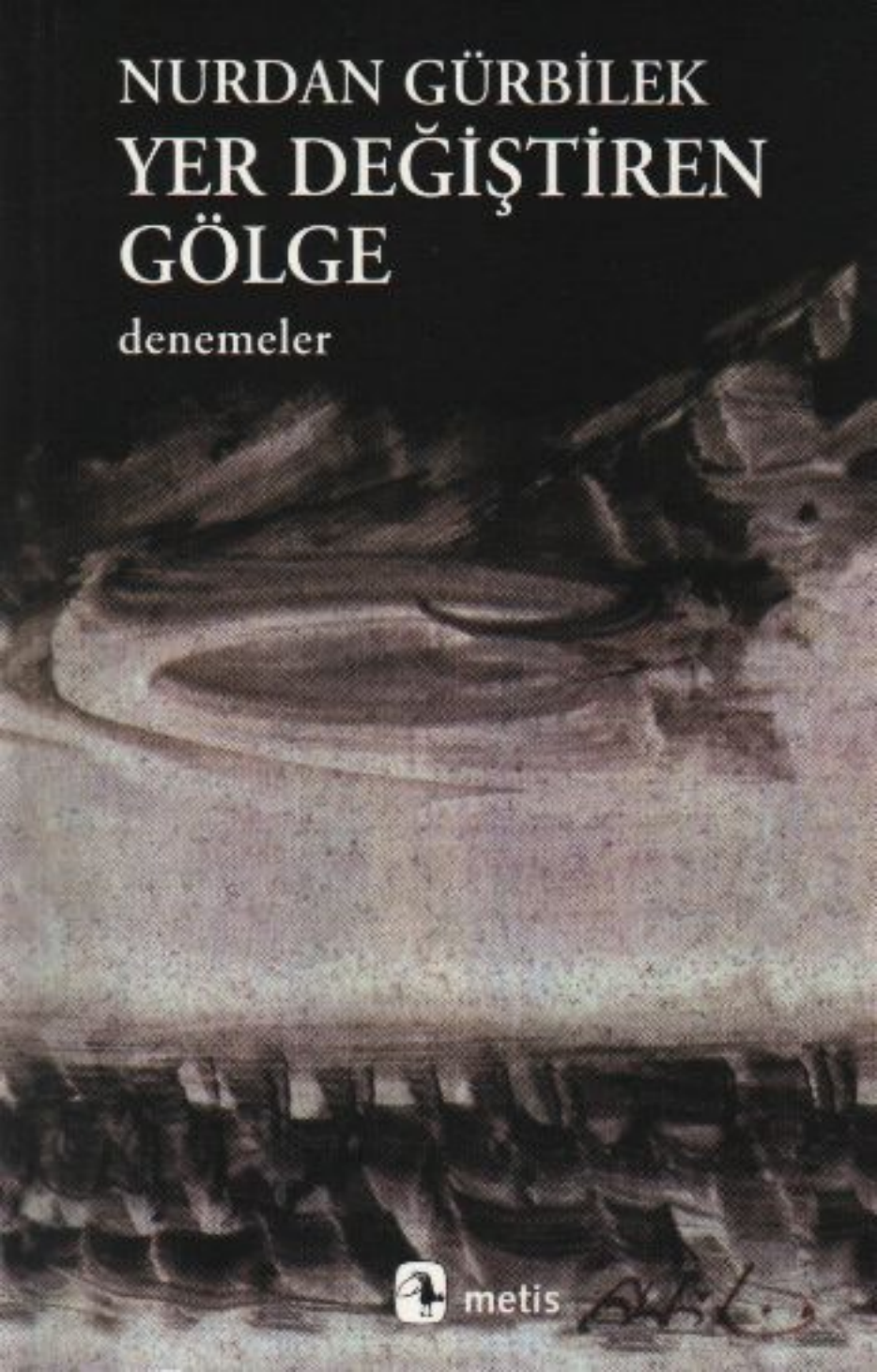
NURDAN GÜRBİLEK

YER DEĞİŞTİREN GÖLGE

denemeler



metis

Nurdan Gürbilek
YER DEĞİŞTİREN GÖLGE

Nurdan Gürbilek 1956 yılında Kütahya'da doğdu. Boğaziçi Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Aynı bölümde master yaptı. *Akıntıya Karşı*, *Zemin* ve *Defter* dergilerinde yazdı. Halen *Defter* dergisi yayın kurulunda yer almaktadır.

Nurdan Gürbilek'in ilk kitabı *Vitrinde Yaşamak* 1992'de (2. basım 1993); Walter Benjamin'in yazılarından derlediği *Son Bakışta Aşk* 1993'te (2. basım 1995) Metis Yayınları'nca yayınlanmıştı.

Metis Yayınları
İpek Sokak No. 9 Beyoğlu/İstanbul

Metis Edebiyat Dizisi: 82
Yer Değiştiren Gölge, Nurdan Gürbilek
© Nurdan Gürbilek, 1995
© Metis Yayınları, 1995
Birinci Basım: Mayıs 1995

Bu kitapta yer alan denemelerden "Tanpınar'da Görünmeyen" ilk kez *Defter* dergisinin Haziran-Eylül 1988 tarihli 5. sayısında, "Kemalizmin Delisi Oğuz Atay" Temmuz-Kasım 1990 tarihli 14. sayısında, "Taşra Sıkıntısı" Sonbahar 1994 tarihli 22. sayısında yayınlanmış, bu kitap için gözden geçirilmişlerdir.

Yayın Yönetmeni: Müge Gürsoy Sökmen

Kapak Resmi:
"Kat Kat", Abidin Dino
(Abidin, © Galeri Nev, 1986)

ISBN 975-342-076-5

Nurdan Gürbilek

YER DEĞİŞTİREN GÖLGE

Denemeler



METİS YAYINLARI

İçindekiler

Giriş
7

Tanpınar'da Görünmeyen
11

Kemalizmin Delisi Oğuz Atay
24

Taşra Sıkıntısı
42

Yazı ve Arınma
69

BİR YAZISINDA, şunu sormuştu Bilge Karasu: "Yazar, kurar. Bu herkesçe bilinir. Okurlar, ne yaptıklarını her zaman düşünmüşler midir?" Gerçekten, ne yapıyoruz bir kitabı okurken? Ne yaptım ben bu yazılarda, Ahmet Hamdi Tanpınar'ı, Oğuz Atay'ı, Yusuf Atılgan'ı, Bilge Karasu'yu okurken?

Herkesin hayatında adeta sarhoşluk içinde, rüyadaymış gibi geçirilmiş anlar vardır: Ateşli bir hastalık, aşırı yorgunluk, büyük bir sevinç, aşk ya da düpedüz sarhoşluk. İnsanın pek kendinde olmadığı, dış dünyayla bağlarının seyreldiği anlar. Üzerinden zaman geçtikten sonra, o anla ilgili birçok şey silinir gider. O sırada olup bitenler, konuşulanlar, söylenenler unutulur. Ama gene de hatırlanan bir şeyler kalır: Birinin yüz ifadesi, bir eşyanın ayrıntısı, merkezinde bunların durduğu bir an, bir sahne. Belirsizliğin içinde birden çakan bir sahne, nerede görüldüğü çıkarılamayan bir nesnenin anlık görünüşü, kendine gelen kişi için geçmiş yaşantının özeti oluverir birden. Bugünün duygusu; insanın geçmiş yaşantıyı sevinçle mi, utançla mı, sıkıntıyla mı, suçluluk duyarak mı hatırlayacağı da bu sahneye bağlı değil midir?

Bu kadar yoğun bir biçimde olmasa da edebiyatın, en azından bazı edebi metinlerin okur üzerinde benzer bir etkisi olduğu söylenebilir. Bir kitabı okuduktan sonra, eğer tekrar ve tekrar ona geri dönmüyorsa insan, geçen zaman birçok şeyi alır götürür; okunan öykü unutulur, silikleşir, hatta önemsizleşir. Geriye bir şey kalır: Bir resim, bununla bütünleşmiş, artık bundan ayırt

edilemeyen bir duygu. Kitabın okuyan üzerindeki etkisi de bu resimle kurduğu ilişkiye, bu resmin onda harekete geçirdiği yaşantıya, canlandırdığı izlere bağlı değil mi çoğu zaman?

Şunu söylemek istiyorum: Okur, okuduğu kitapla hiçbir zaman dolaysız bir ilişki kurmuyor aslında. Okuduğu kitaba kendini ne kadar verirse versin, orada anlatılan öyküye zihnini ne kadar açarsa açsın, onu o güne getiren, zihnine işlenmiş, oradan etrafa genişlemesini sağlayan sahneler var: Uzak bir geçmişten gelen, ilk kez ne zaman ortaya çıktığını hatırlamadığımız, bizim için taşıdıkları önemin çoğu zaman pek az farkında olduğumuz içsel manzaralar. Bölünmüş, parçalanmışlar gerçi; ama böyle olduklarında bile, dünyayla kurduğumuz ilişki kadar okudukları-mızla kurduğumuz ilişkiyi de düzenleyen manzaralar bunlar. Okuduklarımız, bize yalnızca bilgi, yalnızca tat vermekle kalmadığında, hatta o zaman bile, sarhoşluğu andıran bir kendinden geçmenin ardından, bilincin daha uzak bölgelerinde varlığını sürdüren bu imgeleri uyandırdığı ölçüde etkiliyor bizi.

Bir aydınlanma ânı içeriyor demek ki okuma: Uzun zamandır onlarla birlikte yaşamamıza rağmen, farkında olmadığımız içsel sahneleri birden keşfettiğimiz ışıma anlarını. Tersinden de görülebilir aynı süreç: Öyle güçlüdür ki bu manzaralar, dışımızdaki dünyayla ilişkimizin o kadar merkezindedirler ki, biz fark etmeden okuduğumuz metne kendi damgalarını vurdukları olur. Çoğu okur, okuduğu kitapta kendini keşfettiğini söylerken bu deneyimi, kitapla kendisi arasındaki mesafenin hızla kapandığı bu ânı dile getirmez mi? Çoğumuzun, hayatının şu ya da bu ânında böyle kıskançça sahiplendiği, şükranla bağlandığı, kendi "kitabı" ilan ettiği metinler yok mu: Sınırlar erimiş, okuduğumuz kitapla aramızdaki mesafe kapanmıştır sanki.

Ama okumada, başka şeyler de var. Bazen de bir metin çıkar, bizi eskisinden de eksik bırakıverir. Yazarın, bizim de yakından tanıdığımızı düşündüğümüz onca yoksunluğu anlatırken nasıl olup da kusursuz bir dil, eksiksiz bir biçim kurabildiğine şaşarız. Okuduğumuz metinde kusursuz tarifine ulaştığını düşündüğümüz bir yaşantıya hiçbir zaman ulaşamayacağımızı, onu

hiçbir zaman ele geçiremeyeceğimizi görmenin getirdiği eksiklik duygusuyla kalıveririz. Başka tür bir okumayı çağıran andır bu, bir vazgeçiş ânı: Ulaşılmaz, erişilmez olan karşısında edilgenliğe razı olur, okuduğumuz metni "bizim" kılmaktan vazgeçeriz. Yalnızca ulaşılmaz bulduklarımızın değil, okuduğumuz bütün metinlerin bizden uzaklığını fark ederiz. Okumak denen deneyimin bir yönü metni sahiplenmeye, onu kendi imgelerimize çevirmeye itiyorsa bizi, bir başka yönü de metnin kurduğu mesafeyi kabul etmeyi gerektirir. Gerçek hayatta olduğu gibi, okurken yaşanan olgunlaşma da buna bağlı sanırım. Çünkü ancak o zaman anlarız: Kendi imgelerimiz, içsel manzaralarımız dışında, onlardan başka manzaralar, imgeler de var.

Şöyle cevaplayabilirim şimdi Karasu'nun sorusunu: Okur da kurar; okuduğu metnin arkasında durduğuna inandığı yaşantıyla kendisininki arasında bağ kurar. Okuduklarını, kendi hayatının imgelerine çevirir, kendi imgelerini metnin içine taşır. Ama okuma daha yakın bir okumaya dönüştüğünde, bir sınırı, bir mesafeyi görmeyi de beraberinde getirecektir. Sonunda kabul etmek zorunda kalır okur: Karşısındaki metin, o yaklaştıkça kaçar, yakınlaştıkça uzaklaşır ondan. Öyleyse okumak, metinle aramızda bağ kurmak kadar, metinle aramızdaki aşılmaz mesafeyi anlamlandırmaktır da aynı zamanda. İlki öznel, kişisel yönüyse okumanın, ikincisi daha nesnel yönü olacak. İlkinde kendini keşfediyorsa insan, ikincisinde kendinden vazgeçmesi gerekecek.

"Bir sözcüğe ne kadar yakından bakarsanız, o kadar uzaktan dönüp bakacaktır size." Karl Kraus'un sözcükler için söylediği, edebi metinler için de geçerli. Bu yüzden bu denemeler, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Oğuz Atay'ın, Yusuf Atılgan'ın, Bilge Karasu'nun yazdıklarını aydınlatma çabası olduğu kadar, bu metinlerin üzerinde gezinen gölgeyi, her an yer değiştiren bu gölgeyi, onlarla aramızda ister istemez var olacak uzaklığı anlamlandırma çabası olarak da okunsun isterdim.

~

TANPINAR'DA GÖRÜNMEYEN

HATIRLAMAK isteyen her modern bakışın taşıdığı bir risk var: Geçmişi, hatırlayanın kurgusundan ibaret kılmak; dağılıp gitmiş bir geçmişe, bugünün ihtiyaçlarını karşılamak üzere, bugünün öznelliğinden bakmak. Belki de bu yüzden hatırlama çabalarının çoğu, hatırlayanın hülyalarına ayna tutacak bir köken arayışına dönüşür; bugünü anlamh kılacak, sürekliliği olduğu düşünülen bir kültürün savunusuna, hatırlama çabasının kendisini savunmaya varır. Geçmişe bakmak, onun dönüp bize bakması demek değildir her zaman. Yüzümüzü geçmişe dönmek, onun yüzünü bize dönmesi anlamına gelmeyebilir.

Ahmet Hamdi Tanpınar bu riski aldı, sanata dönüştürdü. Sanatı, "maziyi açacak bir anahtar" olarak gördü; gerçekleştirdiği ise, geçmiş kaybım, sanatı besleyen bir kaynağa dönüştürmekti. Bu yüzden Tanpınar'da geçmişin kendisinden çok yokluğu, bıraktığı boşluk önem kazanır: "Hayır," der, "aradığım şey ne onlar, ne zamanlarıdır." Geçmiş, "aradıklarımızı yerlerinde bulamadığımız için" çeker bizi: "Hayır muhakkak ki bu şeyleri kendileri için sevmiyoruz. Ortada izi bulunsun veya bulunmasın, içimizdeki didişmede kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyoruz. Merkez Efendi hayatta iken olsa olsa onun bir dervişi olabilirdim. Yahut da onlardan yolum ayrılır, mücadele

eder, veya sadece lâkayt kalırdım. Şimdi ise onu ve emsalini başka bir gözle görüyorum. Hepsi idealin serhaddinde susmuş bu insanların hikmetinde kaybolmuş bir dünyayı arıyorum. İstediğime onlarla erişemeyince, şiire, yazıya döküyorum."[1]

Varlığa, zenginliğe dönüştürülebilecek bir kayıptır bu; yüceltilebilecek, güzel bir dile tercüme edilebilecek bir kayıp. Tanpınar'ın Osmanlı mimarisini "duygusuz madde"yi konuşturduğu, "susan taş"a ruh kattığı, taşa taş olduğunu unutturduğu için sevdiğini hatırlayalım burada. Kendi sanatında da benzer bir yan var: Taştan düş,[2] yokluktan zenginlik, uyumsuzluktan uyum çıkarmış; yokluğu, sanatı besleyen bir kaynak haline getirmiştir Tanpınar.

"Güzel öldü... Güzelle beraber insanı da öldürdük!"[3] Tanpınar'ın güzel romanlar yazmadığını söylemek çok zor. Uyum öldü, yaşasın uyum! Yokluğun, parçalanmışlığın, kaybın karşısına biçimi çıkarmış, karanlıktan aydınlık bir dil bulup çıkarabilmiştir Tanpınar. Kaybı dile getirişi bile bir "güzel" sanat savunusudur. Her şeyi daha derindeki bir "asıl"a iade eden, varlığı topyekûn içine alan bir bütünlüğü hatırlatan; zengin, doymuş, doyuran bir dil. Yok olup gitmiş bir geçmişe, dilsiz doğaya, susan taşa karşı borcumuzu ödediğimizi düşündüren bir şey var burada.

Sanatın kurtarıcı tarafı, sunduğu teselli belki de budur: Yokluktan zenginlik çıkabilir, yoksunluk güzelliğe tercüme edilebilir. Şöyle demişti bir yazısında: "Sanatın en karakteristik efsanesi Orphée efsanesidir. Her saz, asıl sesini geriye bir şeyler çağırdığı, bir çehrenin veya bir âmn etrafında ölüm kaderini kırdığı

1. "İstanbul", *Beş Şehir*, Dergâh Yayınları, 1979, s. 110-11.

2. Oğuz Demiralp, "Taştan Düş Çıkarmak", *Oluşum*, sayı 25/67, Kasım 1979. Burada hemen belirteyim: Bu yazıyı yazdığımda, Oğuz Demiralp'in *Kutup Noktası* (Yapı Kredi Yayınları, 1993) adlı kitabı henüz yayımlanmamıştı. Yazıyı gözden geçirip yayma hazırlarken yalnızca söyleyişle ilgili düzeltmelerle yetindiğim için, Demiralp'in bu çalışmasının bende açtığı yeni ufuklara burada yer veremiyorum.

3. "Lodosa, Sise ve Lüfere Dair", *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, 1970, s. 145.

zamanlar bulur."[4] Sazının kuvvetiyle doğayı ve Hades'i büyüleyen, Eurudike'yi ölüm diyarından kurtaran Orpheus'un öyküsünün sonraki bölümü Tanpınar'da yer almıyor. Eurudike, arkasından geldiğinden emin olmak isteyen Orpheus'un dönüp kendisine bakmasıyla bu kez sonsuza dek yitirilir.

