan dönemlerde kadın sanatçıların sayılarının da çok az olduğu dikkate alınırsa toplumsal bir kabulün yansıtıldığı söylenebilir. Buna karşılık Halide Edip Adıvar'la birlikte kadın yazar ve kadın roman figürü entelektüel çizgiye çekilerek toplumsal ve sanatsal açıdan aktif rol almaya başlar. Romanlarda entelektüel karakterler, daha çok erkek figürler üzerinden verilir. Kadınların entelektüel eylem açısından ötelendiği romanlara karşın Halide Edip ile başlayan baskın ve eğitilmiş kadın karakterler, uzantısını daha sonra yazmış olan kadın yazarların romanlarında bulur. Daha çok kadın yazarlar tarafından entelektüel kaygılarını izlediğimiz bu kadın karakterlerin en dikkat çeken, Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* üçlemesindeki Aysel'dir. Kadın olarak ayakta durması, bir entelektüele dönüşmesi Aysel için ne kadar zorsa, toplumsal çalkantıların yaşandığı dönemlerde somut eyleme geçebilmesi de zordur. Cinsiyetiyle göz ardı edilişi gibi, eylemiyle de göz ardı edilir. Bir otel odasında ölmeye yatarak Cumhuriyetten 1960'lara uzanan devrin hesaplaşmasını yapar. Akademisyen bir kadın olan Aysel, varlığını ispatlamanın derdindedir ve Cumhuriyetin kadına yüklediği sorumluluğun simgesidir. Bir erkek bakış açısıyla anlatılan entelektüel kadın karakterlere Peyami Safa romanlarında rastlanır. Yazarın kadınlara bakışı roman kişileri üzerinden açıkça görülür. Bu kadınların çoğu eğitilmiş ve Batı kültürüne yakın kişilerdir. Doğulu bir medeniyette Batıya özenen ve arada kalarak bir tereddüt halini yaşayan, bu tereddütle psikolojik buhranlar yaşayan isterik tiplerdir. Bu kadınlar iki zıt görüşe sahip erkek arasında kalır ve romanın sonunda Doğu kültürüne yakın olan

erkeği seçerler. Erkek karakterler ise zıtlığı açıkça sunmak için Doğuyu özümseyen ve Batıya özenen iki tip olarak belirirler. Peyami Safa'nın entelektüel kadını isterik olmaya mahkûmdur. *Bir Tereddüdün Romanı*'ndaki Muallâ sadece tereddütte kalır. Ancak gerçek bir entelektüel birikime sahip olan Vildan, Avrupa'da yaşamasının da etkisiyle sürekli buhranlar geçirir ve ne istediğini bilemez. Tipik bir isterik vakasıdır. Aynı şekilde *Biz İnsanlar*'daki Vedia da benzer buhranlar yaşar. Yüzünü Doğuya dönmeye başlayan Orhan'a bir türlü tam olarak yakınlaşamaz, romanın sonunda kriz geçirir. Bu örneklerden yola çıkılarak Peyami Safa'nın kadın entelektüelleri eleştiren ve isteriye mahkûm gören bir yazar olduğu yorumu yapılabilir.

Entelektüelin varoluşsal bütünlük ve tamamlanma arzusu, toplumsal sorumluluk taşımasıyla yani idealleriyle gerçekleşir. Entelektüel, bir ideali olan, sorumluluklarının farkında olan ve toplumu için kaygılanan bireydir. Kaygı hali, entelektüel sorumluluğun en belirgin yansımasıdır. Entelektüel, varlığını oluşturan bütünlüğe karşı işlediği suçtan da sorumludur, yani entelektüel bütünlüğünü tamamlamamaktan. İdealin ütopya ve distopya gibi çeşitli görüntüleri vardır. Ütopya, varlığı gereği, ideal kavramı gibi politiktir. Bir düş ülke sunmak için, mevcudun reddedilmesi gerekir. Ütopya, Peyami Safa'nın *Yalnızız*'ında ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ankara*'sında dikkat çeker. *Yalnızız*'da bu dünyanın düzeninden hoşnut olmayan Samim, kendisine içinde yaşanması için hemen her ayrıntısının düşünüldüğü, Simeranya adında bir düş ülke kurar. Başkişi Samim, anlatıcı tarafından üst insan olarak kurgulandığından aynı zamanda Simeranyanın mimarıdır. Samim'in entelektüel duruşu, bir ütopya kurarak ve kendisiyle zıt bir karakter olarak çizilen kardeşi Besim'le fikirlerinin çatıştırılmasıyla gösterilir. Samim'in kaygıları toplumsal iken Besim sadece dünyadan alacağı hazlarla meşguldür. Samim aynı zamanda varoluşsal problemlerini de ütopyasında çözüme ulaştırır.

Yakup Kadri ise *Ankara*'da Ankara'yı yıllar sonrası için bir düş ülke olarak kurgular. Bu kurgulamayı idealist bir biçimde inanarak yapan Yakup Kadri, romanı yazdıktan otuz yıl sonra Ankara'nın hâlâ düşlediği gibi mükemmel bir yer olmadığını gördüğünde yaşadığı üzüntüyü, romanının yeni baskılarına ekler.