Geriye saz kalır. Ama sazın; sanatın, biçimin de unutkan bir yönü olmalı. Bir "huzursuzluğun romanı"[5] olan *Huzur*'da insana huzur veren bir yan yok mudur? Ya da "sapır sapır dökülen bir dünya"nın romanı *Aydaki Kadın*'da okuyanı bütünleyen bir şey? Orada, bütünlüğünü kaybetmiş bir dünyada, "ikiz ömür" süren birini görürüz; onda, kendi kaybolan tarafımızı buluruz; bu bize yeter. Tanpınar'ın hep bir kimlik bunalımıyla birlikte, bu bunalıma çözüm aranırken hatırlanmasında elbette bir okuma alışkanlığının payı var. Ama, bunu aşan bir şey de var. Tanpınar yüzünü geçmişe dönmüş, bölünmüş olduğumuzu söylemiştir bize. Öte yandan, bu bölünmüşlüğe rağmen, kendi içinde tam, anlam dolu bir hayat doğmuştur yokluktan.

Şu soruyu sormuştu Tanpınar: "Neden geçmiş bizi bir kuyu gibi çekiyor?" Nerede olduğunu hatırlayamadığım bir yerde Nietzsche söylemişti sanırım: "İnsan bir kuyuya bakarsa, kuyu da ona bakar." Suyu çekilmiş, kurumuş bir kuyu olmalı Nietzsche'ninki. Tanpınar'ın kuyusunun dibinde ise hep bir su birikintisi vardır; tıpkı bir ayna gibi, bakana kendi yüzünü yansıtır.

*

Sanat ile nesnesi arasında başka tür bir yakınlık, başka tür bir yaşantı olmuş mudur? Bunun cevabını, Tanpınar gibi, geçmiş imgesini düşüncesinin merkezine yerleştirmiş, gene onun gibi deneyimi ya da "şahsi tecrübeyi" önemsemiş bir başka yazarda, Walter Benjamin'de arayalım şimdi.

4. "Boğaziçi Mehtapları", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, 1992, s. 410.

5. Berna Moran, "Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, 1. cilt, İletişim Yayınları, 1987, s. 260-287.

Benjamin, öznellikle sınırlı kalmayabilecek bir deneyim tanımı aramıştı. Bu onu romana değil, yok olmakta olan hikâye anlatıcılığına götürdü. Sanat ile nesnesi arasında henüz bir uçurumun değil, bir uzaklığın, karşılıklı bir bakışmanın, bir "aura"nın olduğu bir dünya. Benjamin'e göre, hikâye anlatıcısı gücünü bu uzaklıktan, kişisel ve kolektif geçmiş arasındaki bu buluşmadan, gelenekten alır. Uzakların bilgisiyle geçmişin bilgisini aktarırken, kendi ya da başkalarının deneyimini anlatırken, bunu onu dinleyenlerin deneyimi haline getirebilir. Ama bir mesafe, hikâyesi ile kendisi arasında hep bir mesafe vardır. Gerçi "çömlekçinin parmak izleri çanağa nasıl yapışıp kalırsa, anlatıcı da hikâyesinde öyle iz bırakır", ama bu iz hikâye anlatıcısının kendisini silmesiyle mümkündür ancak: "Hikâye anlatıcısı... O, hayatının fitilinin, hikâyesinin tatlı alevinde yanıp yok olmasına izin veren adamdır." Bu kendini siliş, hikâyeyi dinleyen kişi için de geçerlidir: "Dinleyici hikâyeyi dinlerken kendini ne kadar unutursa, dinledikleri hafızasında o kadar yer eder."[6]

Hikâyenin ancak anlatan ve dinleyenin birbirine yabancı olduklarını fark etmeleriyle, hafızanın ancak bir unutuşla, iz bırakmanın ancak bir silinişle birlikte mümkün oluşu, bugün bizim anlamakta güçlük çektiğimiz bir karşıtlık. Çünkü bizler bugün hafızayı hep bir öznenin hafızası olarak, hep bir mutlaklık düşüncesiyle birlikte düşünmeye yatkınız. Benjamin ise hikâye anlatıcısının "yetkisini" ölümden aldığını söylerken, hafızanın ancak fanilik duygusuyla birlikte, ölümün toplum hayatından henüz silinmemiş olduğu bir dünyada mümkün olabileceğine işaret eder.

Benjamin'in deneyim tanımı, hikâye anlatıcılığında var olduğunu düşündüğü deneyim aktarımı, modern yaşantıda fark edilmiş bir eksikliğin altını çizdiği için önemli. Oysa romandan söz edeceğiz biz. Oradaki deneyim, hikâye anlatıcılığındaki deneyimden izler taşıyabilir, ama ondan tümüyle farklıdır. Fanilik

6. Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", çeviren: Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*, Metis Yayınları, 1993, s. 77-101.

duygusunun zayıfladığı, ortak bir hafızanın olmadığı bir dünyada, hatırlamaya mahkûmdur özne. Zaten romanın da asıl konusu bu değil midir, hayatın anlamını burada aramaz mı roman?

"Aura"dan söz etmiştik: Benjamin'e göre, "aura"yı mümkün kılan deneyim, özne ile nesnenin birbirlerinin bakışına cevap vermesiydi. "Bakışta, bakılandan bir karşılık görme beklentisi vardır" diyordu: "...bakılan ya da bakıldığına inanan, bu bakışa karşılık verir. Bir görüntünün 'aura'sını duymak, ona bakışa karşılık verme yeteneğini tanımak demektir."[7] Bu karşılıklı bakışma, özne ile nesnenin dünyalarının birbirinden tümüyle koptuğu modern toplumda mümkün değildir artık. Romanda bu deneyimin gerçekleştiği, bütünlüğün yeniden kurulduğu tek bir yer vardır: Rüya.

Tanpınar'a dönebiliriz artık. Tanpmar'ın, estetiğinin temel kaynaklarından biri olarak söz ettiği Valéry söylemişti: "Rüyada gördüğüm şeyler beni, benim onları gördüğüm kadar görür." Tanpınar'ın bütün imkânlarıyla denediği "rüya estetiği"nin temeli gibidir bu cümle. Dış dünyanın öznenin bakışına cevap vermesi, içselliği uyarması ancak rüyada, hayal şehir İstanbul'da, zihnin yeniden kurduğu bir tarihte mümkündür. Geçmiş, susan taş, duygusuz madde, eski ve bırakılmış şeyler, eski çehreler, hepsi rüyanın dilinden başka bir dille konuşabilir, kendi gözleriyle de bakabilirlerdi. Ama rüyadan söz ediyoruz şimdi: Orada dış dünya, orada dışarısı yoktur; dışarısı, rüya görenin geçmişini aydınlatan simgelere, terimlere dönüşmüştür çoktan. Orada dışarısı bir aynadır; aynada görülen, bakanın kendi yüzüdür.

*

Tanpınar'da geçmiş bir "akis"tir bu yüzden. *Beş Şehir*'de, "İstanbul"da da bunu söyler zaten: "Şurası var ki tıpkı kendimiz gibi geçmiş zaman da, bizdeki aksiyle tekevvün halindedir. Kâinatı-

7. Walter Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler", çeviren: Ahmet Doğukan, *Son Bakışta Aşk*, s. 148-9.

mızı nasıl kendi akislerimizle yaratırsak, maziyi de, düşüncelerimize, duygularımıza ve değer hükümlerimize göre yaratır, değiştiririz."

Şehrin kendisini de bir "sihirli ayna" olarak görmüştür Tanpınar. İstanbul sözcüğünden taşan aydınlık, şehrin kendi yüzeyinden yayılan bir ışık olmaktan çok, "kendi ruh hâletlerimize göre seçtiğimiz, mâzi hatıralarının, hasretlerin aydınlığıdır". İstanbul, "büyüye çok yakın bir muhayyileyi" ayakta tutan, bize ruhsal çehrelerimizi gösteren bir aynadır. Bursa için de geçerlidir bu: Orada su sesleri, "mevsimlerin ve düşüncelerin ezeli aynası"dır. Yine suya, suda kendini seyreden varlığa, kendi imgesiyle büyülenmiş Narkissos'a dönüyoruz burada. *Beş Şehir*'in yazarı Tanpınar gibi, *Huzur*'un Mümtaz'ı da kendi imgesini seyreder şehirde. İstanbul'da dolaşırken Mümtaz'ın içinde konuşan, "gördükleri değil, kendi hayat tecrübesi"dir: "Şu dakikada iyi bir Bonnard'ın karşısında bulunsa, yahut Beylerbeyi sarayının üst katından denize baksa, Tab'î Mustafa Efendiden bir beste dinlese veya çok sevdiği *Sihirli Flüt*'ü çalsalar, yine buna benzer şeyler duyacaktı." Rüyada yaşantı, görünenden, göze çarpan nesnelerden bağımsızlaşmıştır.

Beş Şehir'in "İstanbul"unda Beylerbeyi'nde rastladığı bir genç kızdan söz eder Tanpınar. "...alelâde gazete tefrikalarından duygu hayatını tatmin eden, aynı sinema yıldızlarını seven ve hayran olan ve hayatın fakirliği içinde aynı şekilde canı sıkılan" bir kız. Kültürü, geçmişi, derinliği seven Tanpınar'ı uyarmayacak, onun bakışına cevap vermeyecek bir kızdır bu. Ama İstanbul'da, Beylerbeyi'nde yaşaması, bu "alelâde" kızı Tanpınar için anlamlı bir yüz, Tanpınar'a kendi imgesini yansıtan bir çehre, yitirilmiş bir yaşantının simgesi kılmaya yeter: "II. Mahmud'un debdebeli binişlerine şahit olduğunu bildiğimiz ve bütün o küçük saraylarda, yalı ve köşklerde yapılan musiki fasıllarından bir şeyler sakladığını zannettiğimiz bu sokaklarda ve meydanlarda yaşadığı için bize daha başka ve zengin bir âlemden geliyor hissini verir, onu daha güzel değilse bile bize daha yakın buluruz."

Bir rüyanın içine çeker kızı Tanpınar; tanımadığı, sıradanlı-

ğı ve kültürsüzlüğüyle onu cezbedemeyecek bu kızı bir kurgunun, kendisini aşan bir tarihin, derin ve bütünlüklü bir geçmişin parçası kılar. Saltanat tarihinin içine; sarayın, yalı ve köşklerin, musiki fasıllarının tarihine, kızın hiç tanımadığı, devamı olamayacağı zengin bir geçmişin içine yerleştirir. Artık bir ayna olmuştur kız: Orada, kendi ruhsal çehresini, hasretini, "saadet hülyaları"nı görecektir Tanpınar. Kızın, bu bakışa cevap verip vermediğini fark etmeyiz. Her şeyin birbirini bütünlediği, iç içe durduğu, birlikte hepsinden derin, hepsinden zengin bir başka varlığın ifadesi olduğu bir mekândan, "yerli yerinde duran" bir rüyadan, İstanbul'dan yayılan ışık kızı karanlıkta bırakmıştır. Kendi imgesinden kopamayan öznenin bakışı, bakılan nesne ile bir olma, tek olma arzusu bakılanı dönüştürmüş, hatırlama nesnesini yok etmiştir artık.

Dilinin bütün görselliğine rağmen, rüya genellikle görsel bir deneyim değildir Tanpınar'da. "Şiir ve Rüya" adlı yazısında, rüya gören kişi için, "kulağıyle görüyor, nabzıyle işitiyor" der. Rüya görülmez, dinlenir Tanpınar'da.

Tıpkı İstanbul'un dinlenmesi gibi, "gözleri kapalı".

*

Huzur'dan şu bölüm: "Tevfik Bey küçük bir hüsnüniyetle işe başlayıp küçük zevk düşkünlüğünde çehresini tamamlıyan Tanzimattı... Yaşar Bey daha ziyade ikinci meşrutiyetti..."

Geçip giden zaman genellikle erkek, geçmişse kadındır Tanpınar'da. Erkek unutkan; kadın biriken, biriktiren, "velût" ve "yekpare" zaman. "Bursa'da Zaman"da, Bursa'da bir "ikinci zaman" olduğundan söz eder Tanpınar: "Yaşadığımız, gülüp eğlendiğimiz, çalıştığımız, seviştiğimiz zamanın yanıbaşında, ondan daha çok başka, çok daha derin, takvimle, saatle alâkası olmayan; sanatın, ihtirasla, imanla yaşanmış hayatın ve tarihin bu şehrin havasında ebedî bir mevsim gibi ayarladığı velût ve yekpare bir zaman..." İşte bu zaman dişildir, kadındır Tanpınar'da; "mazisinde yaşayan bir geçmiş zaman güzeli gibi hâtıralarına

kapanmış olan şehrin" nabzında atan bu dişil zamandır. Tanpınar aynı yazıda, kuruluş çağının havasını koruyan köken şehir Bursa'yı "erkeği tarafından unutulmuş, boş sarayının odalarında tek başına dolaşıp içlenen, gümüş kaplı küçük el aynalarında saçlarına düşmeye başlayan akları seyrede ede ihtiyarlayan eski masal sultanları"na benzetir. Romanlarında, özellikle de *Huzur* ve *Aydaki Kadın*'da bu imgeler, neredeyse anlatının çatısını kuracak kadar genişler: Unutkan, bu yüzden de hatırlamaya mahkûm erkeğin; saklayan, koruyan, doğurgan kadına yönelmesi, gerçek zamanın dışındaki "ikinci zaman"a, geçmişe dönmesi. Tesadüf olmasa gerek: Tanpınar'da geçmişe, kültürel bütünlüğe, sürekliliğe duyulan istek hep aşkın, kadına duyulan aşkın terimleriyle dile getirilir.

Tanpınar'ın romanlarında kadınlar, geri dönülmek istenen bir geçmişin, sürekliliği kurulmak istenen bir kültürün ya da ulaşılmaya çalışılan bir bütünlüğün, hemen her zaman kendilerini aşan bir hakikatin simgeleri olarak çıkar karşımıza. Sevilen kadın, geçmişi açacak anahtardır; geçmiş, sevilen kadının çehresinde kendini gösterir. Bütün bunlar; geçmiş, kültür, aşk, hepsi iç içe yaşanan, organik bir bütünlük oluşturan, birbirinden ayrılamayacak yaşantılar, birbirini yansıtan aynalar, yitirilmiş imgesel birliğin ifadeleridir. Her biri, ancak bir diğeri mümkünse gerçekleşebilir. *Huzur*'da Nuran, Mümtaz için "bütün eski ve güzel şeylerin" simgesidir: Boğaz, Mahur Beste, Türkçe'yi teganni eder gibi konuşmak, bunların hepsi Nuran'da cisimleşmiştir. Sevgiliye, eski musikiye ya da geçmişe duyulan hasret ortak talihi olan tek bir yaşantıda birleşir: "... artık ne İstanbul'u, ne Boğaz'ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmaya imkân bulamazdı." Sanatı, doğayı ve sevdiği kadını tek bir gerçekmiş gibi yaşar o zaman Mümtaz, "büyüye ve rüyaya yakın bir kıyaslar âlemini tek bir realite gibi yaşadığını" fark eder.

Aydaki Kadın, Huzur'un bittiği yerden başlar; birçok açıdan da *Huzur*'un devamı gibidir. *Huzur* bir rüyanın romanıysa, *Aydaki Kadın* bir uyanışın romanıdır: "Uyandım. Uyanıyorum. Zihnin oyunu bitti. Şimdi kendi kapımdayım. Biraz sonra içeriye,

oradan dünyaya gireceğim." Artık hiçbir zaman "yekpare" olunamayacağının anlaşıldığı, dış dünyanın, bugünün ağır bastığı, parçalanmış bir dünyadır uyanılan. Özne kendi kapısındadır; dış dünyayla yalnız kalmıştır artık.

Bütüne dönmenin imkânsızlığını başından hissettiren bir romandır *Aydaki Kadın*. Ama kadınlar, bu parçalanmış dünyada da, imgesel birlik arzusunun cisimleştiği birer simge olmaya devam eder. Esas hayatını tıpkı *Huzur*'un Mümtaz'ı gibi zihninin bir köşesinde sürdüren Selim için Leylâ, yarım kalmış bir kavuşma, bir bütünleşme vaadinin, kültürün ve geçmişin birlikte vaat ettiklerinin çehresidir; tıpkı *Huzur*'un Nuran'ı gibi. Hep bir sanat eseri, bir yalı ya da bir konak gibi hatırlanır Leylâ: "Kapıları, pencereleri, duvarları hep som Leylâ saray." Bazen de bir saltanatın simgesi olur: "O benim sonsuz imparatorluğumdu." Nuran'ı, Boğaz'da ya da Mahur Beste'de tanırız; Leylâ'yı bir yahıda, antika bir konsolda, eski bir yazı levhasında, bir tabloda, elyazması bir Kuran'da. Nuran'ın "güzel ve biçimli büstü"nün, "beyaz bir rüyayı andıran yüzü"nün dışında, fiziksel özelliklerinden hiç söz etmez Tanpınar. "Bütün kadınlar"a benzediğini öğrendiğimiz Leylâ'yı da Boğaz'da bir yalıda asılı duran, "ne çehresi, ne bakışları belli" bir kadın portresinde tanırız. Portrenin adı "Rüya"dır. Şahsi tecrübe, iç yaşantı ancak rüyada gerçekleşebilir: "Rüyada gördüğüm şeyler beni, benim onları gördüğüm kadar görür."

Birer simgedir Tanpınar'da kadınlar. Simgede ise nesne, onu içinden aydınlatıp anlamlı kılan bir ruha teslim edilmiştir. Bu yüzden ne Nuran'ın, ne de Leylâ'nın bir yüzü vardır. Onlar, bir başkasının, onlara bakanın, yazarın, onunla birlikte okurun gördüğü bir rüya olarak kalır. Yalnızca başka kadınların, dışarıdaki kadınların, aşklarıyla bir "kültürün miracını" vaat etmeyen kadınların yüzleri, bakışları bellidir. *Aydaki Kadın*'da, kendisini simgeleştirebilecek yegâne şeyi, Selim'in kendisine yazdığı aşk şiirini "sanki manasız bir böceği, çok pis ve tehlikeli bir şey öldürür gibi" geri çeviren, o an bütün bakışları ve yüz çizgileriyle beliren Zümrüt Hanım'ın yüzü vardır. Bir de çıplaklığı, tenselli-

ği, yaşama hevesi, "o acayip ve boğuk şekilde şakırdayan Türkçesi" ve kültürsüzlüğüyle Leylâ'nın karşıtı olan Marie'nin. Çünkü onlar birer yüzeydirler; bir bütünlük, bir derinlik vaat etmeyen, yalnızca "maruz kalınan", rüyası görülemeyecek kadınlar: " 'Kimbilir belki rüyamda annemi, yahut Nevzat'ı veya Leylâ'yı görmüşümdür.' Herhalde Marie'yi değil."