Entelektüelin içinde bulunduğu distopya örneği olarak Yakup Kadri'nin *Yaban*'ı, çizilen karanlık ve kötü ortamın etkisiyle ilk sırada yer alır. Yazarın *Panorama* adlı romanı ise mevcut Türkiye'yi anlatmakla birlikte kötücül ve olumsuz bir düzen anlatıldığı için yine distopiktir. *Yaban*'ın Ahmet Celâl'i vatani için bir

kolunu kaybedip Anadolu'ya sığınır ancak sığındığı köy kendisi için çirkinliklerin toplandığı bir mekâna dönüşür. Yüzleştiği sorumsuz köy insanıyla kendisini ve çabasını sorgular. *Yaban*'ın kurmak istediği toplumsal düzen ancak Ahmet Celâl gibi entelektüellerle mümkün olacağından Ahmet Celâl'in son hamlesi köyden kaçmak olur. *Panorama* ise birçok roman kişisi, birçok olay halkası ve girift bir kurgusal yapıdan oluşur. Bütün olay halkaları kötü sonuçlanır ya da her olay halkasında çirkin bir olay meydana gelir. İnsanlar çıkarıcı ve bencildir. Romandaki entelektüel suçluluk ülkenin geldiği bu olumsuz durumun çatışmasını iç dünyalarında yaşayan Ahmet Nazmi, Cahit Halit, Halil Ramiz, Fuat gibi entelektüellerin sorumluluk duygularıyla hesaplaşmalarından ileri gelir. Ahmet Nazmi ve Cahit Halit, mektuplaşmalarında birbirlerine karşı entelektüel sorumluluklarını hatırlatmalarına karşın gittikçe daha umutsuz bir hale gelirler.

Yakup Kadri'nin *Ankara*'dan *Panorama*'ya uzanan düşünce dünyasında ülkenin sosyo-politik durumu muhakkak etkilidir. *Ankara* ile kurduğu ütopyik dünyanın *Panorama* ile gerçeklikte hiçbir zaman karşılığını bulamayacağını anlamış olması trajiktir. İlk romandaki idealizmin yerini karamsar bir gerçeklik alır.

İdeal-gerçek çatışması, iki kavramın da birbirlerini doğrulamaması ile sonsuz bir döngüye işaret eder. Bu nedenle entelektüel bireyin ideal mücadelesi devam etmek zorundadır. Bu mücadele, entelektüel sorumluluğunu hatırlatacak ve onu var edecek mücadeledir. İdealist entelektüel, birtakım kaygıları taşımak durumundadır. Varoluş, özü itibarıyla kaygıyla birliktedir. Varoluşun ortaya çıkışı, kaygının ve kaygıya yol açan olayların deneyimi ile mümkün olur. Bireyin kendi varlığını keşfi, kaygı ile gerçekleşir ve bu nedenle kaygı, daima varoluşsal bir duruma işaret eder. Kaygı halini toplumsal sorunlar oluşturabileceği gibi, bireyin varoluşsal bütünlüğünün parçalanması gibi durumlar da oluşturabilir. Bilhassa toplumsal sorunların neden olduğu kaygı hali idealin bir kolu olduğu gibi, entelektüel sorumluluğun da yansımasıdır. Entelektüel, toplumsal sorumluluğunun farkında olmalı, bu sorumluluğu yüklenmelidir. Sorumluluğunu üstlenmeyen bireyin, entelektüelliği tartışılır. Örneğin *İçimizdeki Şeytan*'ın Ömer'i, entelektüel sorumluluğunu reddeder, sadece kendi dünyasında, arkadaşlarının sorunlarıyla uğraşır. Sadece toplumsal sorumluluğunu değil, sevgilisi Macide'ye karşı olan sorumluluklarını da yerine getirmez. Kısır bir döngünün içinde, eğitiminin gerektirdiği entelektüel duyuştan uzaklaşır, içinde

bulunduğu sözde aydın grupla kendisini bulur. Ancak kendisiyle ve Macide'yle her baş başa kaldığında sorumluluğuyla yüzleşerek pişman olur.

Kaygıları neticesinde sorumluluğunu yüklenmeye çalışan entelektüel, *Dönemeçte*'nin Doktor Şerif ile kendisini gösterir. Yine *Yağmur Beklerken*'in Avukat Rahmi'si de benzer bir örnektir. Çok partili sisteme geçişin ve demokrasi denemelerinin anlatıldığı iki romanda da başkişiler, mizaçlarına aykırı olduğu halde halk için politikaya atılırlar. İki karakter de benzer biçimde kaygılanır ve çözümsüzlükten politikaya yönelirler. Demokrat Parti dönemini anlatan *Dönemeçte* ve Serbest Cumhuriyet Fırkası dönemini anlatan *Yağmur Beklerken*, Tarık Buğra'nın iktidar eleştirisi yaptığı metinlerdir aynı zamanda. Bu dönemlerde birçok ayrıntı hesaplanırken halkın nasıl olumsuz etkileneceği hesaplanmamış gibidir ve Buğra, bu durumu halkı romanlarında izlettirerek, nihayetinde halk adına entelektüel bir sözcüye sorumluluk yükleyerek anlatır.

Varlığın düşünce ve akıl ile onaylanması, bireyin kendisini tanıma süreciyle ilgilidir. Varlığın kendisini açığa çıkarışı sıkıntı ve kaygı gibi hallerle gerçekleşir. Birey böylece varoluşunu keşfetmeye başlar. Varoluşsal sorumluluğunu yerine getirmek isteyen entelektüel, iç bütünlüğünü korumak, kendi varlığını tamamlamak için bir süreç geçirmelidir. Birey varoluşsal bütünlüğüne ulaşmak için kendi özünü keşfetmek ister. Bu öz de ondaki kaygı halini uzatır. *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'i, *Dönemeçte*'nin Doktor Şerif'i, *Tutunamayanlar*'ın Selim'i ve Turgut'u, *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet'i, *Dar Zamanlar*'ın Aysel'i entelektüel sorumlulukları açısından başarısız olurlar ve varoluşsal kaygılar yaşarlar. Bazıları bu duruma, topluma ve kendi varoluşlarına uyumsuz karakterler olarak tepki verirler. Bu tepki, bilinçli değil, kendiliğindedir.

Tutunamayanlar'da Atay'ın ilk uyumsuz karakteri olan Selim, kendi varoluşuyla yüzleştiğinde onu bir hastalık olarak görür. Toplumsal sorumluluklarını yerine getiremez ve kendi kaygılarıyla yüzleştikçe uyumsuzlaşır. Turgut da Selim gibi varoluşuyla karşılaşır ve onu "şey" olarak tanımlar. Şey, korktuğu, çekinmeye başladığı bir haldir. Turgut'un Selim'in ölümünün peşindeki serüveni, bu uyumsuzlaşmanın kendi benliğini keşfin başlangıcı olur. *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet'inin de hayattaki başarısızlıklarından sonra benliği parçalanır ve uyumsuz bir tipe dönüşür.

Entelektüel suçluluk hali varoluşsal suçluluğun doğrudan uzantısıdır. *Suç ve Ceza*'nın Raskolnikov'u, entelektüel sorumluluk, varoluşsal suçluluk halinin birlikte anılabileceği ilk karakterdir. Entelektüel suçuyla yüzleşen Raskolnikov'u diğerlerinden ayıran unsur, sorumluluğunu yerine getirmek için bir cinayet işlemiş olmasıdır. Raskolnikov'un yasa koyuculara karşı gerçekleştirdiği bu eylem, Türk romanında kendine dönük olarak, yani intihar olarak açığa çıkar. *Tutunamayanlar*'ın Selim'i, *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet'i, *Dar Zamanlar*'ın Aysel'i, *Huzur*'un Suat'ı intiharlarıyla bir psikolojik sorgu/kaygı sürecini başlatırlar. Hepsinin intiharının arkasında *Suç ve Ceza*'nın emaneti olan entelektüel ve varoluşsal bir tepki vardır.

Varoluşçu düşünceye göre, birey bu dünyaya fırlatılmıştır ve bu nedenle yalnızdır. Ferit Edgü'nün *Hakkâri'de Bir Mevsim*'indeki yabancı, bireyin fırlatılıp izole edilerek kendi varoluşuna yöneldiği ve sorumluluklarıyla yüzleştiği bir roman karakteridir. Hakkâri'ye sürgün gönderilerek temsili bir fırlatılmışlığa uğrayan yabancı, kimsesiz kalır. Kendisinden başka konuşacak kimsesi olmadığından kaygı sürecini sanrılarıyla yaşar. Yabancı, bulunduğu köyde gerçekliği sorgulayarak dünyaya fırlatılan kimsesiz bireyin sembolü olur.

Entelektüelin görev olarak eyleme geçmesi, sorumluluğunu yerine getirmesiyle ilgilidir. Eyleme geçerek politikaya atılan Doktor Şerif, Avukat Rahmi, hatta kendisini dolaylı bir eylemin içinde bulan *Esir Şehrin İnsanları*'nın Kâmil Bey'i gibi karakterlerin yanında, eylem girişimleri başarısızlıkla sonuçlanmış ve sonrasında eylemsizlik ile tavırlarını sürdüren karakterler de vardır. *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet'i ve *Dar Zamanlar*'ın Aysel'i çözümü eylemsizlikte bulurlar. Bu eylemsizlik, üstü örtük bir eylem biçimidir. Hikmet evinden dışarı çıkmaz, çatışmalarını ve isyanlarını kendisine karşı yaşar. Aysel ölmeye yatar ancak ölemez, politik yönü olan birtakım başkaldırıları küçük dokunuşlara dönüştürür. Eyleme sadece iç dünyasında geçer. Aysel ve kuşağına yüklenen, Cumhuriyetin ilk eğitilmiş nesli olmaları, hatta Cumhuriyeti temsil edecek ilk kadın entelektüel nesil olmaları gibi görevler, onu zorlayıcı etkenlerdendir. Bu sorumluluğu Aysel de nesli de kaldıramaz. Üçlemenin son kitabı *Hayır*'da artık yaşlanmış ve daha olgun bir Aysel vardır. Entelektüel sorumluluğuna ve entelektüel intiharlarına dışarıdan bakabilen, durumu analiz ederek intiharı bir başkaldırı olarak gören Aysel, Yenins adını verdiği yeni insanın gelmesini düşler. Yenins/yeni ins/yeni insan, Aysel'in gizli ütopyasının bir uzantısıdır. Aysel'in

iki romanda da bir türlü ölemeyişi bir eylemi gerçekleşebilir kılsa da eylemsizliğin sürmesinden dolayı bir suç halidir.