Tanpınar hep ayıktır rüyalarını anlatırken.

*

Beş Şehir'de "Tabiat bir çerçeve, bir sahnedir" der Tanpınar. Demek ki, o da kendi başına bir varlık değil, "hatıraların içimizde konuşmasına" izin veren bir zemindir. Bir yazısında da lalenin eski zevkteki yerinin kaybolmasına üzülür: "Ne şair onun renginde sevgilisinin yanağının rengini hatırlıyor, ne nakkaş çiniye, mermere, yahut parmaklığın iyi dövülmüş madenden dantelâsına onun birlik işaretini, bir 'lâmelif'in bükülüşü ile Allah'dan gayrı her mevcudun varlığım ortadan kaldıran sessiz belâgatını geçirmeye çalışıyor; ne de yazı ustası, eski lâm'ların kavsinden onun şeffaf fanusunu tutuşturuyor. Lâle şimdi zevk dediğimiz terkibin dışında, arkasından tanrısı çekilmiş herhangi bir şekil gibi sadece bir çiçek olarak mevcuttur."[8]

Arkasından tanrısı çekilmiş bir şekil, sadece bir çiçek! Belki de diyebiliriz, belki de lale ilk kez o zaman görünebilirdi. Oysa Tanpınar için, bir ruhun aynası, bir kültürün simgesi olmadığında bir şekilden ibaret kalır doğa. "Eski ve bırakılmış şeylerin hülyası"ndan söz eder, ama eski ve bırakılmış şeyler, onlara bakanın "saadet hülyaları"nı beslediği sürece simgesel düzende yerini alır. Boğaz; mehtap sefalarını, Çamlıca gezintilerini, Boğaz mesirelerini, "zengin fakir her sınıfın" birlikte eğlendiği "müşterek" bir hayatı, "yekpare" bir zamanı hatırlattığı ölçüde önem kazanır. Nesnelerin en eskisi, en önce bırakılmışı olan doğa, kültürün çerçevesidir Tanpınar'da. Kandilli, göze çarpan "birkaç

8. "İstanbul'un Mevsimleri ve San'atlarımız", *Yaşadığımız Gibi*, s. 115.

bahçe ve beş on kayıkçı, bir de kıyı boyunca kırılmış bir orgu andıran lıarap rıhtımlar"da değil, şair Vecdî'nin "geçmiş debdebeyi zamanla beraber bizde yaşat(an)" dizelerinde sevilir. Beylerbeyi'ndeki "alelâde" kız, saltanat tarihinin içinde güzelleştirilir. Sevgili, yitirilmiş bütünlüğü hatırlattığı ölçüde önem kazanır. Her şeyi ancak berisinde keşfettiği anlamla sever Tanpınar; bir kültürün parçalanmasıyla etrafa savrulan, bir yüzeyden ibaret kalan, zayıflayan ışıklarıyla yalnızca kendilerini aydınlatan, "arkasından tanrısı çekilmiş şekil"leri sevemez, benimseyemez bu yüzden. Bunlar ancak "artık" sözcüğü ile karşılanır: "mazi artıkları"dır bunlar, "ziyafet artıkları"dır, "bir rüyadan arta kalmak"tır.

Haksızlık etmeyelim. Doğanın bir çerçeve ya da artık olmaktan kurtulduğu, susan taşın yazarınkinden başka bir sesle konuştuğu yerler de vardır Tanpınar'da. *Huzur*'un başlarında bir yerde Mümtaz'ın Akdeniz'i, denize inen büyük kayalıkları, suyu, güneşi, ışığı, dalgaları, "yosun bakışlı" uçurumu, kayaların arasındaki deniz mağarasını anlattığı bölümü düşünelim: "Çünkü gündüzleri, sadece yosunlu, rüzgârın, yağmurun sünger gibi delik deşik ettiği taş parçaları olan kayalar, bu saatte birdenbire canlanırlar, birdenbire, kudretleri ve cüsseleri insanın çok üstünde, talih gibi susan ve yalnız varlıklarının içimizdeki aksiyle konuşan bir yığın hayal varlık, Mümtaz'ın etrafını alırdı." Burada da söz konusu olan akistir gerçi. Ama artık nesneler, yazarlarının onlara yüklediği sıfatları terk etmiş, kendilerini kendi adlarıyla aksettirmektedirler: "Denizin oyduğu kaya parçası içinde, dalgalar çekildiği zaman durgun, az derin, dibindeki balıklar, kaya kenarlarındaki yengeç ve böcekler görünecek kadar berrak sulu, son derece tabiîye benzer yapılmış rokay bir havuza benzeyen gölceğiz, ortasındaki küçük taş parçası adasiyle kalıyordu."

Beş Şehir'in altıncısı bir Akdeniz şehri, Tanpınar'ın çocukluğunun geçtiği Antalya olabilirdi. Oysa Akdeniz'e ilişkin yazdıkları oldukça sınırlı Tanpınar'ın. *Huzur*'un başlarındaki bölüm, *Sahnenin Dışındakiler*'in gene başlarında birkaç cümle, bir de Antalyalı genç kıza yazdığı bir mektup var. Bu mektupta, yeni-

den döner Akdeniz'e Tanpınar: "Denizin iki manzarası beni çıldırtırdı. Biri bu kayaların sahile bakan bir yerinde sabah ve akşam saatlerinde durgun denizin ışığıyla dipteki taş ve yosunlarla aldığı manzara, bir de öğle saatlerinde güneş vuran suyun elmas bir havuz gibi genişlemesi."

Mektupta, "gördüklerimi zihni hayatıma nakledebilecek bir bilgim yoktu" der Tanpmar. Bizlerse, belki de bu yüzden görmüştür; henüz hayal şehir İstanbul'a, saltanata, kültüre açılmamış olduğu için görebilmiştir, diye düşünebiliriz. Belki de İstanbul'un tersine Akdeniz'in, Tanpınar'a hatırlatabileceği, kendinden derin, bütünlüklü bir tarihi, bir saltanatı yoktur. Belki de çocukluğunun mekânı olan Antalya söz konusu olduğu için, doğaya kültürün dışındaki bir konumdan bakabilir Tanpınar.

Bakabilir, bakmasına da, gördüğü nedir orada? Kültür geriye çekildiğinde, bütünlük ve "saadet hülyaları" geriye çekildiğinde, ne görür orada? Varlık değildir artık görünen, "yosun bakışlı uçurum"dur, ölüm, yalnızlık ve boşluktur.

*

Tanpınar, bölünmüş bir dünyanın romanlarını yazdı. Geçmişle bugünün, rüya ile dış dünyanın, aşkla tenselliğin, derinlikle yüzeyin; kendi simgeleriyle söylersek Boğaz ile Beyoğlu'nun, Leylâ ile Marie'nin uzlaşamadığı, iki dünya arasında hiçbir geçişin mümkün olmadığı romanlar. Tanpınar bu uzlaşmazlığı, dış dünyayı ve yüzeyleri rüyanın içine çekerek, nesnelerin kendi yüzlerini silerek, onları derin ve yoğun bir dille kuşatarak aşmaya çalıştı: Bölünmüşlüğün çözümünü, sanatın uyum ilkesinde aradı.

Ama bu uyum arayışının, uyumda direnmenin ardında, bugün bizim anlamakta güçlük çekeceğimiz, artık bizden uzaklaşmış, uzağımızda tutmaya çalıştığımız bir acı olduğu düşünülebilir. Rüya biter, büyü bozulur, ayna kırılır; o zaman artık deneyimin de nesnesi kalmaz. Bu yüzden Tanpınar'da dışarısı yoktur aslında. Dışarısı ancak rüyanın içine çekilebildiği, öznenin nesneyle imgesel birlik umudunu beslediği ölçüde var olur. Rüya-

nın dışında, dışarıda ise koskoca bir boşluk vardır. Ölümün, yalnızlığın eşlik ettiği bir boşluk. Tanpınar'ın romanları hep bu boşlukta biter. Belki de en çok şiirlerinde dile getirdiği bir boşluk: "Beyhude hatırlıyoruz/Bu hiç olmamış şeyleri..." Bizi, roman okurunu bu boşluğa çeken, orada içimizi ısıtan bir şeyler bulmaya iten ne?

Bir metin hakkında kurulmuş bir cümle, o metin hakkında olduğu kadar, bir okuma alışkanhğı hakkındadır da. Bu yüzden Tanpmar'da görünmeyen, belki de Tanpınar'da bizim görmediğimizdir. Tanpınar öznenin kendisini unutamadığı bir hatırlayışın romanlarını yazdı, ya da biz onu öyle okuduk. Kendini unutup hafızasında başkasının deneyimine yer açan hikâye dinleyicisinin tersine, romanı yutarcasına okuyan, kıskançça sahiplenen, okuduklarını kendi hayatının terimleriyle öğüten, tüketen, onlarda hayatının anlamını arayan roman okuru da aslında aynı hatırlayışı tekrarlar. Böyle bir okumanın kendisinde de bir rüya vardır: Yazarla bakıştığımızı, bizi gördüğünü, bakışımıza cevap verdiğini hissettiğimiz bir yer. Bizi bu boşluğa çeken de bu rüya değil mi zaten? Yabancılığın aşıldığı, sınırların eridiği, bizi Tanpınar'dan, Tanpınar'ı bizden ayıran mesafenin yok olduğu, "ölümün kaderinin kırıldığı"nı, bir kaybı paylaştığımızı düşündüren bir yer.

"Romanın önemi, başkasının kaderini belki de öğretici bir biçimde bize sunmasında değildir," diyordu Benjamin: "O içimizi ısıtır; kendi kaderimizden asla sağlayamayacağımız, bir yabancının kaderini tüketmiş olan alevin verdiği sıcaklıkla. Okuru romana çeken, ürpertilerle dolu hayatını okuduğu bir ölümle ısıtma umududur."[9]

Huzur'da içimizi ısıtan bir yan var.

~

9. "Hikâye Anlatıcısı", *a.g.e.*, s. 100.

KEMALİZMİN DELİSİ
OĞUZ ATAY

KOMEDİ üzerine yazanlar, komikliğe genellikle bir unutma isteğinin eşlik ettiğini söyler; insan unutmak için dalga geçer, geçmişin yükünden kurtulmak için alay eder, der. Öyleyse komedi, o zamana kadar belli bir mesafeden bakılan, insanda korku uyandıran büyülü nesneyi sıradanlaştırmak, büyüyü bozmak, baskı ve korku kaynağı olan resmi düzeni askıya almak, geçici bir özgürlük alanı yaratmak demektir. Bir zamanlar korkulan ya da saygı duyulan şeye gülmek, güleni rahatlatacak; kutsal olandan, yasaklamalardan, geçmişten özgürleştirecektir.

Oğuz Atay'ın alayı, okurunu özgürleştiren bir alay değil. Gerçi burada da bir büyü bozma var: Atay, bu ülkede yaşayanların kimliğine kazınmış bir deneyimi, bir ciddiyeti komik kıldığı için, ama yalnızca bunun için değil, bu deneyimin duygusunu ve dilini bütün yönleriyle yeniden kurabildiği için de okurunun hafızasında bir ferahlama yaratmış olmalı. Özümüzden çok sevdiğimizi söylediğimiz vatanı, okulda her sabah hep bir ağızdan haykırdığımız andı, sakal bıyık çizmenin yasak olduğu çatık kaşlı amcaları, ateşimizi yükseltmek için tebeşir yuttuğumuz dersleri hatırlarken kendimizi artık daha özgür hissediyor olmamızda Atay'ın da payı var. Romanlarını okurken, beceriksizlik-

lerimizin, acemiliklerimizin, uyumsuzluklarımızın kaynağını orada bulduğumuz, bunun bizi rahatlattığı da söylenebilir. Anlatmak istediğim de bu: Atay bu özgürlüğü adım adım geri alır bizden. Onun yerine, bir şeyleri unutmaktan değil, bazı şeyleri bir türlü unutamamaktan kaynaklanan, kardeş bir başka duyguyu, adalet duygusunu geçirerek.

*

Atay, hicivci değildi; çünkü okuruyla paylaştığı bir zemin, bir hakikat yoktu. Oysa hicivde hep bir doğru vardır; hicivci karşısındakiyle alay ederek, onu gülünçleştirerek bu doğrunun görünmesini sağlar. Alay ettiği şeyle kendisi arasındaysa mutlak, aşılmaz bir duvar vardır. Duvarın ötesinde, nesnesi acz içindedir, çünkü haksızdır. Bu yüzden hicivcinin karşısındakine yönelttiği alay hiçbir zaman kendisini ya da temsil ettiği doğruyu yaralamaz; tersine onu kuvvetlendirir, daha doğru, daha haklı kılar. Şöyle der hicivci: "Sen kendini akıllı zannediyorsun, ama aslında budalanın tekisin."

Tutunamayanlar ve *Tehlikeli Oyunlar*'da çok farklı alay tekniklerini bulmak mümkün. Örneğin taklit var, başkasının dilinin abartılarak taklit edilmesine dayanan parodi var, bir gösterme ya da yabancılaştırma tekniği olarak alay var ("tutunamayanlar", kendini korumasını bilmeyen beceriksiz ve korkak bir av hayvanı türüdür), ciddiyetle gayri ciddiyetin yer değiştirmesi ya da ciddi olanın hafifsenerek gülünçleştirilmesine, saçma olanın ciddiye alınmasına dayanan bürlesk var, sözcük oyunlarından kaynaklanan bir hafifseme var. Ama Atay'ın kullandığı bütün bu tekniklerin toplam etkisi, yalnızca bir teknik değil, aynı zamanda bir bakış açısı olarak tanımlanabilecek bir başka alay biçimini yaratır: İroni.

İroni, birçok bakımdan hicivden farklıdır. Hicvin tersine ironide bir doğruluk, bir haklılık zemini yoktur. İroni tam da alay edenin hakikati temsil etmediğine inandığı, doğruyla yanlışı ayıracak zeminin kayganlaştığı an başlar. Bu yüzden sürekli yer de-

ğiştirir özne; önce bir değere dayanıp bir başkasını alaya alır, hemen ardından bir başkasına yaslanıp onunla alay edebilir. Alay ettiği nesneyle arasındaki ilişkide hep bir süreklilik sezgisi vardır; onunla hiç değilse köken bakımından özdeş olduğunu, aynı maddeden yapılmış, aynı acz içinde olduğunu sezer, bu duygudan bir türlü kurtaramaz kendini. Gerçi karşısındakinin doğruyu temsil etmediğinin farkındadır, bu yüzden onu gülünç kılmak ister; ama bu isteğinin, bu kez kendini doğrunun yerine koyma-
ya götüreceğinin de farkındadır. Bu, öznenin bireysel kurtuluşun imkânsız olduğunu hissettiği, alay ettiği nesneyle, isyan edilenle, acı çektirenle ortak bir kadere sahip olduğunu fark ettiği andır. Bu yüzden de karşısındakine yönelttiği alay, her zaman geri dönüp kendisini de yaralayacaktır. O halde soytarılığı, maskaralığı, mahallenin delisi olmayı baştan kabul eder; kendini karşısındakinden daha gülünç, daha budala kılar. Karşısındakine şöyle der: "Senin söylediğin budalaca, ama ben daha da budalayım." Ama sinik alaydan farklı olarak, burada cılız da olsa bir inanç varlığını sürdürür: Yanlış sonuna kadar götürüldüğünde; cümlenin kendisini, alay edenin kendisini de yanlışladığında, belki o zaman başka bir doğruya yer açılacaktır.

Bu, işin daha zihinsel, daha akli görünen yanı. Bir de aynı yaşantının duygusal yönü var: Oğuz Atay'ın alayı, kızgınlık ya da öfkeden beslenmiş bir alay değil. Ondaki alay, 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. 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.

Atay'ın alaycılığını adalet kavramıyla birlikte düşünmek istememde, kitaplarının yeniden yayınlanmasıyla birlikte 1980'lerde oluşan Oğuz Atay imajıyla çelişen bir yan var. Sözünü ettiğim

imaj şu: Bütün düşünce sistemlerinin kıyısında duran, hepsini "gayri ciddiye" alan, marjinal Oğuz Atay! Bu imajın kuşkusuz Atay'ın yazdıklarıyla bir ilgisi var. Ama ondan çok, okunduğu dönemle, marjinalliğin keşfedilmesiyle, yani bir okuma pratiğiyle; okunanı okuyanın kimliğine yaklaştıran, okurun yazarı kendinden biri gibi hissetmesini sağlayan bir okuma tarzıyla ilgisi var. Buna bir de, Atay'm yazdıklarında merkezi önem taşıyan oyun kavramının, 1980'lerde hakikat kavramıyla bütün bağlarını koparttığı eklendiğinde, portre tamamlanıyor: Bireyciliği, alaycılığı, oyunbazlığıyla tıpkı bize benzemektedir Oğuz Atay: Tutunamayan, oyunlarla yaşayan, beyaz mantolu bir adam!