Romanlarda dikkat çeken bir unsur da entelektüelin içinde bulunduğu ya da gerçekleştireceği “ihlal” halidir. Entelektüel, diğer bireylerden eyleme geçmesi ile ayrılır. Eyleme geçişini politik ve aktivist rollerle yerine getiremiyorsa yazarak ve yazdıklarında eleştirel olarak yerine getirebilir. Ahmet Cemil’in yeni bir şiir yazması naif bir adımdır. Şiiri kabul görse, yeni bir şiirin doğuşunu sağlayacağından ciddi bir eylemin öncüsü olmuş olacaktır. Ancak bu hareketi başarısızlıkla sonuçlanır.

Entelektüel duruş, sorumlulukları nedeniyle bir ihlal halidir, dolayısıyla entelektüel birey, bilhassa eyleme geçtiğinde bir ihlalin tamamlayıcısı olur. Eylem ve ihlal halinin diğer yansımaları ise aşkınlık, benliğin parçalanması, ikizleşme gibi hallerdir. Aşkınlık, entelektüelin Tanrısallığa ulaşma arzusuyla ve sorumluluklarıyla ilgilidir. Özellikle seçilen bazı romanlarda entelektüel bireyin görünürlüğünün sağlanması için feda edilen karakterlerin bulunması, ikili kahramanların, ikiz karakterlerin ortaya çıkmasına neden olur. Felâton Bey ve Râkım Efendi ile başlayan “ikizlik”, Samim ve Besim, Mümtaz ve Suat, Hikmet ve Hüsametdin Albay, Selim ve Turgut, Turgut ve Olric, Halit Ayarcı ve Hayri İrdal birbirleriyle çatışan ve birbirlerini tamamlayan ikili kahramanlar ile devam eder.

İhlalin bir diğer yansıması ise Don Kışotluk ile açığa çıkar. Efruz Bey, Kâmil Bey, Doktor Şerif, Turgut, Hikmet toplumsal rolleri ve gerçeklikle çatışmaya başlamaları nedeniyle Don Kışotlaşırlar. Gerçeklikle ilişkisini yitiren bir diğer karakter ise *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün Hayri İrdal’ıdır. Bir ideal sahibi olmayan ancak Halit Ayarcı ve Doktor Ramiz’in ideallerinin kurbanı olan Hayri İrdal, eşini kaybetmesi ve zamanla kendisini gerçeküstü bir evliliğin ve iş hayatının içinde bulmasıyla oldukça ironik bir metnin eleştirel figürü haline gelir. Roman, yazıldığı dönem olan Demokrat Parti Türkiye’sinin karikatürize edilmiş bir yansımasıdır.

Sürgün ve öteki olma, yersiz yurtsuz olma hali, entelektüelliğin göstergelerindedir. Yersiz yurtsuz olma hali entelektüeli, borçlanılmış bir sorumluluğa, dolayısıyla kaygıya iter. Bu kaygı da suçluluk halini doğurur. Dolayısıyla bir entelektüel tanımı yapabilmek için entelektüel bireyde aranacak vasıfları belirlemek gerekir. Bu vasıflar dört üst grupta toplanabilir: idealist yapı, sürgün/öteki olma hâli, temsiliyet ve sorumluluk, meydan okuma/eylem. Ütopik ve

arzulu iç dünya idealist yapının; varoluşsal kaygı, sorumluluk halinin uzantısıdır. Sürgün ve ötekilik ise Batılılaşmaya başlayan Türk toplumunda Felâton Bey'den itibaren kendisini gösteren etkin aykırılık halidir. *Yaban*'ın Ahmet Celâl'i, *Hakkâri'de Bir Mevsim*'in yabancısı, *Tutunamayanlar*'ın Selim'i tipik örneklerdir. Eylem ise entelektüelin asıl görevidir. Roman karakterlerinin çoğu, Refik, Selim, Kâmil Bey, Doktor Şerif, ne yapmaları gerektiğini düşünürler. Sadece düşünerek, yazarak, arzulararak bir şeyleri değiştiremeyeceklerinin farkındadırlar. Ne yapmalı diye düşünmelerinin altında yatan etken eyleme geçme isteğinin tezahürüdür. Oblomovlukla gerçek entelektüellik arasındaki fark eyleme geçiştir. Sadece düşünmek, hayal ederek bir şeylerin değişeceğine inanmak, olsa olsa Oblomov gibi başarısızlığa uğrayacak bir soylu aydın tavrıdır. Entelektüelin düşüncesini eylemle hayata geçirmesi, sorumluluğunu somut bir biçimde yüklenmesi gerekir. Entelektüel sorumluluk ve suçluluk hali, bireyin eyleme geçip geçmemesiyle birbirinden ayrılırlar. Sorumluluğun doğrulanması, eylemin gerçekleşmesiyle; varoluşsal kaygının doğrulanması ise eylemin ihmal edilmesiyle gerçekleşir. Bu nedenle önce entelektüel sorumluluğun keşfi ve inşası gerekir. Çatışma ve entelektüel sorumluluğun kırılması ya da reddedilmesi, kaygı halini ve pasif isyanı doğuracaktır.

KAYNAKÇA

Kurgusal Kaynaklar

Adıvar, H. E. (2014). *Sinekli Bakkal*, Can Yayınları, İstanbul.

Adıvar, H. E. (2010a). *Kalp Ağrısı*, Can Yayınları, İstanbul.

Adıvar, H. E. (2010b). *Zeyno'nun Oğlu*, Can Yayınları, İstanbul.

Ağaoğlu, A. (2004). *Ölmeye Yatmak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Ağaoğlu, A. (2014). *Hayır*, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Ahmet Mithat Efendi. (2012). *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Ali, S. (2015). *İçimizdeki Şeytan*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Atay, O. (2010). *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Atay, O. (2011). *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Buğra, T. (1980). *Dönemeçte*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Buğra, T. (2013). *Yağmur Beklerken*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Edgü, F. (2007). *Hakkâri'de Bir Mevsim*, Sel Yayınları, İstanbul.

Karaosmanoğlu, Y. K. (1971). *Panorama*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Karaosmanoğlu, Y. K. (1972). *Ankara*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Karaosmanoğlu, Y. K. (2013). *Yaban*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Kemal Tahir (2005). *Yol Ayrımı*, İthaki Yayınları, İstanbul.

Kemal Tahir (2015). *Esir Şehrin İnsanları*, İthaki Yayınları, İstanbul.

Kemal Tahir (2017). *Esir Şehrin Mahpusu*, İthaki Yayınları, İstanbul.

Namık Kemal (2005). *İntibah*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Ömer Seyfettin (2015). *Efruz Bey*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Pamuk, O. (2014). *Cevdet Bey ve Oğulları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Recaizâde Mahmut Ekrem (2010). *Araba Sevdası*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Safa, P. (2012). *Bir Tereddüdün Romanı*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Safa, P. (2016). *Yalnızız*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A. H. (2008). *Huzur*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A. H. (2014). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (2001). *Mai ve Siyah*, Özgür Yayınları, İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (2015). *Kırık Hayatlar*, Özgür Yayınları, İstanbul.

Diğer Kaynaklar

Kitaplar

Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*, Heinle & Heinle Thomson Learning, Massachusetts.

Ahmet Oktay (1995). *İnsan Yazar Kitap*, Ark Yayınevi, Ankara.

Aksoy, N. (2009). *Kurgulanmış Benlikler Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Aktaş, Ş. (1987). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Akyüz, K. (1990). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Althusser, L. (2010). *İdeoloji*, çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul.

Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler*, çev. İskender Savaşır, Metis Yayınları, İstanbul.

Aytaç, G. (2016). *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Ayvazoğlu, B. (2011). *Büyük Ağa Tarık Buğra*, Kapı Yayınları, İstanbul.

Babanzade İ. H. (2013). *Dreyfus Meselesi*, haz. Fernaz Balcıoğlu, Büşra Balcıoğlu, Ars Yayınları, İstanbul.

Bahtin, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk, İlk Felsefi Denemeler*, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Bakhtin, M. (2001). *Karnaval dan Romana*, çev. Sibel Irzık, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Baldick, C. (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, New York.

Barrett, W. (2016). *İrrasyonel İnsan*, çev. Salih Özer, Hece Yayınları, İstanbul.

Barthes, R. (2006). *Yazının Sıfır Derecesi*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul.

Batur, E. (1995). *Alternatif: Aydın*, Ark Yayınları, Ankara.

Bauman, Z. (2014). *Yasa Koyucular ve Yorumcular*, çev. Kemal Atakay, Metis Yayınları, İstanbul.

Benda, J. (2011). *Aydınların İhaneti*, çev. Cem Soydemir, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Bergson, H. (2013). *Ahlâkın ve Dinin İki Kaynağı*, çev. M. Mukadder Yakupoğlu, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Berkes, N. (2015). *Türk Düşününde Batı Sorunu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Bewes, T. (2008). *Şeyleşme - Geç Kapitalizmde Endişe*, çev. Deniz Soysal, Metis Yayınları, İstanbul.

Bloch, E. (2007). *Umut İlkesi*, çev. Tanıl Bora, Cilt 1, İletişim Yayınları, İstanbul.

Bollnow, O. F. (2004). *Varoluş Felsefesi, Kierkegaard-Hiedegger-Jaspers*, çev. Medeni Beyaztaş, Efkâr Yayınları, İstanbul.