*

Atay'ın kişilerinin bugün bize yakın gelen özelliklerinden biri, hayat karşısında beceriksiz, "hayatın acemisi" olmaları.[1] *Tutunamayanlar*'da Selim Işık, *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet Benol, düşünmekten yaşamaya fırsat bulamamış, "hayat bilgisi"nden yoksun, bu yüzden de zihinlerindeki doğrularla birlikte evde kalmış, çocuk kalmış kişilerdir. Her şey çok önceden belirlenmiş gibidir: "Kitap kurdu, boş hayaller kumkuması, hayatın cılız gölgesi" Selim çocukken ne futbol takımına girebilmiş, ne sınıf mümessili olabilmiş, ne korkularını yenip çocukluk aşkının peşinden dut ağacına çıkabilmiş, ne de büyüdükten sonra, kötü yaşarım korkusuyla hayata dahil olabilmiştir. Hikmet'in içindeki çocuk da, "yaşamadığı için büyümemiş"tir. O da, Selim gibi düşünmenin kurbanı gibidir: Erkeklerin pijama ve terlikle dolaştığı, duvarlarına takvim asılan evleri gülünç bulduğu için kendine bir hayat kuramamış, sahte olurum ya da kötü yaşarım korkusuyla hiç yaşamamış, bir kere böyle düşündüğü için başka türlü düşünememiş, sırf öyle söylediği için bütün hayatını "kelimeler

1. Bugün bu sözler yadırgatıcı olabilir. Ama bu yazıyı ilk kaleme aldığım sırada, sınırlı bir çevrede de olsa, "hayat acemiliği" hâlâ bir direnç noktası oluşturuyor gibiydi. Bugünse çoğu insana gerçekten bir acemilik, beceriksizlik, dahası budalalık gibi görünüyor.

uğruna" harcamıştır. İçlerinden bir tek "eyyamgüder" Turgut Özben beceriklidir: Duraklara en kısa yoldan çıkabilir, dolmuşa herkesten önce binebilir; erken yaşta, öğretmenin gözüne girebilmenin bağırarak şiir okumaktan geçtiğini keşfeder; ama o da bu becerisini, "hayat pasosu"nu, Selim'i anlamaya çalıştıkça kaybedecek, bir "deliler treni"nde bir istasyondan diğerine dolaşmayı seçecektir. O halde bir kader birliğinden söz edilebilir: Bilinç, insanı hayatın dışına itecek; beceriksiz, tutuk ve işlevsiz kılacaktır.

Atay bu yaşantıyı acıklı bir dille, tutunamamaktan yakınarak ya da tutunamayanları hor görenlere, onları gülünç duruma düşürenlere öfke duyarak, yani bir tür unutkanlıkla, acı çekenin dışında her şeyi unutarak anlatabilirdi. Ama bunu yapmıyor; bir şey geri çekiyor Atay'ı; oradaki tutukluğu, beceriksizliği abartmayı, onu daha komik, daha kırılgan, daha korumasız kılmayı seçiyor. *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet, hayattan kaçıp sığındığı gecekonduda, kendisi gibi yaşamasını bilmeyenler için büyük bir boşluğu, "hayat kadar büyük bir boşluğu" dolduracak yüzlerce ciltlik bir "hayat bilgisi" ansiklopedisi çıkarmayı tasarlıyor. Bir insanın günlük hayatta yolunu bulması için bilmesi gereken her şey; soyunurken nasıl bir sıra takip edeceği, pijamalarını nasıl katlayacağı, "Bakkal Rıza'ya gitmek meselesi" dahil günlük hayatta karşılaşabileceği bütün durumlar ayrıntılarıyla, mümkün olan bütün çözüm yollarıyla aydınlatıldığında kimse kararsız kalmayacak, kimse kendini yalnız hissetmeyecek, kimse delirmeyecektir. Kitaplardan edinilmiş bilgiden, kitabilikten, bilincin karşılıksızlığından, zihinde kurulana denk düşen bir gündelik hayat olmamasından kaynaklanan yalnızlık, bu kez bu soruna da karşılık verecek dev bir kitapla aşılmaya çahşılıyor. Bir türlü hâkim olunamayan günlük hayata dahil olmanın, sürekli bir korku kaynağı olan eşyayı denetlemenin tek yolu, hayatı hep bir hayat bilgisi kitabına danışarak, bir talim olarak yaşamaktan geçecek: Kapının kilidi iki kere çevrilmeli, anahtarlar vazonun içine konmalı, diş fırçasını yıkadıktan sonra lavabonun kenarına vurarak suları silkilmeli, sevişirken iyi oluyor iyi oluyor diye tekrarla-

malı, tabiatı sevme talimleri yapılmalı...

Hikmet'in yaptığı gibi: "Bütün kötülükler dalgınlıktan çıkıyor. İnsan nerede olduğunu, ne yapmakta olduğunu her an bilmeli. Mesela ben şimdi kahvedeyim, bunu uzun uzun düşündüm, Hikmet sen şimdi kahvedesin dedim kendime, çayını içtin dedim, parasını ödeyeceksin dedim. Dışarıda yağmur yağıyor, sen yağmurun dinmesini bekliyorsun. Mevsimlerden sonbahardır ve içindeki bu yavaş hüzün, sonbahar yüzündendir. İlkbahar olsaydı böyle hissetmezdin. Mevsimlerin değiştiğini gözden kaçırmamalısın, mevsimleri ve insanları birbirine karıştırmamalısın. Kahvede otururken Sevgi'ye gideceğini durmadan düşünüp, sonra da çayın parasını verip vermediğini bilmez bir duruma düşmemelisin. Hızla kapıdan çıkıp, yürümeye karar vermiş olduğun halde yalınayak otobüse binmemelisin. Hiçbir zaman, birdenbire kendini bilmediğin bir yerde bulmamalısın. Bütün kötülükler hazırlıklı olmamaktan doğuyor."

Atay'ı daha çok yarattığı kahramanlarla özdeşleştirerek, bir "tutunamayan" olarak okuduk. Oysa bu, Atay'ın bir yüzü. Selim Işık olan, Hikmet Benol'la bir olan, hayatın taleplerine bir türlü karşılık veremeyen, zihinsel tasarılarına maddi bir karşılık bulamayan, bu dünyada davranamayan, bu yüzden acı çeken ya da gülünç duruma düşen kahramanlara, *Tutunamayanlar*'da da sık sık sözü geçen Don Kişot'a, İsa'ya ya da Hamlet'e yakın olan yönü; son yılların moda tabiriyle Atay'm "marjinal" yüzü.

Oysa Atay'm bir de öteki yüzü var. Mustafa İnan'ın hayat hikâyesini yazan, bilimin rehberliğine inanan yüzü; "canım insanlar"ın mahkûm oldukları acemilikten, çocukluktan ancak evrensel bir düşüncenin ışığıyla kurtulabileceğini düşünen, çocukluğun yalnızca bir saflık değil, aynı zamanda bir eksiklik, bir azgelişmişlik olduğunu düşünen, bilimin hizmetinde "namuslu" bir aydın olmayı ciddiye alan, Mustafa İnan'ın hayatını anlatırken yazdığı gibi "insanın ciddi olduğu zaman hiçbir şekilde gülünç olmadığı"na inanan, *Bir Bilim Adamının Romanı*'nın yazarı Atay. Bu ülkede bir dönem tutunur gibi olmuş, bir zamanlar Kemalizm'in temsil ettiği bir ciddiyetten payını almış, günümüz oku-

runa daha uzak olan Atay.

Atay'ın bu yüzü yalnızca *Bir Bilim Adamının Romanı*'yla sınırlı kalsaydı, Atay'ın değişik yüzlerinden değil, değişik kitaplarından söz etmek yeterli olabilirdi. Oysa *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'daki ironik bakışı mümkün kılan, Atay'ın alayını ağırlaştıran, onu özgürlük kavramındansa adalet kavramına yaklaştıran şey de burada aranmalı.

*

Selim Işık'ın, Turgut Özben'in, Hikmet Benol'un dışında bir de *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hüsamettin Albayım'ı var. Hikmet Benol "hayattan emekli" olup gecekonduya gittiğinde, orada en çok ona kendini yakın hisseder, onda kendini bulur. İroninin kaynağı da burada: Hikmet Benol'un karşı çıktığı şeye karşı çıkmak için yaptığını, karşı çıktığı şey zaten yapmıştır: Sonunda, Batıcılığın içinden çıkan eleştirellik ile eleştirel olmayan Batıcılık aynı yerde buluşur. Hüsamettin Tambay da Hikmet gibi bir gecekondu-da oyunlar yazmaktadır. İkisi arasındaki görünürdeki tek fark, bir bilinç farkıdır. Hayatta karşılığı bulunamamış bir bilinç farkı, bir söyleyiş farkı: Hikmet "sonunda bu gecekonduya düştüm" der, Hüsamettin Albayım ısrarla düzeltir: "Gecekondu değil burası Hikmet, üç katlı ahşap bir ev."

Nedir emekli albayı Hikmet'in hem karşıtı, hem benzeri kılan? Atay'ın onu yalnızca bir alay konusu yapmasını, dışına atmasını engelleyen, onu Hikmet'in sevecen zihninin ürünü kılan?

Öncelikle arada kalmış olmak; hem albay, hem emekli olmak. Ordunun üst kademelerinden birine terfi olmuşken, paşa olamamış olmak. Batıcılığın en çıplak kurumsal ifadelerinden biri olan ordunun mensubuyken, birdenbire kendisini karşısında tanımladığı toplumun içinde buluvermek: Ordu ile toplum, irade ile gelenek, Batı ile Doğu, alafranga ile alaturka arasında kalmış olmak. Ülke yönetmekten birden apartman yöneticiliğine mahkûm olmak. Tomris Uyar'ın "Emekli Albay Halit Akçam'ın İki Günü" öyküsündeki gibi, "halktan gelmiş bir ordunun şerefli bir

subayı"yken, "kendisinden hep bir şey bekleneceği" duygusuyla geçen bir hayatın ardından, birden ikramiyesi ve emekli aylığıyla "su kıtlığına, nefes darlığına, soğuk algınlığına" göğüs germek zorunda kalmak. Kışla hayatının, büyük umutların, şark hizmetlerinin, emirerlerinin ardından bu hayatı konuşmaya ya da yazmaya, kısaca söze mahkûm olmak; günlük tutmak, hayatının romanını yazmak isteyip, bir türlü yazamamak. Ya da Emekli Albay Hüsamettin Tambay gibi, gecekonduda oyunlar yazmak.

İroni, genellikle söylenenin tam karşıtını kastetme sanatı olarak tanımlanır. Bu, kısmen Oğuz Atay'ın ironisi için de geçerli. Bu yüzden, *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet'in zihninin ürünü olan sevimli, iyi kalpli Hüsamettin Albayım'ın tam da gerçek hayattaki albayların kötülüğünü gösterdiği söylenebilir. Ama, ironi aynı zamanda, gerçek hayattaki kötülüğü bir türlü çıplak kötülük olarak görememenin, kötülüğü kendi dışına atamamanın, kendini ondan özgürleştirememenin de ifadesidir. Bu yüzden Hüsamettin Tambay yalnızca Hikmet'in zihninde iyileştirdiği bir kötülüğün değil, aynı zamanda, dışında kendine bir haklılık zemini bulamadığı bir hayatın da ifadesidir.

Oğuz Atay için Kemalizm, bugünün çoğu aydını için olduğu gibi, mesafe alınabilecek düşünsel bir proje ya da resmi bir hamasetten ibaret değildi. *Bir Bilim Adamının Romanı* kötü bir kitap olabilir; ama Atay'ın, Kemalizm'i, yalnızca bir düşünce olarak değil, kendi köklerini de bulduğu, kendini borçlu hissettiği bir hayat olarak, bir hayat hikâyesi olarak gördüğünü ortaya koyması bakımından önemli. *Bir Bilim Adamının Romanı*'nda dile getirdiği gibi, "vatan ve millet deyimleri(nin) henüz sadece bayram nutuklarının tekelinde" olmadığı bir dönemin hayatıdır bu. Kemalizm'in henüz yalnızca bir baskı cihazı, bir resmiyet ya da bir hamaset olarak değil, yoksul bir halkı "kara ekmek"ten kurtaracak bir imkân olarak göründüğü bir hayattır. Bu yüzden Atay bu yaşantıyı yalnızca bayram nutuklarından, resmi geçitlerden, ortaokul ders kitaplarından, manzumelerden, tören ve demeçlerden, yalnızca bu biçimlerden ibaret göremez. Aynı zamanda bir hayat olan Mustafa İnan'dır o. Atay, burada bir "na-

mus", bir temizlik bulur. Mustafa İnan'ı anlatırken kullandığı birçok sözcüğü Selim Işık için de kullanır; o da Mustafa İnan gibi "sözünün eri"dir, "savaş yıllarının kara ekmeği"yle büyümüştür, o da elektriği olmayan bir kasabada gaz lambası ışığında dünyaya gelmiştir, o da hayata taviz vermeden inançları doğrultusunda yaşar. Taşradan gelip bilimin hizmetine giren Riyaziyeci Mustafa'nın hayatında ifadesini bulan Kemalizm Atay için, Doğu'nun sistemsizliğinden ve kaderciliğinden, kendi haline bırakılmış taşradan, acemilikten ve çocukluktan kurtulmaktır aynı zamanda. Ya da şöyle diyelim: Artık demeçlerden, hamasi köşe yazılarından ibaret kalmışsa da, Kemalizm'in bir zamanlar dile getirdiği vaatleri bir türlü yok sayamaz Atay.

Bir Bilim Adamının Romanı, Atay'ın kendini borçlu hissettiği bir hayatı alaysız, düz bir bakışla, bir tür unutkanlıkla, sanki Kemalizm yalnızca bu demek olabilirmiş gibi anlattığı için kötü bir kitap. Ama bir kez alaya başladıktan sonra, *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'daki alayı hafiflikten kurtaran, Atay'a ironinin ikinci ayağını sağlayan da bu: Oradaki "namus"u bir türlü unutamamak ya da oradaki baskı cihazında kendi köklerini de bulmak. O halde, belki başta söylemem gerekeni şimdi söyleyeyim: Atay'ı hicivci değil ironik kılan da, bu ülkede Kemalizm'de ifadesini bulmuş bir ciddiyeti ciddiye almasından, alay ettiği şeyden kopmayı göze alamamasından, kısaca bütünsellik arayışından; Hüsamettin Albayım ile soytarı Hikmet'i aynı anda, birbirinin öteki yüzü olarak ele almasından kaynaklanır. Şöyle der Hikmet: "Eski düzene isyan ediyorum ve eski düzenin değişmesine karşıyım. Ha-ha." *Tehlikeli Oyunlar*'ı her şeye rağmen umutlu, yer yer naif sayılabilecek *Tutunamayanlar*'dan daha ironik kılan da budur: Hikmet'le Hüsamettin Albayım'ın konuşmaları, "iki yüzlü" bir öznenin hiçbir zaman birbiriyle barışamayacak iç konuşmalarıdır. Bir yüz, ötekinin eleştirmeni değil, soytarısı olabilir ancak: "Soytarılık etme Hikmet", "Peki Albayım"; "Saçmalama Hikmet", "Peki Albayım".

*

Tehlikeli Oyunlar'la *Tutunamayanlar* arasında temel bir kurgu farkı var. İlkinde soytarılık, bir türlü dışsallaştırılamayan iyi kalpli kötülük figürünün etrafını örüyor; ikincisindeyse bir iyilik figürünün, Selim Işık'ın.

Tutunamayanlar'ın Selim'i bir temizliktir; hayatta hiçbir karşılığı olmayan bir ruh temizliğini, bir düşünce temizliğini, gençlik inançlarına bağlılığı, her şeye rağmen bir saflık imkânını, bir günahsızlığı temsil eder. Bütün alaycılığının ardında, neşeli kaba gürültülü adam oyununun ardında, romantik, ürkek, kırılgan birisi vardır. Atay, en çok onu anlattığı bölümlerde ironiye ara verir, zaman zaman ironinin tam karşıtı olan naifliğe varır: Günseli'nin "hayat yorgunu" Selim'in saçlarını okşadığı sahne, nihayet Selım'in Camus'nün "Ontolojik mesele yüzünden ölen kimseye rastlamadım" sözünü yanlış çıkarırcasına intihar etmesi hep aynı naifliğin parçasıdır. Selim kendi kendisiyle ne kadar alay ederse etsin, hep aydınca bir kibri korur, ucuzluktan uzak durur. Tanışır tanışmaz Günseli'ye Türkçe tango sevip sevmediğini sorar; tango onun için, "kırık ve ıstırap dolu" duyguların, ucuz bir duygusallığın ifadesidir. Bu tür ucuzluklara teslim olmaması, gerçeklere yabancılığı, sahteliğe dayanamayışı, sözünün eri olması, her söyleneni ciddiye alması, Dostoyevski'yle Dostoyevski, Gorki'yle Gorki olması, inançlarından taviz vermemesiyle, yetişkinlerin dünyasında yaşamayı bir türlü öğrenememiş bir çocuk gibidir Selim; bir yere tutunmak için boş yere çırpınan inanç, büyük ve güzel şeyler yaratma umudu, çocuğun kırılmamış iradesi; kırılmaktan, kirlenmekten duyulan korkudur. Sıkıntılarına ancak romantik oldukları sürece katlanabilir, insanlarla ancak onlara inandığı sürece birlikte olabilir.

Tutunamayanlar'da soytarılık rolü ona değil, "onun yeryüzündeki kılıcı" olan, "ucuz yaşantıların asıl kahramanı, ucuz şövalye romanlarının nesli tükenmiş son temsilcisi" Turgut Özben'e düşer. Selim Işık Tutunamayanların Prensi'yse, Turgut Özben Yumuşakçalar Krallığı'nın hükümdarıdır. Selim hayatta bir

türlü karşılığını bulamamış, evde kalmış inançsa, Turgut Özben onun hakikatini korumak için etrafına örülmüş soytarılık duvarıdır. Onu gülünç duruma sokanları, onu hor görenleri rezil etmek ister; bunun için de düşkünleşmeyi, rezilliği, soytarılığı göze alır. Bütün alaycılığına rağmen sahici bir dili olan Selim'in tersine, Turgut'un dili başka dillerin taklididir, kendi söz imkânlarını kaybetmiş soytarının dilidir. Don Kişot'un, Hamlet'in ("yurdumuzun semalarında ağır bir hava esiyor"), Sherlock Holmes'un ("yanılıyorsunuz aziz dostum Doktor Vatson"), trajedilerin ("bu yalnızlık dolu koca dünyada bütün tutunamayanları öksüz bırakıp gittin mi? Bat dünya bat! Talih!") dilinin parodisidir.