Booth, W. C. (2016). *İroninin Retoriği*, çev. Suzan Sarı, Hece Yayınları, Ankara.

Borgna, E. (2014). *Melankoli*, çev. Meryem Mine Çilingiroğlu, , Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Buğra, T. (1979). *Düşman Kazanmak Sanatı*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Chambell, C. (2013). *Günah Keçisi*, çev. Gizem Kastamonulu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Cevizci, A. (2007). *Felsefe Ansiklopedisi*. Ebabil Yayınları, C 5, İstanbul.

Cevdet Kudret (1977). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I*, Varlık Yayınları, İstanbul.

Cléro, J. P. (2011). *Lacan Sözlüğü*, çev. Özge Soysal, Say Yayınları, İstanbul.

Cuddon, J. A. (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Reference, Auckland, New Zealand.

Çüçen, A. K. (2003). *Heidegger'de Varlık ve Zaman*, Asa Kitabevi, Bursa.

Durkheim, E. (2013). *İntihar*, çev. Zühre İlkelen, Pozitif Yayınları, İstanbul.

Ecevit, Y. (2009). *“Ben Burdayım...” Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Ecevit, Y. (2008). *Orhan Pamuk’u Okumak-Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Esen, N. (2006). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Fethi Naci (1967). *Kompradorsuz Türkiye*, Gerçek Yayınları, İstanbul.

Fethi Naci (2010). *Yüzyılın 100 Türk Romanı*, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Finn, R. P. (2013). *Türk Romanı*, çev. Tomris Uyar, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Fischer, E. (1990). *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Frolov, I. (1991). *Felsefe Sözlüğü*, çev. Aziz Çalışlar, Cem Yayınevi, İstanbul.

Girard, R. (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, İstanbul.

Gökalp, Z. (1968). *Türkçülüğün Esasları*, Varlık Yayınları, İstanbul.

Göktürk, A. (2006). *Sözün Ötesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Göze, E. (1987). *Peyami Safa*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Gramsci, A. (1986). *Hapishane Defterleri Seçmeler*, çev. Kenan Somer, Onur Yayınları, İstanbul.

Gürbilek, N. (2007). *Kör Ayna Kayıp Şark*, Metis Yayınları, İstanbul.

Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, İstanbul.

Gürbilek, N. (2008). *Mağdurun Dili*, Metis Yayınları, İstanbul.

Gürbilek, N. (2015). *Sessizin Payı*, Metis Yayınları, İstanbul.

Gürbilek, N. (2014). *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yayınları, İstanbul.

Güngör, E. (1993). *Sosyal Meseleler ve Aydınlar*, Ötüken Yayınları, Ankara.

Hegel, G. W. F. (1986). *Seçilmiş Parçalar*, çev. Nejat Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Heidegger, M. (2013). *Olmaya Bırakılmışlık*, çev. Mesut Keskin, Avesta Yayınları, İstanbul.

Heidegger, M. (2011). *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan H. Ökten, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Hilav, S. (2016). *Entelektüeller ve Eylem*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Hüküm, M. (2017). *Şair-Sosyolog Kemal Tahir*, İthaki Yayınları, İstanbul.

İnalcık, H. (2003). *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

İnalcık, H. (2011). *Şâir ve Patron*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

İsmail Habîb (1930). *Edebî Yeniliğimiz*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Jameson, F. (2008). *Modernizm İdeolojisi*, çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.

Jameson, F. (2009). *Ütopya Denen Arzu*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul.

Jaspers, K. (2010). *Felsefe Nedir*, çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yayınları, İstanbul.

Jay, M. (2012). *Deneyim Şarkıları - Evrensel Bir Tema Üzerine Modern Çeşitlemeler*, çev. Barış Engin Aksoy, Metis Yayınları, İstanbul.

Jung, C. G. (2015). *Psikoterapi Pratiği*, çev. Sami Türk, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Kadro. (1989). C 1 Tıpkıbasım, Kalite Matbaası, Ankara.

Kant, I. (1993). *Arı Usun Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul.

Kant, I. (2007). *Ethica Etik Üzerine Dersler*, çev. Oğuz Özügül, Pencere Yayınları, İstanbul.

Kaplan, R. (1988). *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Köy*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Karpat, K. H. (1962). *Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular*, Varlık Yayınevi İstanbul.

Kierkegaard, S. (2009). *İroni Kavramı*, çev. Sıla Okur, İmge Kitabevi, Ankara.

Kierkegaard, S. (2013). *Kaygı Kavramı*, çev. Türker Armaner, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Köprülü, M. F. (2009). *Türk Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Kundera, M. (2014). *Roman Sanatı*, çev. Aysel Bora, Can Yayınları, İstanbul.

Kur'an-ı Kerim Meâli (2011). haz. Halil Altuntaş-Muzaffer Şahin, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Küçükömer, İ. (2014). *Batılılaşma & Düzenin Yabancılaşması*, Profil Yayıncılık, İstanbul.

Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, çev. Nilüfer Erdem, Metis Yayınları, İstanbul.

Laing, R. D. (2012). *Bölünmüş Benlik*, çev. Ergün Akça, Pinhan Yayıncılık, İstanbul.

Le Gall, A. (2012). *Anksiyete ve Kaygı*, çev. İsmail Yerguz, Dost Kitabevi, Ankara.

Le Goff, J. (2006). *Ortaçağda Entelektüeller*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Leibniz, G. W. (2014). *Monadoloji – Metafizik Üzerine Konuşma*, çev. Atakan Altınörs, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.

Lukacs, G. (1975). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, çev. Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul.

Lukacs, G. (2014). *Emek – Sosyal Varlık Varlıkbilimine Doğru III*, çev. Ayşen Tekşen, Payel Yayınları, İstanbul.

Lukacs, G. (2003). *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul.

Mannheim, K. (2002). *İdeoloji ve Ütopya*, çev. Mehmet Okyayuz, Epos Yayınları, Ankara.

Mardin, Ş. (2014b). *Din ve İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Mardin, Ş. (2015). *İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Mardin, Ş. (2014a). *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Marx, K. ve Engels, F. (2013). *Alman İdeolojisi*, çev. Tonguç Ok, Olcay Geridönmez, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.

Meriç, C. (2014). *Mağaradakiler*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Moran, B. (2010). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Moran, B. (2008). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*, İletişim Yayınları, İstanbul.

More, T. (2016). *Utopia*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Mina Urgan, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Mounier, E. (1986). *Varoluş Felsefelerine Giriş*, çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Alan Yayıncılık, İstanbul.

Muallim Naci (2009). *Lugat-ı Naci*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Necatigil, B. (2011). *Mitologya Sözlüğü*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Nietzsche, F. W. (1972). *Zerdüşt Böyle Diyordu*, çev. Osman Derinsu, Varlık Yayınları, İstanbul.

Okay, M. O. (2016). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Olguner, F. (1985). *Üç Türk-İslam Mütefekkeri İbn Sîna – Fahreddin Râzî – Nasireddin Tûsî Düşüncesinde Varoluş*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Ortaylı, İ. (2011). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, Timaş Yayınları, İstanbul.

Pamuk, O. (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Parla, J. (2009). *Babalar ve Oğullar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Parla, J. (2009b). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Parla, J. (2018). *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Rank, O. (2016). *Eş Benlik: Bir Psikanaliz Çalışması*, çev. Gökçe Metin, Pinhan Yayıncılık, İstanbul.

Safa, P. (1943). *Millet ve İnsan*, Peyami Safa, İstanbul Halk Basımevi, İstanbul.

Said, E. (2013). *Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı*, çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Sartre, J. P. (2014). *Aydınlar Üzerine*, çev. Aysel Bora, Can Yayınları, İstanbul.

Sartre, J. P. (1994). *Denemeler*, çev. Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol, Say Yayınları, İstanbul.

Sartre, J. P. (2011). *Varlık ve Hiçlik*, çev. Turan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen, İthaki Yayınları, İstanbul.

Sartre, J. P. (2013). *Varoluşçuluk*, çev. Asım Bezirci, Say Yayınları, İstanbul.

Sartre, J. P. (1984). *Yazınsal Denemeler*, çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul.

Schneider, M. (2016). *Okumak ve Anlamak*, çev. Nazlı Ceyhan Sümter, Kolektif Kitap, İstanbul.

Searle, J. R. (2005). *Toplumsal Gerçekliğin İnşası*, çev. Muhittin Macit, Ferruh Özpilavcı, Litera Yayıncılık, İstanbul.

Shayegan, D. (2012). *Yaralı Bilinç*, çev. Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul.

Şahin, İ. (2012). *Haz ve Günah*, Kapı Yayınları, İstanbul.

Şemseddin Sami (1317). *Kamus-ı Türki*, İkdam Matbaası, Dersaadet.

Şeriatî, A. (2007). *İnsanın Dört Zindanı*, çev. Hüseyin Hatemi, İşaret Yayınları, İstanbul.

Şolohov, M. (1983). *Yazarın Sorumluluğu*, çev. Eser Yalçın, De Yayınevi, İstanbul.

Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A. H. (2007). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, genişletilmiş baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A. H. (2012). *On dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Türk Dil Kurumu (1935). *Türkçe Sözlük*, Devlet Basımevi, İstanbul.

TDK (2005). *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Touraine, A. (2002). *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Tufan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Türk Dili Araştırma Cemiyeti (1935). *Osmanlıcadan Türkçeye Cep Kılavuzu*, Devlet Basımevi, İstanbul.

Ülgener, S. (2006). *Zihniyet Aydınlar ve İzm/ler*, Derin Yayınları, İstanbul.

Ülken, H. Z. (2013). *Türk Tefekkür Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Ülken, H. Z. (2014). *Varlık ve Oluş*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Watt, I. (2016). *Modern Bireyciliğin Mitleri*, çev. Mehmet Doğan, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

Wellek, R. ve Warren, A. (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*, çev. Ahmet Edip Uysal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Winnicott, D. W. (2013). *Oyun ve Gerçeklik*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.