Tehlikeli Oyunlar'da ise irade kırılmıştır; Hikmet Benol hem Selim Işık'tır hem Turgut Özben, hem inançtır hem soytarılık. Artık karşı çıkılan, inancı köstekleyen şey dışsal bir nesne olarak görülememektedir. Kendini anlamayan topluma öfke duyan, her şeye rağmen kibrini ve temizliğini koruyan Selim'in tersine Hikmet kendisini onun içine atar; tangoların, alaturka şarkıların, duvarlarına takvim asılan, pijama giyilip terlikle dolaşılan evlerin, yağsabuntozter kokularının, bakkal defterlerinin, kira kontratlarının içine. Kendini yalnız bırakanlardan hesap sorma, herkesin burnundan getirme isteği karşıtına dönüşmüştür; kendini karşı çıktığı şeyden, kötülükten, acı çektirenden ayrıştıramadığı ölçüde, aradaki sürekliliği sezdiği ölçüde onu bağışlar, içsel bir nesneye dönüştürür. Hüsamettin Albay da, Nurhayat Hanım da, Hidayet de, Bakkal Rıza da, Meyhaneci Kirkor da Hikmet'tir artık. "Buraya konuşmak için geldim," der Hikmet, "Bütün mesele kelimelerse, kelimelerle istediğim gibi oynayacağım. Kelimelerle yeni bir akıl kuracağım." İnsanın sözünün eri olamadığı, sözün bütün imkânlarını tükettiği noktada, bütün söylenenler bir oyuna, bir şakaya dönüşür. Kendine söyleyecek söz bırakmayana kadar konuşur, her şeyi söze dönüştürür; yakınılan, bazı şeyleri yapmış olmak değil, bazı sözleri söylemiş olmaktır artık: "Ah ne olurdu bazı sözleri hiç söylememiş olsaydım."

Ama Atay'ın adaletinin teklediği, sözün bir türlü içselleştiremediği bir şeyler kalır: Cinsellik ve kadınlar. Çıplak kalın ba-

caklı sevgili Bilge, bir türlü içsel, sevecen bir imgeye dönüştürülemez. Hikmet'in gecekondudaki hayatıyla bir türlü bağdaştıramadığı bir imge olarak kalır; bu yüzden de ironinin karşı kutbu olmaktan çok, alay konusu olmaktan öteye gidemez: Eşyalara, sehpalara, perdelere kök salmış, "evinde dikiş dikip koca bekleyeceğine felsefe okumuş", yabancı kültürü almış ciddi, eleştirmen, soğuk, İngiliz Bilge. Hikmet'in oyunlarına inanmayan, Mütercim Arifler'in, Tombalacı Akifler'in dünyasına yabancı, dışarıdaki hayata bağlı, hep aslına sadık kalan, "bu masalı değil, yalnızca kendi ağlamasını hatırlayacak" bir Bilge olarak kalır. Sevgi ise uzun hırkası ve terlikleriyle, sürekli uyuklamasıyla, heyecansızlığı ve öksüzlüğüyle, haksızlığa uğramış olması ama bunu bir türlü dile getiremeyişiyle, Bilge kadar alay konusu olmasa da, Hikmet'in içeremediği durgun bir hakikatin ifadesidir. Hikmet'in Son Yemek'inde bir tek ikisi, Sevgi ve Bilge yer almaz. *Tutunamayanlar*'da Turgut'un karısı Nermin ise, Turgut'u Selim'den uzaklaştıran her şeyin, küçük burjuva aile yaşamının, yuvanın, salonsalamanjenin, yatak odasındaki pufun, oturma odasındaki örtülerin, vazoların simgesi olmaktan bir türlü kurtulamaz. *Tehlikeli Oyunlar*'ın ilk bakışta romanın geri kalan bölümlerine benzemeyen, Hikmet'in bilinç akışına göre biçimlenmemiş, daha nesnel bir anlatımla yazılmış "Sevgi Vesaire" bölümü, belki de Atay'ın, romanını dağıtmak pahasına Sevgi'yi Hikmet'in bakışından kurtarma, bir haksızlığı; kadınları ve cinselliği bir türlü ironik dünyasına alamayışındaki haksızlığı giderme çabası olarak yorumlanmalı.

*

Atay *Günlük*'te şöyle der: "Batı dünyasından bütünüyle farklı bir görüşü anlatmayı bilmem nasıl becermeli? Bunu hissettiğimi sanıyorum. Bir bakıma 'irrational' –Batının anladığından ayrı– bir görüş bu. İçinde, düşünenin farketmediği bir 'humour' olan, saf diyebileceğim bir görüş. Bana öyle geliyor ki biz çocuk kalmış bir milletiz ve daha olayları ve dünyayı, mucizelere bağlı,

'myth'lere bağlı bir şekilde yorumluyoruz en ciddi bir biçimde. Aklı başında bir Batılının gülerek karşılayacağı ve bize ölesiye ciddi gelen bir şekilde."

Romantizm kaynaklı bakış, çocukluğun, gerçeklerin ve aklın dünyasına karşı düş dünyasında kalabilmek olduğunu söyler bize. O zaman oyun, bu dünyanın dışında durmanın, yetişkinlerin dünyasına karşı durmanın ifadesi olarak görünür. Oğuz Atay da, bu tür bir Romantizm'e yabancı değildir. Özellikle de *Günlük*'te, birçok düşüncesini Romantizm'in ikilikleri içinde ifade eder; akla karşı duyguyu, gelişmişliğe karşı saflığı, topluma karşı bireyi, resmiyete karşı oyunbazlığı, yetişkinliğe karşı çocukluğu, nihayet Batı'ya karşı Doğu'yu tercih eder, yakın bulur gibidir. Hatta bazen bunu bir üstünlük olarak gördüğü, hakikate daha yakın bulduğu da söylenebilir: "Biz Steinbeck'in pamuk ve şeftali toplayan işçileriyle acı çekeriz. Hamlet'in meselesine katılırız, Platon bizi derinden sarsar. Batılı değerlendirir biz severiz."

Atay'ın romantik, naif yönüdür bu; "biz"den söz eder, "biz neden onlar gibi olamıyoruz?" diye sorar; biz, yani Selim Işıklar, Turgut Özbenler, Hikmet Benollar, Hüsamettin Albayımlar, Mustafa İnanlar, Nurhayat Hanımlar, Bakkal Rızalar, Tombalacı Arifler, Meyhaneci Kirkorlar... Biz, canım insanlar, hepimiz... İşte Atay'da ironinin bir görevi de bu naifliği, romantikliği dengelemek, duygunun sınırlarını çizmektir. Dilinin, başka dillerin taklidine, parodiye dayalı bir dil olmasının bir nedeni de budur.

Tutunamayanlar'ın bir bölümünde, Turgut ile Metin meyhanede içerken, sarhoşların şarkısının salondan çıkıp şehri dolaşması ve meyhaneye geri dönüşü anlatılır: "Sarhoşların şarkısı yavaş yavaş salona yayıldı. Sıcakla birlikte merdivenlere tırmandı, günah odalarının içine, kapı altlarından sızdı, kapağı açık kömür sobalarına girdi, kurum dolu bacadan gecenin ortasına süzüldü. Gecenin sıcağında buhlarlaştı, eridi; yoldan geçenlerin elbiselerine, ruhlarına sindi. Otomobillerin açık pencerelerinden girdi, şoförlerin derilerinin altına işledi. Şoförler, ellerini radyolarının düğmelerine uzattılar, hafif müziği kapayıp Arap istas-

yonlarını aramaya başladılar. Şoför Emrullah, derisinin altında şarkının girdiği yeri, ortaparmağının, direksiyon sallamaktan sertleşmiş eklemini, hafifçe kaşıdı. Hafif bir zehirlenme. Aynı parmakla gözünü kaşıdı; aynı parmakla başını kaşıdı. Sarhoşların şarkısı, kelebek camından dışarı uçtu. İçerlemişti: beni Arap müziğiyle karıştırıyorlar, diye söylendi. Yayalar için yanan yeşil ışıktan yararlanarak karşıya geçti. Yükseldi. 'Hastayım yalnızım...' oldu ve kapanmakta olan bir meyhanede, İstatistik Umum Müdürlüğü kaleminden emekli Niyazi Beyle, tombalacı Akif'in fasılındaki peltek güfteye karıştı. Kapanan kepengin paslı aralığından sıyrılarak asfalta çıktı. Elinde çanta-radyo taşıyan bir işçinin omzuna kondu; yorulmuştu. Şehrin fakir mahallelerinden birine giden çamurlu bir otobüse bindiler. Eski otobüsün homurtuları arasında bir süre sesi duyulmadı. Işıklı yolları geride bıraktılar; sarsıla sarsıla tozlu yollarda ilerlemeye başladılar. Sesini biraz yükseltti işçinin radyosunda..."

Tutunamayanlar baştan aşağı bu dille, bu kadar içerden, bu kadar içten bir dille, ironik olmadan yazılsaydı nasıl bir roman olurdu? Ya da, hayat bize neden bu kadar zor geliyor sorusunun bütün tutunamayanlar için ortak bir cevabı; Selim Işık'ı, Turgut Özben'i, Şoför Emrullah'ı, Umum Müdürlüğü kaleminden Niyazi Bey'i, Tombalacı Akif'i, elinde radyosu dolaşan işçiyi, şehrin fakir mahallelerini buluşturan bir tutunamayanlar dili var mıdır? Ya da bu dil kendini ciddiye aldığında, kendini bir öneriye dönüştürdüğünde, "kırık ve ıstırap dolu" tangolardan ne farkı olacaktır? Bir farkı olacak mıdır?

Oğuz Atay'ın önemi, bir yaşantıyı; iktidarla bağları seyrelmiş, hayattan çıkarı olmayan, beceriksiz ve işlevsiz kalmış, tutunamamış aydın yaşantısını içerden ve mesafesiz bir dille, bütün duygusuyla anlatabilmesindeydi. Ama aynı zamanda, söz, sözcükler, nihayet edebiyat dahil bu yaşantının tutunabileceği, pozitif bir hakikate dönüşebileceği bir yer, bir an olmadığını, bunun ancak karşı çıkılan doğrularla birlikte var olabilecek bir negatiflik ânı olduğunu da göstermesindeydi. Bu yüzden Atay'ın dili, iki şeyi birden içerir: Yazar hem kişileriyle özdeşleşir, duygusal

bir bağ kurar; hem de anlattığı hakikatin parçalanıp çarpıtılmadan, gülünçleştirilmeden ciddiye alınamayacağını fark eder; duyguyu bastırır, özdeşliği kırıp parçalar. *Tutunamayanlar*'ın ve *Tehlikeli Oyunlar*'ın neredeyse tamamının başka dillerin taklidi, parodisi olan bir dille yazılmış olması, duygunun her görünüşünde abartılarak ciddi olmaktan çıkarılması, okuru birden bire melodramla, ucuz bir duygusallık taklidiyle karşı karşıya bırakması da bu yüzden. Turgut'un, Selim'in ölümünden sonra, onu ararken konuştuğu dilde olduğu gibi: "Beni de al Selim; ölümden, unutulmaktan öteye götür. Birlikte tutunamayalım."

Böylece Atay'ın dili, yalnızca hamasete dönüşmüş kamusal bir dilin; ortaokul manzumelerinin, bayram nutuklarının, bayrak törenlerinin dilinin parodisi olmakla kalmaz, kamusal bir ifade kazanmış her türlü duygusal, "kişisel" dilin de parodisine dönüşür: Duygulu ölüm ilanlarının ("Merhum Numan Beyin ve yaşayan Müzeyyen Hanımın oğlu, genç yaşında amansızca tutulduğu, zamansız bir hastalığın tesiri ve karanlık hayallerinin esiri... pazarı pazartesiye bağlayan gece vefat ederek kederli ailesini ve ona ümit bağlayanların cümlesini, bu arada, denizde havada ve karada, her zaman ve her yerde, en karanlık meyhanelerde, tutunamamanın acısını dindirmek için, mağrurları biraz daha aşağıya –çok değil– indirmek için, tutunamayanları ve tutunamadığı halde çırpınanları kederlere boğarak..."), tefrika roman ilanlarının ("...pazar gününden itibaren altıncı sayfamızda, ilave renkli resimli nüshamızda, kalemini kalbine batırarak yazdığı satırları ve özel muhabirimizin ilgili makalesi..."), içli alaturka şarkıların ("yetmez mi bu elem, daha yıllarca mı sürsün"), hayat arkadaşı ilanlarının ("Isfarla'dan MYKL rumuzuyla mektup gönderen sayın hayranım soruyor: bilmem bu gönülle ben nasıl yaşayacağım?"), yaralı gönül muhabbetlerinin ("beni çok ezdiler, çok horladılar albayım"), acıklı melodramların ("Bu yalnızlık dolu koca dünyada bütün tutunamayanları öksüz bırakıp gittin mi?"), resimli romanların ("meğer hepsi rüyaymış"), ölünün ardından yazılan duygulu yazıların, sefalet edebiyatının, tangoların parodisi olarak var olabilir.

Bir şeyin daha farkındadır Atay: Edebiyat da çoktan ölmüş birinin ardından konuşmaktır. Kendi yazma çabasıyla da dalga geçer, yazdıklarındaki duygu yükünü, popüler roman türlerinden, macera romanlarından, polisiye romanlardan, melodramlardan, mutlu sonlu duygulu ve romantik komedilerden alınma kalıplarla hafifletmeye çalışır: Turgut Özben bir Tutunamayanlar dizisi (Tutunamayanların Dönüşü, Tutunamayanların Sonu) yazmayı tasarlar; Turgut'un Selim'in ölümünden sonra Selim'i arayışı da zaman zaman bir polisiye roman taklidine dönüşür ("Yanılıyorsunuz aziz dostum Doktor Vatson. Kendisi içine dönük bir insandı: hiç parmak izi bırakmış olduğunu sanmıyorum"). Selim'in hazırladığı Tutunamayanlar Ansiklopedisi'nin dili de ("Hüseyin Bezenel: Türk ressamı ve tutunamayanı"), bu ansiklopediye Turgut'un düştüğü ek de bir taklittir: Süleyman Kargı'ya şövalyelik unvanı verilir, tutunamayanların heykeli dikilir, hikâyeleri ortaokul kitaplarına alınır, fahri insanlık payesiyle ödüllendirilirler. Rockefeller'in kızı gelir, Selim'in şarkılarını satın alıp "pop music" yapar.

Böylece Atay iki yere birden vurur: Hem heykeli dikilenlerle, ortaokul tarih kitaplarıyla, payelerle alay eder, hem de ortak bir tutunamayanlık arayışının ("birlikte tutunamama"nın, Tutunamayanlar Lokallerinin, Acıma Bankalarının) komikliğini, tutunamamanın pozitif bir öneriye dönüştüğü an bütün sahiciliğini kaybedeceğini, gülünçleşeceğini sezdirir.

Yalnız, burada bir koruma çabasından da söz etmeli. Atay, alay ettiği şeyi, tıpkı Turgut'un Selim'e yaptığı gibi, etrafına bir espri duvarı örerek, duygu cümlelerinin etrafını duygu parodileriyle örerek, başkalarından korur. "En büyük hazinemiz aklımızdır" diyerek, aklı herkesten önce kendisi gülünç kılarak, aklın soytarısı olmayı kendisi üstlenerek, başkalarının onu "gayri ciddiye" almasını engeller. Ya da tutunamamanın verdiği acıyla, oradaki duygusal içerikle önce kendisi dalga geçerek, onu melodramlaştırarak, onun başkalarına, düşmanca bakanlara alay konusu olmasını, başkalarının onu incitmesini engeller. İroniyi acıyı dindirmek ya da hafifletmek için değil; yaşatmak için, eri-

şilmez ya da dokunulmaz kılmak için kullanır. Kendi emeği, kendi romanı için de geçerli bu: *Tutunamayanlar*'ı örneğin *Pardayanlar*'a, Sherlock Holmes öykülerine, melodramlara, tefrika romanlara ya da iyilikle kötülüğün çatıştığı, soyut karakterlerle dolu ortaçağ ibret oyunlarına benzeterek, onu başka bir şeymiş gibi kılarak, duyguyu abartıp ucuzluğa vardırarak, kendi acısı ve isyanıyla kendisi dalga geçerek, başkalarının onu dışardan eleştirmesini, ucuz ve gülünç bulmasını engeller. "Şarkısı yarıda kaldı" der, hemen ardından bunu daha da abartıp geri alır: "Aklı karıda kaldı." "Bat dünya bat" der, ardından bunu da abartır: "İki gözün kör olsun da piyango bileti sat!" Ya da yazdıkları, sanki bir yaralı gönül muhabbetiymiş gibi yapar: "Yakında bir plağımız çıkıyor. Bütün şoförler çalacak arabalarında..."