Yalom, I. (2013). *Varoluşçu Psikoterapi*, çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.

Yöntem, A. C. (2005). *Prof. Ali Canip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, haz. Ahmet Sevgi ve Mustafa Özcan, Tablet Kitabevi, Konya.

Makaleler/Yazılar

Akpınar, S. (2008). "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında 'Alafrangalık' Teması", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 1/4, ss.62-76.

Aktaş, Ş. (2007). “Milli Edebiyat (1911-1923)”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Cilt 3, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, ss.183-268.

Aydemir, C. ve Güneş, H. H. (2006). “Merkantilizmin Ortaya Çıkışı”, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, C 5, S. 15, ss.136-158.

Ayvazoğlu, B. (2015). “Peyami Safa: Fırtınalı Bir Hayatın Hikâyesi” *Peyami Safa*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss.21-72.

Balanuye, Ç. (2008). “Beden ve Aşkılık”, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 6, ss.49-59.

Baysan, G. T. (2002). “Dreyfus Davası: Gerçek ve Adalet Savaşçısı Zola”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C 19, S.1, ss.181-195.

Bezirci, A. (1985). “Önsöz”, Sartre, J. P. *Varoluşçuluk*, çev. Asım Bezirci, Say Yayınları, İstanbul, ss.7-21.

Claeys, G. (2017). “Distopyanın Kökenleri: Wells, Huxley ve Orwell”, *Ütopya Edebiyatı*, haz. Gregory Claeys, çev. Zeynep Demirsü, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, ss.155-190.

Dirlikyapan, D. (2011). “Oğuz Atay’da ‘Korkuyu Beklerken’ Gelenler”, *“Korkuyu Beklerken” Gelenler – Oğuz Atay Öyküleri Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, ss.125-139.

Foucault, M. (2005). “Entelektüeller ve İktidar”. Gilles Deleuze ile Söyleşi. *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, çev. Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, ss.30-41.

Hanioğlu, Ş. (1992). “Batılılaşma”, *İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C 5, ss.148-152.

Heidegger, M. (2012). “Düşünmek Ne Demektir?”, *Düşüncenin Çağrısı*, Say Yayınları, İstanbul, ss.47-68.

İpşirli, M. (2000). “İlmiye”, *İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyânet Vakfı, C 22, ss.141-145.

Koçak, O. (1996). “Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah üzerine psikanalitik bir deneme”, *Toplum ve Bilim*, S.70, ss.94-152.

Korkmaz, R. (2007). “Servet-i Fünun Topluluğu (1876-1901)”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Cilt 3, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, ss.110-150.

Okay, M. O. (2005). “Millî Edebiyat Akımı”, *İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyânet Vakfı, C 30, ss.72-74.

Okay, O. (1995). “Türk Romanında Köy Gerçeği ve Yaban”, *Yedi İklim*, S.67, ss.5-10.

Saygılı, A. (2018). “Bürokrasinin Absürt Bir Müessesesi: Saatleri Ayarlama Enstitüsü”, *Tanpınar’ın Saklı Dünyası*, haz. Julian Rentzsch - İbrahim Şahin, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Sezgin, Ö. (1989). “Kadro Hareketi”, *Kadro*, C 1 Tıpkıbasım, Kalite Matbaası, Ankara.

Şahin, İ. (2017). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ‘Suad’ın Mektubu’ Başlıklı Müsveddeleri”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ocak Haziran, S.9:17, ss.216-308.

Şahin, İ. (2015). “Dilin Aralığından İdeolojiye Bakmak: Peyami ve Ahmet Hamdi”, *Peyami Safa*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss.379-414.

Şahin, İ. (2018). “Epistemofil Tanpınar”, *Tanpınar’ın Saklı Dünyası*, haz. Julian Rentzsch - İbrahim Şahin, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Tarback, D. G. (2006). “On Sekizinci Yüzyıl Britanyası Entelektüelleri: Tanımlar, Platformlar”, *Doğu Batı*, S.35, ss.199-206.

Urgan, M. (2016). “Thomas More’un Yaşamı ve *Utopia*’nın İncelenmesi”, *Utopia*, Thomas More, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Mina Urgan, İş Bankası Yayınları, İstanbul, ss.109-242.

Vieira, F. (2017). “Ütopya Kavramı”, *Ütopya Edebiyatı*, haz. Gregory Claeys, çev. Zeynep Demirsü, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, ss.3-35.

Yalçın Çelik, S. D. (2014). “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Ankara* Romanı Bağlamında Kemalist İdeoloji ve Türkiye Cumhuriyeti’nin Bir Başkent İnşası”, *Ankara Araştırmaları Dergisi*, S. 2(1), ss.93-107.

Elektronik Kaynaklar

Oxford Dictionaries, (Çevirimiçi),

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/learner/intellectual>, 1 Nisan 2014.

Oxford Dictionaries, (Çevirimiçi),

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/intellect>, 1 Nisan 2014.

Türk Dil Kurumu, (Çevirimiçi),

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GT.S.556c375e408f88.27103656, 3 Nisan 2014.