Geriye bir şeyler kalır. Atay'ın koruduğu şeyler, insanın aklından bir türlü silemediği ama parçalanıp çarpıtılmadan söylenemeyecek şeyler, ancak bir espri duvarı içinde, şakadan bir duvar içinde var olabilecek şeyler, bazılarını ezen yaşatmayan şeyler, çocukken giyilen yamalı çoraplar, ırmakta yıkanırken elbiseleri suya atılan çingene çocuk, fakirleri, dilencileri ve ezilenleri görmemek için yıllarca sokağa çıkamayan Necmettin, askerde elbiseler dağıtılırken kaputuna itiraz etmeyen, bir gün aniden deliriveren asker, bir gece sarhoşken denize girip boğulan Ahmet Aykal, "akıllı ya da akılsız bütün ezilenler, yani bizim caddedeki insanların çoğu, yani öcü geliyor diye küçükken beni korkuttukları çolak ve topal Deli Rüstem ile ben ve benimle birlikte bar kızı Leylâ kendisine yüz vermedi diye intihara teşebbüs ederek beynine iki kurşun sıkan fakat ancak kafatasını delerek alay edenlerden kurtulmak için bütün hayatınca yolda kalpak giyerek dolaşmak zorunda kalan meyhaneci Hızır ve onunla birlikte ortaokulda kekemeliği ve garip mistik düşünceleriyle arkadaşlarının alay konusu olan ve şimdi havagazıyla intihar ettiği için ölmüş bulunan ve evlerindeki şecere ağacında taze yağlıboyayla yeni boyanmış yeşil, titrek bir yapraktan ibaret kalan Ercan ve Ercan'la birlikte annesi Rus babası İtalyan olan ve sınıfta ve bahçede paltosunu hiç çıkarmayan ve daima gözlüğü ve paltosuyla

ilkokul birinci sınıf çocuklarıyla top oynayan ve gâvur diye ve kambur diye horlanan Altan ve Altan'la birlikte zeki ve siyah gözleriyle bana hep muhabbetle bakan ve yedi kardeşi ve annesiyle ve babasıyla ve teyzesiyle ve dayısıyla Evkaf apartmanının en üst katında labirent gibi karışık koridorlardaki yüzlerce odadan sadece birinde oturan ve sınıf birincisi olduğu halde ilkokuldan sonra elektrikçi çıraklığına başlayan Osman ve onunla birlikte bütün gülünçlüğüne rağmen aşağılığı sefaletinden sefaleti aşağılığından ileri gelen Mimar Cemil (Uluer) Turan ve Mimar Cemil'le birlikte sakat olduğu için hiç yürümeyen ve hep altını kirleten ve misafirler görmesin diye ve sosyetik annesi rahatsız olmasın diye yaz kış balkonda tutulan ve hep bağıran ve altına yapan ve güzel yüzüyle ve akıllı sözüyle beni büyüleyen ve balkonda yerde kendini oradan oraya atan zavallı Ayhan ve onunla birlikte bodrum kattaki evdeki yedi ve bahçedeki yirmi yedi kedisiyle yaşayan ve kimseye zararı dokunmayan ve ölmüş kocasını unutamayan Rus madam ve madamla birlikte yirmi iki yaşında veremden ölerek bizleri ve ailesini elemlere boğan ve Albay Sait Beyin biricik oğlu ve liseden dört defa kovulmuş olup senatoryumdan altı kere kaçan ve yağmurlu bir ilkbahar hastaneden son kaçışında ıslak elbiselerini çıkarmaya fırsat bulamadan kana boğulan Ertan ve onunla birlikte basit bir kamyon şoför muaviniyken lastik karaborsasından zengin olarak genç yaşta kumar denen illete tutulan ve bu uğurda servetini ve dostlarını kaybeden ve karısı ve kızı ve oğlu tarafından terkedilen ve meteliksiz kalan ve bir gün bir kahve köşesinde kendini vuran ve eski ve samimi aile dostumuz Orhan ve Orhan Beyle birlikte, Orhan Beyle olmaktan muhakkak gurur duyacak olan ve el kapısında dünyaya gözlerini açıp ve kaderi ve mesleği hizmetçilik olan ve komşumuz Saffetlerin üçüncü hizmetçisi Kezban yargıç kürsüsünde bulunacağız."

Oğuz Atay'da, karşılığını bulmamış bir adalet duygusu var.

~

TAŞRA SIKINTISI

AHMET HAMDİ TANPINAR'ın öğrencisidir Yusuf Atılgan; Edebiyat Fakültesi'nde okuduğu sırada onun derslerine devam etmiştir. Tanpınar'a olan borcunu şöyle dile getirir sonradan: "... en büyük şansım üç yıl Ahmet Hamdi Tanpınar'ın öğrencisi olmam. Örneğin Recaizade'den Proust'a, Gide'e, iyi müziğe atlayarak anlattığı derslerin ve ara sıra özel konuşmalarımızın yazarlık mizacımda büyük etkisi olduğuna inanıyorum."[1]

Yadırgatıcıdır bu sözler. Çünkü hocayla öğrencisinin mizaçları arasında ilk bakışta bir benzerlik görülmez, hatta karşı kutuplarda yer aldıkları söylenebilir. Her zaman "geniş hayat"tan yana olmuş; doğayı, kültürü, aşkı içerebilecek bir bütünlük arayışındaki Tanpınar ile beslendiği kaynağı çoktan kurumuş bir dar hayatın, bu hayatın sınırları içinde daralan insanların yazarı Yusuf Atılgan. "İç insan"ı her şeyin üzerinde tutan Tanpınar ile "iç" denen, "iç dünya" denen bölgenin de bir dıştan, bir yoksunluktan yapılmış olabileceğini hissettiren Atılgan. *Huzur*'un, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün, "Bursa'da Zaman"ın yazarı ile

1. "Yusuf Atılgan'la Son Konuşma", Mahir Ünlü, *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı 227, 1 Kasım 1989; *Yusuf Atılgan'a Armağan* içinde, İletişim Yayıncılık, 1992, s. 79.

Aylak Adam'ın, "Saatlerin Tıkırtısı"nın yazarı: Biri bütünsel, yekpare bir zaman arayışında diretiyor, öteki çoktan vazgeçmiş bundan; darlığın, rutinin alanına çekilmiş, kulağını saatlerin tekdüze tıkırtısında yaşanan bir hayatın sesine dayamış. Biri estetiğini rüya üzerine oturtmuş, her şeyi geniş imkânlı bir rüyanın içine çekmeye çalışıyor; öteki rüyaya malzeme oluşturan sıkıntılı içeriklerle uğraşıyor. Biri "biz" diyebiliyor hâlâ, birlikten, süreklilikten yana; öbürü "ben" demekte bile zorlanıyor. İki farklı mizaç, iki farklı dil: Dış dünyaya doğru genişleyen, dalga dalga açılan, yoğun ve aydınlık üslubuyla Tanpınar; kısa, kesik, tutuk diliyle Atılgan. Biri Türkçe'nin en uzun cümlelerinin yaratıcısı, öteki en kısalarının. Öyleyse Atılgan'ın sözlerini nasıl yorumlamalı? Hocanın, öğrencisi üzerindeki etkisini nerede aramalı?

Orhan Koçak, Türk edebiyatında modernizmi tartıştığı bir yazısında, ilk modernistlerle ikincileri ayırmıştı birbirinden. Şöyle diyordu: "Kişiliğin basit inkârı değil de daha dolayımlı bir bireyselliğe doğru aşılması anlamında modernist üslup, Hasşim'in, Yahya Kemal'in, biraz Nahit Sırrı Örik'in, daha çok Sabahattin Ali'nin ve asıl Tanpınar'ın yazılarında belirir. Kendi dışındaki dünyaya değip de parçalanmamış olmaktan gelen bir genişleme, bir tür ışıma ya da aydınlanma vardır bu yazılarda."[2] Genişleme sözcüğünü vurgulayalım burada: Dış dünyaya açılan, açıldıkça genişleyen, genişledikçe keşfeden, kendi buluşlarıyla büyülenmiş, aydınlık, parıltılı bir üslup. Tanpınar'ın üslubu: İçselliğin, öznelliğin diliyle bir ülkenin, bir kentin, bir kültürün dili arasındaki az rastlanır çakışma üzerinde yükselen, dışa açılmış, onu içermiş, doymuş, okurunu da doyurmaya aday bir dil. İçle dış arasında, öznellikle dış dünya arasında aşılmaz bir duvar yok henüz; içe daldıkça dışa açılıyor özne, dışa açıldıkça içe dalabiliyor. Bir kadında bir kültürü keşfedebiliyor örneğin. Ya da tam tersi: Boğaz, eski musiki, bir yalı, eski bir elyazması aşkın kapılarını açabiliyor birden.

2. Orhan Koçak, "Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna", *Defter*, sayı 17, Ağustos-Aralık 1991, s. 141.

Şöyle devam ediyordu Koçak: "Öznenin kendi öznelliğini bile tehlikeye atabildiği, çünkü zaten tehlikede olduğunu anladığı noktada başlamıştır asıl modernizm: Sait Faik, ama daha çok Vüsat O. Bener ve Bilge Karasu, Yusuf Atılgan ve Tahsin Yücel, düzyazıdan söz ediyoruz, sonra da Leyla Erbil, Adnan Özyalçıner, Tomris Uyar ve hiç görünmeyen Kâmuran Şipal. Üsluptan çok, yaşantının dilinden, dilin yaşantısından söz edebileceğimiz bir evredeyiz artık."[3]

Tanpınar ve Atılgan üzerine yoğunlaşalım biz. Hoca ve öğrencisi. Modernizmin başı ve sonu. Tanpınar'da da yaşantının önemini vurgulamalıyız önce; "şahsi tecrübe"nin, iç yaşantının önemini. Ama ilk modernistlere bahşedilen yaşantı, sonuncular-dan esirgenmiştir; ya da onlar bundan vazgeçerek yazmayı sürdürmüş olmalılar. İçselliğin zeminindeyiz gene, ama dış dünya besleyen bir kaynak olmaktan çıkmış; genişleten, aydınlatan, doyuran bir kaynak değil bir süredir; içsellik kendi dilini kendinde arıyor bu yüzden. Yazarın elinde doğaya, tarihe, kültüre açılan kapıları kapanmış dar bir hayat var. Bu darlıktan yola çıkacaktır Yusuf Atılgan. Tanpınar'la karşılaştırmak bile gereksiz: Atılgan'ın dili dıştan beslenmiş, zengin, doyurucu bir dil değil; benzetmesiz, yüksüz, neredeyse yoksun düşmüş, lise edebiyat kitaplarının "fakir" diye niteleyebileceği bir dildir. Tanpınar'da olduğu gibi uzayan, yan cümlelerle her an yeni malzemeyi cümlenin içine çeken, emen, biriktiren bir dil değil, sanki bir an önce bitirilmek istenen cümlelerle kurulmuş bir dil. Açılan bir dil değil, kapanan, dönüp dolaşıp aynı cümleye, aynı sözcüğe gelen, tekrar üzerine kurulu bir dil: Ne çok "dar" sözcüğü geçer *Bodur Minareden Öte*'de ("daracık kasaba", "daracık avlu", "daracık kümes", hepsi de aynı paragrafta), cümleler ne çok tekrarlanır; *Aylak Adam*'ın ve *Anayurt Oteli*'nin kahramanları ne çok sigara yakar, sigara söndürür, sigarayı küllüğe bastırır, kalkar, oturur, ayakyoluna gider, ellerini sabunlar. Fiil zamanları ne kadar az değişkendir: Di'li geçmiş zaman cümleleri ne sıklıkla birbirini

3. *A.g.e.*, s. 141.

izler ("Kalktım, aşağıya indim. Ayakyoluna girdim. Çıkınca mutfakta ellerimi sabunladım..."). Geçmiş zaman bir türlü geçmek bilmeyen zamana, geniş zaman her an daha da daralan bir zamana dönüşmüştür. Dış dünyada bir şeye öykünüyorsa bu dil, olsa olsa saatlerin tıkırtısıdır bu, mutfakta damlayan suyun sesidir. Tılsımını, onu içinden aydınlatan ruhu yitirmiş, derin bir hakikati ima etmekten vazgeçmiş bir sözdizimi, ancak bu sayede kendini yaşantıya açan bir dil. Kısa, kesik, başı sonu olmayan bir tempo, sıkıntının temposu: Atılgan, dili, bu temponun hizmetine sunmuş gibidir; cümleleri tonuyla, temposuyla bu sıkıntıyı tekrarlar, dilde onun benzerini yaratır.

Oğuz Demiralp *Kutup Noktası*'nda Tanpınar'ın gündelik olandan, dar hayattan, rutinden, can sıkıntısından kaçtığını vurgular: "Çünkü Ahmet Hamdi'nin aydınlık anları hep can sıkıntısından, 'abes' duygusundan sonra gelir. Ahmet Hamdi 'gündelik şeyler beni boğuyor' sözüyle yakınır 'dar hayat'tan; 'halbuki içimde başka susuzluklar var'. Toplumsal yaşama açısından, 'rutinin esiri' olmaktan kurtulmaktır istediği."[4] Demek ki Tanpınar, içle dışın birliğinin bozulduğu, öznenin kendi dışıyla olan bağlarının seyreldiği ânı, darlığı, sıkıntıyı görüp geri kaçmıştır. Yusuf Atılgan'a gelince: "Başka susuzluklar"ı bir an için unutup, Tanpınar'ın o çok korktuğu gündelik hayatın, ufkunu yitirmiş dar hayatın içinden çalışmayı seçmiştir o. Bu yüzden Tanpınar'ın büyülü içe dalmalarını, tılsımlı aydınlanma anlarını bulamayız Atılgan' da. Her yerde bir uyum, bir birlik arayan, her şeyi rüyanın içine çeken bakışını da bulamayız: Derin anlamlar vaat eden hülyalı, imgeli dilini, sarıp sarmalayan, kuşatan üslubunu bulamayız. Başka şeyler girmiştir yazıya: Tanpınar'ın uyum estetiğinin görmediği şeyler; telafisi mümkün olmayan kötülükler, öfkeli ve aç bir gövde, hizmetçi kızın dolgun beyaz bacakları, babanın bıyıkları, tramvayda önde oturan adamın kulağındaki kir, Zebercet'in sivilceli kıçı, ortalıkçı kadının tabanı karamsı ayakları... Bunlar da birer aydınlanma ânıdır, ama Tanpınar'dakinin tersine, büyüsünü yitirmiş,

4. Oğuz Demiralp, *Kutup Noktası*, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 21.

içle dış arasındaki aşılmaz uçuruma işaret eden, iç dünya denen yıkıntıyı birden ışığa boğan, olumsuz anlamda birer aydınlanma, ışıma ânı. İçsellik ancak bunlarla; darlıktan ve sıkıntıdan geriye kaçarak değil, darlığın ve sıkıntının içinden çalışılarak kazanılacaktır artık. Dıştan beslenmeyen, kendi dışıyla bütünleşme umudunu yitirmiş, Koçak'ın deyişiyle "öznelliğinin zaten tehlikede olduğunu" fark eden özne, ancak bunlara yazıda yer açarak, tehlikenin üzerine giderek sürdürecektir öznelliği.

Burada ayrılır hocayla öğrencisinin yolları. Gene *Kutup Noktası*'nda Oğuz Demiralp vurgulamıştı: Suyun aynasında kendini seyreden, imgesine hayran kalan Narkissos, " 'tek su nergisi' Ahmet Hamdi'nin has imgesidir öyleyse".[5] Atılgan'a gelince: Tanpınar'ın içe yöneldikçe ferahlayan, kendine baktıkça içi genişleyen, dış âleme açılan öznesini bulamayacağız burada. Şu cümleler, edebi yazgısı Tanpınar'a değil, Atılgan'a yakın olan Adnan Özyalçıner'in: "Çünkü ben bir kere düşümde kendimle karşılaştım. Karşıdan sıntarak üstüme doğru geliyordu. O zaman ter içinde uyanıp uzun zaman titrediğimi hatırlıyorum."[6]

Oysa bir mizaç benzerliğinden söz ediyordu Atılgan; yazarlık mizacının Tanpınar'dan etkilendiğinden. Bense şimdilik, bir vazgeçişten söz edeceğim. Tanpınar'ı simgeleştirmek pahasına: Öznenin iç yaşantısına bağlı bir edebiyatın, bu yaşantıya bağlı kalabilmek için vazgeçmek zorunda kaldığı dişil imgedir o; geniş, kesif, doğurgan dil; doymuş, doyuran, velut üslup.

Atılgan bu imgeden, iç ile dışın bir olduğu ideal aşk nesnesinden, mutlak doyumun vaatlerinden vazgeçerek, bir adım ileri giderek yazmayı sürdürebilmiştir. Öteki'nin yalnızca iyi, kucak açan, doyuran değil, aynı zamanda kötü, boğan, bunaltan yüzüyle de göründüğü anda, bu iki imgeyi bir arada tutmanın verdiği sıkıntıya tahammül etmeye çalışarak yazabilmiştir diyelim, şimdilik.

*

5. *A.g.e.*, s. 38.
6. A. Özyalçıner, "İki Kapı Arasında", *Sur*, Sürek Yayınları, 1963, s. 40.

Aylak Adam'ı Varlık Yayınları'ndan çıkan 1959 baskısından, *Bodur Minareden Öte*'yi a Dergisi Yayınları'ndan çıkan 1960 baskısından okuduğumda, her iki yapıtta da bolca bulunan dizgi yanlışlarını, harf düşmelerini, satır atlamalarını Atılgan'ın yapıtına yakıştırmış, bu yanlışların onu adeta tamamladığını düşünmüştüm. Sıkıntı içinde aceleyle temize çekilirken gözden kaçmış, düzeltilmeden öylece bırakılmış harf sürçmeleri... Öyleymiş gibi gelmişti bana, ilk okuyuşta. Oysa Yusuf Atılgan'ın böyle yazmadığını biliyoruz: "Çok hızlı yazan biri değilim. Arkadaşların bana önerisi, çalakalem yazıp ondan sonra üstünde durmak. Ben bunu yapamıyorum. İlk ağızda yazdığıma son halini vermek için uğraşırım."[7]

Yalnızca dizgi yanlışları bunlar; üstelik bazen Yusuf Atılgan'ı dikkatsiz bir yazar durumuna düşürecek türden. Gene kendi anlattıklarından öğreniyoruz: "Bir gün de Bilge Karasu ile konuşurken 'Türkçe'yi seninle ben yanlışsız kullanıyoruz' diye bir laf ettim. 'Sen değil' dedi Bilge. Nedenini sordum, 'Yansı yerine yankı diye kullanmışsın *Anayurt Oteli*'nde' diye açıkladı. Oysa ben yazarken yansı diye yazmıştım. Ama kitap dizilirken o yankı olmuş. Ben de onu bir daha düzeltmedim. Öteki baskılarda da yansı yerine yankı diye çıktı."[8]

Dizgi yanlışlarının, bundan doğan Türkçe yanlışlarımn, satır atlamalarının Bilge Karasu'nun sıkı dokunmuş metninde nasıl sırıtacağını, bir leke gibi duracağını düşündüm sonra. Atılgan'ın metninde ise aynı etkiyi yapmıyordu. Kendisinin de fazla direnmediği, sonuçta bağışladığı bu yanlışları Atılgan'ın düzyazısına yakıştırmamı sağlayan ne olabilir? Şunu düşündüm sonradan: Yusuf Atılgan'ın yazdıklarında dile de sızmış, bulaşmış bir sıkıntı, bir iç sıkıntısı var. Sıkıntılı insanları konu almakla kalmıyor Atılgan, dili de

7. "Aylaklık En Zor İş Ona Göre", Refik Durbaş'la konuşma, *Cumhuriyet Dergi*, sayı 102, 7 Şubat 1988; *Yusuf Atılgan'a Armağan* içinde, s. 70.

8. *A.g.e.*, s. 70.

sıkıntılı.

"Yaşantının dilinden, dilin yaşantısından" söz ediyorduk. Yusuf Atılgan'ın sıkıntıyı bir yaşantı, modern anlamda bir yaşantı olarak ele aldığından, bunun dilini geliştirmiş olduğundan söz etmeye çalışacağım ben de bu yazıda. Öfke biçiminde dışa vurulamayan, iç dünyada kapalı kalmış, orayı yakıp kavuran bir sıkıntıdan. Bunun dildeki yaşantısından aynı zamanda, sıkıntının hizmetine koşulmuş bir dilin kendi sıkıntısından; yalnızca sıkıntıyı anlatan bir dilden değil, kendisi sıkılan bir dilden. Mutlak doyumdan, bu doyum arzusundan beslenebilecek bir akıcılığı, akışkanlığı, denetimsizliği bulmayı beklemeyelim burada. Artık yazmak, tıpkı deliğini kontrol etmeyi öğrenen bebeğin yaşantıladığı gibi, bir kontrol gerektirir; kaynağındaki sıkıntıyı ertelemeyi, tekniğin hizmetine sunmayı gerektirir; cümleleri, sözcükleri, harfleri belirli bir düzene göre birbiri ardına dizmeyi gerektirir. Gene de, kontrol olmadık yerde gevşeyebilir, dikkat dağılabilir, dil şirçebilir; bazı harfler düşer o zaman, bazıları yer değiştirir, sözcükler değişir, satırların düzeni bozuluverir.

Herhalde bu yüzden, diye düşünüyorum şimdi, Yusuf Atılgan'ın kitaplarındaki dizgi yanlışlarını pek de yadırgamamışım. Dizgicinin ya da düzeltmenin dikkatini birden dağıtıveren can sıkıntısını yazara mal etmem, dizgi yanlışlarını kontrol etmekten yorgun düşmüş bir dilin sürçmeleri olarak okumam, sıkıntıya alet edilmiş bir dilin birden gevşeyiverdiği anlar olarak görmem, kendisinden genişliğini esirgemiş bir dünyaya duyduğu öfkeyi bir türlü dışsallaştıramayan, içselliğin dilini sıkıntı pahasına kazanmış bir yazarın zaaf anları olarak görmem herhalde bu yüzden.

Sözü şuraya getirmek istiyorum: Yusuf Atılgan yazarlığını biraz da bu zaaf anlarına borçlu. Sıkıntıyla bir türlü baş edemeyen insanları anlattığı yapıtlarında dilinin de sıkılmasına, sıkıntıdan zayıf düşmesine göz yumuyor; dizgicinin sıkıntısını, sıkılanın gözünden kaçan dizgi yanlışlarını bile sineye çekecek kadar.

*

Atılgan'ın dilinin, öznelliği ancak bir daralma pahasına, darlığın içinden çalışarak koruyabildiğinden söz etmiştik. Dilde benzeri yaratılan yaşantı da budur zaten: Dar hayat. *Bodur Minareden Öte*'deki öykülere bakalım: Hemen hepsi, kesin sınırlarla kuşatılmış dar dünyaların, bu dünyalar içinde daralan insanların öyküleridir. Öykü kahramanları hep darlığın ötesindeki dünyanın hayalini kurar. "Evdeki"nde genç kız oturduğu daracık kasabanın dışını, kitaplarda okuduğu dünyayı görmek ister. "Dedikodu"da küçük gelin köyden ayrılıp şehre gitmek ister. "Kümesin Ötesi"nde tavuk, daracık kümesin dışının, yüksek duvarların ötesindeki kocaman avluların özlemini duyar. "Tutku"da Boncuk Osman mor çiçekli perdenin arkasındaki kızın hayaliyle yaşar. "Saatlerin Tıkırtısı"nda saatçiye atfedilen ise öyküyü anlatan yazarın kendi sıkıntısıdır; anlatıcı, daracık dükkânında her sabah saatleri kuran saatçinin bir gün saatlerin yapıldığı, dağları karlarla kapli ülkeyi merak edeceğini düşünür. Bu öykülerin hepsinde bir başka dünyanın hayali asılı kalmıştır; kahraman, sıkıntılı yüzünü o dünyanın aynasında görür. Ama ister büyük şehir olsun bu, ister düş, ister aşk, o dünya yalnızca bir an için bir genişleme vaat eder, ardından darlığın sınırlarını daha da kalın bir çizgiyle yeniden çizer. *Bodur Minareden Öte*'deki öykülerden birinin adı, bu aşılmaz darlığı özetler: "Çıkılmayan". Öykünün kahramanı, onu dairedeki sıkıcı işinden kurtaracak, hayalini kurduğu boz arabayı alacak parayı çalar, ama korku bırakmaz peşini, bir türlü dairenin dışına çıkamaz: "Görünmeyen bir giysi giydirmişler. Sıkıyor beni. Çıkarıp atamıyorum. Düğmelerini çözemem mi? Bu bile güç."

Yoksunlukla akraba bir sıkıntıdır bu; en iyi taşrada gözlemlenebilecek, en çıplak, en görünür ifadesini taşrada kazanmış bir sıkıntı.[9] Küçük bir kasabada, gün boyu evin penceresinden karşı

9. "Taşra" sözcüğünün bazı açılımları için Ahmet Oktay'ın şu yazısına bakılabilir: "İki Taşralı: Bilbaşar ve Atılgan'da Yabancılaşmış Birey Üzerine Notlar", *Yazılanla Okunan*, 1983, sayı 71-84; *Yusuf Atılgan'a Armağan* içinde, s. 304-15.

arsaya yığılı kalasları seyreden, evde kalmış kızın sıkıntısı, örneğin. Kasabadan köye gelin geldiği için köylü kadınların düşmanlığını kazanan, sırf onlar dumanı görsün diye her sabah ocağı yakan kadınm sıkıntısı. Sabahtan akşama kadar daracık bir dükkânda, saatlerin tekdüze tıkırtısında çalışan saatçinin sıkıntısı. Olmadık birine, ağanın kızına kapılmış, tutkusunu dile getirecek imkânlardan yoksun bir meczupun sıkıntısı.

Taşra sıkıntısı, adını verelim buna; taşra sözcüğüne yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemeden, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da, ama onların ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için. Evde kalmanın, yaşlı bir anneyle paylaşılmak zorunda olunan bir hayatın, hep aynı yatakta istenmeyen bir kocayla birlikte yatmanın, yük olduğunu bile bile bir ağabeyin evinde yenen yemeklerin, akşamdan akşama görülen sert bir babanın huzurunda, uzayıp giden çatal bıçak sesleri eşliğinde, hiç konuşmadan yenen akşam yemeklerinin sıkıntısı. Evin içinde, dört duvar arasında, dantelli tül perdelerin ardında yaşanan bir sıkıntı. Her gün aynı saatte geçen bir trenin sesinin böldüğü, tren ufukta kaybolurken yeniden bütün ağırlığıyla çöken; yolu kasabaya düşmüş bir kervanın çanlarıyla dağılan, çan sesleri sönüp gittiğinde daha da artan bir sıkıntı. Ancak taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntı. Ancak küçük bir pencereden gün boyu sokaktan geçenleri seyretmenin, bütün gün deniz üstünde taş sektirmenin, uzayıp giden dedikoduların, bütün gün kahvede tavla oynamanın, açık saçık fıkraların, horoz güreşlerinin, gizlenmek zorunda olunan cinsel düşlerin bir an için eritebildiği, giderek daha da artırdığı bir sıkıntı. Taşrada her gün yaşanan, şehirlilerinse en çok pazar öğleden sonralarından tanıyacağı bir sıkıntı: Başkalık vaat eden hafta sonunun bittiği, bütün gün evde olan sinirli bir babanın gö-

züne batmadan katlanılmak zorunda olunan, radyoda maç nakleden spikerin sesinde uzayıp giden pazar öğleden sonraları...

Çocukluğumdan tanıdığım bir sıkıntı bu. Yalnızca çocukluğum taşrada geçtiği için değil, çocukluğun kendisi bir taşra olduğu için. Tıpkı taşra gibi, uzakta yanıp sönen, parlayıp yiten ışığın vaadiyle yaşar çocuk. Her gün onu bekleyen, her sabah onu yanına çağıran bir dünya! Orada, dışarıda, bir anlam vaadi olduğunu fark etmiştir bir kez. Yeni bir oyuncağın uyandırdığı umudun yerini birden nasıl koyu bir can sıkıntısına bıraktığını hatırlayanlar bilir: Çocuğu umutlandıran da, bir şeylerin kendisinden esirgendiğini hissettiren de dışarının vaat ettiği bu anlamdır. Çünkü çocuk, anlamı kendi içinde, kendi bedeninde, kendi dilinde üretemez henüz. Dışarıdaki anlamı da yakalayamayacak kadar bodur, ona ulaşamayacak kadar çelimsizdir. Bu yüzden anlam vaat eden dünyanın kıyısında, simgesel düzenin kenarında, cinselliğin taşrasında, annesinin eteğine yapışmış öylece kalakalır. Ama anneyle birliği bozulmuştur çoktan; bu yüzden geri döner ama bu kez ona mahkûm kalmanın, ondan uzaklaşamamanın, hayatı büyüklerin dünyasının taşrasında yaşamaya mahkûm olmanın sıkıntısıyla.

Atılgan'ın yapıtlarında dile gelen yaşantı da budur. Kahramanları, çocuktur Atılgan'ın: Hayatı boyunca, yedi aylık dünyaya gelmiş olmanın sıkıntısını çeken çelimsiz Zebercet; kentin sokaklarında Zehra teyzesinin göğsünün rahatlığını, yumuşaklığını arayan aylak adam; ağanın kızına duyduğu tutkuyla kızın mor çiçekli perdesinin önüne mıhlanmış, çocukların bile alay konusu olan Boncuk Osman; "Evdeki" öyküsünde, yaşlı anneyle birlikte yaşayan evde kalmış kız; hepsi başka başka biçimlerde de olsa yetişkinlerin dünyasının taşrasında kalakalmış değiller mi? Cinselliğin toprağına bir türlü sağlam bir adım atamadan; öfkelerini, karşısında kendilerini yetersiz hissettikleri dış dünyaya yöneltemeden, iç sıkıntısına mahkûm, ama bu sıkıntıyı başka bir şeye dönüştürecek imkânlardan yoksun, evde kalmaya, hep çocuk kalmaya mahkûm değiller mi?

Herhalde bu yüzden Yusuf Atılgan'ın yazdıkları bana ço-

cukluğu hatırlatıyor. Ama bu hatırlayışın bir nedeni daha olmah. Şöyle söyleyelim: Taşranın kendisini taşra olarak ayrıştırabilmesi için, kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerekir. Taşranın ufku her zaman büyük şehirdir. Ona ufuk açan da, onu ufkun berisine kapatan, taşra kılan da büyük şehirdir. Taşra, içinde yaşayanlara ancak o zaman dar gelmeye, içi boşalmış bir dış gibi gelmeye, onları o zaman boğmaya başlar.

Epey bir süredir bu topraklarda böyle bir taşra; kendisini mahrum bırakılmış, başka yaşantıları kendisinden esirgenmiş hisseden bir taşra var. Ama bugünün taşrasıyla, çocukluk yıllarımızın taşrası, ondan da önceye gidersek Atılgan'ın yapıtlarına malzeme oluşturan 50'lerin taşrası arasında önemli bir fark var. O yıllar, taşranın da çocukluk yıllarıydı; birdenbire taşra konumuna itilmiş olmayla, bunun doğurduğu sıkıntıyla nasıl baş edeceğini bilemediği yıllar. Merkez olmadığını fark ettiği, merkez karşısında içinin boşaldığını hissettiği, kendi kabuğunu fark ettiği, darlığını gördüğü, bunun sıkıntısını yaşadığı, ama henüz bunu sessizce yaşadığı, bunu ifade edecek dili bulamadığı bir dönem. Karşıtıyla karşılaşmanın onda doğurduğu sıkıntıyı henüz bir öfkeye, bir hırsa, bir inatlaşmaya, bir ödeşmeye dönüştürmediği; dışındaki anlam vaadine, yetişkinlerin dünyasına, büyük şehre açılma umudunu koruduğu sessiz yıllar.

Bodur Minareden Öte'deki öykülerde yankısını bulan da bu sıkıntıh sessizliktir. Taşranın çocukluğu: Öfke bastırılmış, yas da yok; dile getirilemeyen, içten içe yaşanan koyu bir sıkıntı var. Atılgan'm öykülerinin yalnızca dili değil, yapısı da bu yaşantının hizmetindedir. Gelişme yok bu öykülerde, başladığı yerde bitiyor hepsi: Boncuk Osman öykü boyunca ağanın evinin koca tahta kapısının, Hatçe'nin penceresinin önünde duruyor; küçük gelin her sabah olduğu gibi o sabah da ocağı yakıyor; koca gelin gizlice sigara paketinin yaldızlı kâğıdını çiğniyor öykü boyunca; evde kalmış kız karşı arsadaki kalasları seyretmeye devam ediyor; her şey öykü başladığı anda kalakalmış.

Gelişme yok; ama arada, bazı aydınlanma anları da yok değil. Bir kervanın yolu kasabaya düşmüştür örneğin, birbirinin peşi sıra geçen develerin yeknesak temposuyla uyuşmuşken, çanlardan yansıyan güneş ışığı birden yeni bir şey vaat ediverir büyülenmiş seyreden çocuğa. Ya da on bir otuz treni gecikmiştir; geleceğinden umut kesildiği anda, taşra yeniden günlük sıkıntısına gömülmüşken, trenin çığlığı birden dondurur her şeyi: Beklenmedik bir konuk gelmiştir kasabaya.

Aslında böyle anlar da yok bu öykülerde, bunları ben düşündüm. Yolu kasabaya düşmüş bir kervan, gecikmiş bir tren; çocuğun sıkıntılı dünyasını birden aydınlatan şeyler. Taşrayı kendi gözünde taşra kılan da, ona umut verip dengesini bozan da bunlardır. Atılgan'ın karanlık yapıtlarını içinden aydınlatan, yazarın bir umudu birazdan geri almak üzere, birazdan bütün gecikmişliği, bütün imkânsızlığıyla sergilemek üzere sezdirmesini sağlayan da bunlardır. Bunları düşündüm, çünkü bu öyküler okuru, yolu dağ köylerinden kasabaya düşmüş bir kervan ya da gecikmiş bir tren taşradaki çocuğu nasıl etkilerse öyle etkiler. Önce dengesini bozar, içindeki taşrayı hatırlatır ona, sonra sıkıntının dünyasını iade eder.

*

Ününü, taşrada geçen *Anayurt Oteli* kadar, bir büyük şehir romanı olan *Aylak Adam*'a borçlu olan bir yazarı "taşra sıkıntısı" başlığı altında ele almam yadırganabilir. Öyle ya *Aylak Adam*, hızlı temposu, ışıklı caddeleri, sinema locaları, kaldırımlardan taşan kalabalığıyla büyük şehrin, onun ayrıntılarını birer işaretmiş gibi yorumlayan aylağa sunduğu imkânın romanı gibidir. İlk cümlesi de bunu sezdirir: "Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi. İçimdeki sıkıntı eridi." Aylak adam bir tatlıcının büyük camından, dışarıdaki caddeden karınca sürüsü gibi geçen kalabalığı gözler; şekilsiz bir kalabalıktan bir şekil, bir anlam çıkartmayı, kalabalık içinde bir yüz seçmeyi dener; aradığı, "o", bu kalabalığın içindedir. Şehir bir

işaretler deposudur aylak için; insanı bazen bir sokak çağırır, bazen bir yangın kulesi, bir minare; aradığı birden şu köşeden dönüp karşısına çıkabilir, belki şu kahvede karşılaşacaktır onunla, sinemada yanına oturduğu kişidir belki. Sıradan nesneler, sıradan olaylar olağanüstü anlamlar kazanmıştır; soqak adları, tramvayın gecikmesi, önünden geçilen yapı, dönülen köşe, hayatında önemli bir yer tutacakmış gibi gelir; yüzünü bile görmediği bir kız, sırf şu sokağa saptı diye, peşinden gidecektir: "Işıklarını yeni yakmış bu şehri seviyordu. Aradığı burda, şu gelip geçen insanların içindeydi. Belki bu akşam onu bulacaktı."

Aylak adam tipi üzerinde duralım biraz. Neyi arar Atılgan'ın aylağı? "Gerçek sevgi"yi, "yapmacıksız", "süssüz" sevgiyi. "Dudak boyalı, parfümlü, evlenme laflı sıkıntılar"dan kaçar. Bir sadelik peşindedir; tırnakları boyasız bir el, dudakları boyasız, parfüm sürmeyen, topuklu ayakkabı giymeyen bir kadın. Cinselliği çağrıştıran her şey ona fazla gelir. "İğrenç kadın çantaları"ndan söz eder, örneğin. Öpüşürken, Güler gözlerini açıp onu görsün istemez. Sevişme arzusunu "sürtünme duygusu" olarak tarif eder. Cinselliği bir türlü baş edemediği bir kulak kaşıntısıyla, suçluluk duygularıyla, cezalandırılma korkularıyla birlikte yaşar. Aradığı, cinselliğiyle var olan bir kadın değil, cinselliği önceleyen, ona cinselliğin çatışmalarını yaşatmayacak bir kadındır, daha çok da bir yüzdür, bir kadın yüzü.

Tahsin Yücel'in 1950'lerin başlarında yazdığı ilk öykülerinden birinde şöyle bir bölüm var: "Kadınlar gördüm: vücutları insan değil, sabun değil, leş gibi lâvanta kokuyordu, yüzlerinin asil rengi boyalar altında kaybolmuştu, adımlarını atışlarından göz bebeklerine kadar her şeylerinden yapmacıklık, samimiyetsizlik, iki-yüzlülük akıyordu."[10] Şöyle bitiyordu bölüm: "Temiz ve saf yüzlere vurgunum ben!" Yücel'in sonraki öykülerinde, *Düşlerin Ölümü*'nde de inatla bir yüze, bir resme, bir sese, bir gölgeye tutulmuş, o tutkuyla hastalanmış, bir imgenin peşinde yeryüzüyle ilgilerini kesmiş, kalakalmış insanlar vardır. Tanpı-

10. T. Yücel, "Şampanya", *Uçan Daireler*, Varlık Yayınları, 1954, s. 44.

nar'ın o çok sevdiği "genişlik" de varlığını bir yüze borçludur; *Huzur*'un Mümtaz'ı için sanat, doğa, varlık, her şey bir kadın yüzünde, "bütün gerçeklerin annesi" olan Nuran'ın yüzünde aydınlanır. Bu yüzün Tanpınar'da hep derinlikle, sanatla, kültürle birleştiğini de hatırlayalım burada: "Eyyubî Bekir Ağa'nın *Mahur beste*'si bende, ne zaman gördüğümü bilmediğim bir kadın yüzüyle birleşir."[11]

Atılgan'ın "Bodur Minareden Öte" öyküsünde kusursuz tarifine kavuşan da bu yüzdür: "Açık saçık fıkralar anlatılan tozlu odalara yakışmayacak, temiz, güzel bir yüz." Gösterişten uzak, sade, gecenin "pis düşleri"yle lekelenmemiş, cinsellikle kirlenmemiş, dudaklarından değil de burnunun ucundan öpülecek bir yüz. Aylak adamın "gerçek sevgi"sinin ardında da bu imgeyi buluruz: Beyaz bacaklar, dolgun kalçalar değil, dudaklar bile değil; beden değil kesinlikle, yüz; temiz, ak, lekesiz, güzel bir yüz. Bizi bir zamanlar sahiplenmiş, bizimse hiçbir zaman sahiplenemeyeceğimiz, bir imgeden ibaret kalmış, yeniden yaşantılanması olanaksız bir yüz.

Tanpınar'ın çok yakınındayız şimdi: İdeal aşkın nesnesinin, iç ile dışı kendinde toplayan yüzün alanında. Atılgan, niçin şehirde geçen bir roman yazdığı sorulduğunda, "Bence bir roman şiir gibi yazılır. Romanda 'deyiş'in çok büyük önemi var... Şehir hayatında bu şiir deyişini daha rahat verebileceğimi hissettim"[12] diye açıklamıştı. Bunda bir doğruluk da var; şehir bir yüzeydir çünkü, orada her şey çoktan bir yüze dönüşmüştür. Ama unutmayalım: Burada bir şairden, bir zamanlar parçası oldukları bütünlükten çoktan kopmuş, kendi başlarına dolaşan imgelerden beslenen bir şairden değil; bir romancıdan, o imgelerin bir zamanlar ait oldukları bütünlüğü geri isteyen, imgeyi yeniden sahiplenmeye çalışan bir romancıdan, zamana karşı çalışan sentetik bir uğraştan söz ediyoruz. *Aylak Adam*, göründüğü an yok

11. A. H. Tanpınar, "Şiir ve Rüya II", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, 1992, s. 35.

12. "Yunus Nadi Roman Mükâfatı İkincisi", Selmi Andak'la konuşma, *Cumhuriyet*, 3 Temmuz 1958; *Yusuf Atılgan'a Armağan* içinde, s. 61.

olan bir yüzeyin, bulunduğu an yitirilen bir yüzün şiiri değildir. Yusuf Atılgan'ın sıkıntısı Baudelaire'deki gibi bir büyük şehir sıkıntısı, bir "Paris Sıkıntısı" değildir. Atılgan'ın aylağı da Baudelaire'deki anlamıyla bir *flaneur* değildir zaten; büyük şehir yaşantısının gelip geçici heyecanlarına kapılmış, şehrin parlayıp sönen ışıklarından, uçucu zevklerinden tat alan, şehri bir iç mekân gibi kullanan, orada kendini evinde hisseden biri değildir. Bu yüzden yazarı da yüzeyle, yanıp sönen, uçucu, bu haliyle bile şaire yol gösterebilecek bir imgeyle yetinemez. İçsel dünyayı konu edinmiş her roman gibi o da onun ötesine, daha derine iner; zamanı aşmak, yüzü onarmak, kalıcı kılmak ister. *Aylak Adam*, sonuçsuz kalmaya mahkûm bu çabanın romanıdır. Kahramanı, bir yüz peşinde şehrin yüzeyini tararken, dönüp dolaşıp taşraya gelecektir; kendi içindeki taşraya bu kez, kötü yaşanmış bir çocukluğa, çocuğun yaşamak zorunda olduğu, telafisi olanaksız kötülüğe, ideal imgenin öbür yüzüne gelip dayanacaktır.

Orada ne buluruz: Kayıp annenin yerine konan Zehra teyze, babanın "Çocuğu yatır!" buyruğuyla bölünen ilk aşk, sokaktaki şaşı orospuda bu ilk deneyimi tekrarlama isteği... Bütün bunlar da bir taşradır; içsellik denen şey, iç dünya denen şey de bir taşradır, bir dıştır aslında: Hiçbir zaman dile getirilemeyecek bir iç'in, çocuğa "temiz, güzel yüz" imgesini bahşeden ilk yaşantının yıkıntısından oluşmuş bir taşra. Öfkenin, o ertelendiğinde sıkıntının kaynağı da burada: Bundan sonra yaşanan her şey, hiçbir zaman diriltilemeyecek bir merkezi yaşantının taşrasında kalacak. Aylak adam Zehra teyzesinin rahat, yumuşak göğsünü; ana kucağında simgesini bulan bütünlüğü, cinsellikle lekelenmemiş "temiz, güzel yüz"ü hiçbir zaman bulamayacak. Giriş cümlesinin okurda uyandırdığı umudun aksine *Aylak Adam* bir imkânın değil, bu imkânsızlığın romanı olarak son bulur.

İmgesel birlik, ideal aşk umutları bitti. Tanpınar'ın çok uzağındayız artık. *Huzur*'u hatırlayalım burada. O da bir şehir, bir İstanbul romanıdır ama Boğaziçi, eski musiki, Nuran hepsi bir bütündür *Huzur*'da; birine ulaşınca ötekine de ulaşır Mümtaz, birini yitirince hepsini birden yitirir; şehre, sevgiliye, kültüre, Varlık'a

aynı anda kavuşur, bütün uzaklıklar aynı anda silinir, aynı anda kurulur. Bir de *Aylak Adam*'ı düşünün: Hiçbir şey tam zamanında olmaz orada; ya erken gidilmiştir ya geç kalınmıştır, bırakın kavuşmayı bir türlü buluşamaz C. ile B. Sırf Tophane Caddesi'ni sevmediği için B.'nin değil, Yüksekkaldırım'a giden Güler'in peşinden gider C., ya otobüse yetişemediğinden, ya taksi şoförüyle kavgaya tutuştuğundan bir türlü B.'ye ulaşamaz. C. ile B. birbirinin çevresinde, bir adım önünde ya da arkasında, bir yere biraz önce ya da sonra giderek, şehrin yüzeyinde hiç karşılaşmadan, bir türlü birbirine değemeden dolaşır dururlar. İdeal aşkın nesnesi çoktan yitirilmiştir. Başka bir şehirdir bu: Boğaziçi'nin, aşkın, kültürün iç içe olduğu, her sahnesi yazarına yitirdiği bütünlüğü yeniden vaat eden bir şehir değil; korkunç fren gıcırtılarının, çelik takırtısının, insan sesini boğan fabrikaların, kornaların, çanların, küfürlerin şehridir. Bu yüzden değil Tanpınar'ın biriktiren, genişleyen üslubunu, bir *Düşlerin Ölümü*'ndeki ağıt tonunu bile bulamayız burada. Romanın temposu Atılgan'ın taşrayı anlatırken kullandığı dildir: Kısa, kesik, tutuk. Söz akmaz, doyurmaz artık: "Kendine geldi. Baktı kafası kubura yakın, az daha uzandı; öğüre öğüre kustu. Kalktı. Üstü başı ıslanmış. Titriyor. Yüzünü yıkadı; ağzını çalkalayıp su içti. Biraz açıldı ama kafası boş; ağrıyor. Sanki çok önemli bir işi varmış gibi birden yürüdü. Oturma odasına girdi. Doğru pencereye gitti. Dün gece kırdığı camı yokladı. Takılmış."

Yazı boyunca yer yer öfkeden söz ettim. Oysa *Aylak Adam*'ın duygusu bu değil. Ama romanda boşta kalmış, ne kahraman ne de yazar tarafından sahiplenilmiş bir öfke var; zaman zaman sezdirilen bir öfke, C.'nin içinde olmadık yerde patlayan bir öfke. Okulda olmadık bir nedenden bir arkadaşını döver C.; askerde çevirmenliğini yaptığı Amerikalı'yı sırf "parmaklarını kütlettiği için" döver; romanın sonunda da mavi yağmurluklu kızın bindiği otobüse yetişemediğinden, karşısına çıkan, ona kafa tutan bir şoförün burnunu kırar. Bunun kaynağında, onu ilk aşkından, Zehra teyzesiyle yaşadığı ilk aşktan koparan babasına duyduğu öfkenin olduğunu sezdirir yazar. Ama bu öfke, hakkında

konuşulacak bir şeydir, yoksa cümlelere sahip çıkan, onların içinden görünen, yazıya duygusunu veren şey değil. Aylak adamın başkalarıyla olan çatışması da daha çok felsefi, zaman zaman ahlaki bir tercih olarak anlatılmıştır. "Belli günlerde belli yaşamlar sürenler"dir onlar; "komşunun saygısını yitireceğinden başka sıkıntısı olmayanlar"dır; "eli paketliler"dir; yapmacık, çabasız, ölçülü biçili, alışkanlıklara ve kalıplara bağlı, fazla huzurlu, fazla rahat insanlardır: "Biliyorum sizi. Küçük sürtünmelerle yetinirsiniz. Büyüklerinden korkarsınız. Akşamları elinizde paketlerle dönersiniz. Sizi bekleyenler vardır. Rahatsınız. Hem ne kolay rahatlıyorsunuz. İçinizde boşluklar yok. Neden ben de sizin gibi olamıyorum? Bir ben miyim düşünen? Bir ben miyim yalnız?"

Benzer cümlelere Oğuz Atay'da da rastlarız. O da başkalarına, küçük burjuva aile yaşamına kızar; salonsalamanjeyle, yatak odasındaki pufla, oturma odasındaki örtülerle, erkeklerin terlik ve pijamayla gezdiği, duvarlarına takvim asılan evlerle alay eder. Atay'ın kahramanları da Atılgan'ınkiler gibi bu dünyaya tutunamamış, çocuk kalmaya mahkûm, hayatın acemisi kişilerdir. Her ikisinde de dış dünya kötüdür, ama her ikisi de kötülüğü kendi dışına atamaz; diğer bir deyişle, her ikisinde de dış dünyaya duyulan öfke bir biçimde engellenmiştir. Bir biçimde; iki yazar arasındaki fark da burada: Atay alay eder, kızgınlığını bir şekilde dışa vurur; tekniğini, sevecen de olsa, sonunda kendisini yaralayacak da olsa, alay üzerine, ironi üzerine kurar. Sonunda aşar öfkeyi; "canım insanlar"dır onlar. Atılgan ise erteler öfkeyi, geri çeker, kontrol altında tutar. Bastırılmış bir öfke değildir bu, bilince daha yakın bir yerde sahiplenilmeden öylece bırakılmıştır, romandaki bir imgeyle söylersek "kıpkızıl bir öfke"dir. *Aylak Adam*' da sezdirir bunu Atılgan, ama hicve giden yola sapmaz. O yoldan gitse dışa açılacak, meydan okuyacak, sıkıntısı hafifleyecek; ama o içselliğin dilini tam da sıkıntının ağırlığında aramayı seçmiş; sıkıntıyı dağıtacak, yazarı dışa doğru genişletecek hiçbir yola sapmıyor bu yüzden.

İki yazar arasındaki yaşantı farkı, en iyi dilde gözlemlenebi-

lir. Atay'ın dilini kamçılayan, cümlelerini şakadan bir duvar içinde uzattıkça uzatan, biraz önce söylediğini bu kez olumsuzlayarak söyleten, kısacası Atay'ı kendi gözünde bile "geveze" bir yazar kılan başsız sonsuz bir ironiyse; Atılgan'ın dilini ketleyen, yazara cümlelerini bir an önce bitirten, onu "tutuk" bir yazar kılan da ironiye, alaya ya da şakaya uzaklığıdır, bir türlü "gayri ciddiye" alamamaktır. Atay kurduğu her cümlenin ardından pişman oluyor, bu kez tersini söylemek gereğini hissediyor, cümlelerine ancak şakaymış gibi sahip çıkabiliyor, üslubunu ancak parodi sayesinde koruyabiliyorsa; Atılgan üsluptan çoktan vazgeçmiştir, cümleleri sahipsizdir, onların ardında duran yazarı hissedemeyiz artık. Hakkında yazdığı sıkıntılı içerik, cümlelerine de sahip çıkmıştır çünkü. Onu zor yazan, az yazan, yazarken sıkılan, yazdıklarının bazılarını yırtıp atan bir yazar kılan da bu olsa gerek. Bu yaşantı farkı, iki yazarın kahramanlarının adlarında da görülür. Atay'ın kahramanlarının adları (Turgut Özben, Hikmet Benol, vs.) şakayla yüklü birer simgeyken, *Aylak Adam*'ın kahramanı bir cins isimden (aylak adam) ya da gerisi gelmeyen bir büyük harften (C.) ibaret kalmıştır. *Aylak Adam*'ın dili de bunu doğrular zaten; adeta şahıssızlaştırılmış bir dil vardır orada; kahramanın duygu, düşünce ya da izlenimleri tümüyle dışsal, nesnel bir dilin içine yedirilmiş, gömülmüştür: "Önce oda kapısı kapandı, sonra dış kapı. Terliklerini giydi. Gitti pencereyi açtı. Soğuk. Dışarıya eğilip gökyüzüne baktı. Kurşun rengi, yağmur yağacak bugün. Ceketini geyip ayakyoluna girdi."

Yazıya başlarken Yusuf Atılgan'ın üslubunun "kontrollü" olduğundan söz etmiştim. *Aylak Adam* söz konusu olduğunda, belki "fazla kontrollü" demeliyim. Şu anlamda: *Aylak Adam*'da aşkın nesnesi, ideal imge yarılmış, ikiye ayrılmıştır: Bir yanda temiz bir yüz; kuşatan, kucaklayan anne; öte yanda "gecenin pis düşleri", babayla düşüp kalkan Zehra teyze. İmgenin yarıldığını, "temiz, güzel yüz"ün üzerine gölge düştüğünü görürüz *Aylak Adam*'da; hizmetçinin dolgun beyaz bacaklarının, babanın bıyıklarının, hizmetçi kızın üstünde gidip gelen kamburlaşmış sırtının, Zehra teyzenin çıplak bacaklarını okşayan elinin bu yüzü

nasıl gölgelediğini, nasıl lekelediğini görürüz. Ama yüz, sanki tamir edilebilirmiş gibi, sanki geri getirilebilirmiş gibi, hâlâ oradadır; kirlendiğini görürüz, yıprandığını, hırpalandığını görürüz; ama öfkeyle, cinselliğin hoyratlığıyla dağılıp parçalandığı; kan, ter, meni içinde kaldığı ânı bulamayacağız bu romanda. *Aylak Adam*'da edebiyat dünyasına yeni adım atmış, edepli bir yazarla karşı karşıyayız henüz. O bölgeye girmez Atılgan; girmemeyi seçmiştir, ya da bir aydını anlatırken bu yarı bilinçli bölgeye, bir şehir romanında benliğin taşrasına bir türlü yer bulamamıştır. Taşra kontrol altında burada: "gecenin pis düşleri"nin, o temiz yüzü gölgelemekle kalmayıp tanınmaz hale getirdiği an sanki saklanmış okurdan.

Anayurt Oteli'nden geriye baktığımızda ise kontrolden çok bir ertelemeden söz edilebilir. *Aylak Adam*'da kontrol altında tutulan öfke, orada engellenen hoyratlık, orada bastırılan cinsellik yıllar sonra *Anayurt Oteli*'nde geri dönecek. Atılgan'ın yapıtlarına damgasını vuran üç öğeyi; taşra, cinsellik ve sıkıntıyı birbirinden ayrılmayacak bir biçimde iç içe geçirerek.

*

Berna Moran *Aylak Adam*'la *Anayurt Oteli* arasındaki benzerliklere dikkati çekmişti: "İki roman arasında öyle benzerlikler göze çarpar ki insan, Atılgan'ın aynı konuyu, farklı roman anlayışlarının getirdiği yeni bir teknikle ikinci kez yazmak istediği sanısına kapılabilir."[13]

Farklılıklara da dikkat çekilebilirdi; bu teknik farkının bu farklılıklardan ileri geldiği söylenebilirdi. Çünkü taşradayız artık; sert, öfkesi apaçık görünen bir taşrada. Cinselliğin, bir taşra olarak yaşanmaya mahkûm bir cinselliğin alanındayız, terbiye edilemeyecek dürtülerin, ehlileştirilemeyecek fantazilerin, şiddet ve cinselliğin alanında; güzel yüzü bir türlü içselleştirememiş, ken-

13. Berna Moran, "Aylak Adam'dan Anayurt Oteli'ne", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, 2. cilt, İletişim Yayınları, 1990, s. 219-236; *Yusuf Atılgan'a Armağan*, s. 327-346.

dine ait kılamamış bir gövdenin alanında. Burdan bakıldığında, Zebercet olsa olsa aylak adamın öbür yüzüdür; aydının bastırdığı yüzü, şehrin taşrası. Yaşlı bir annenin yedi aylık doğmuş oğlu, Keçeci Zade Malik Ağa'nın torunu, "efendim"siz, "sağolun"suz konuşmayan, ağırbaşlı, saygılı, terbiyeli Zebercet; küçük asker, emireri Zebercet; C.'nin çıplak, korumasız, tehlikeli yüzü. Evet, *Anayurt Oteli*'nin ipuçları *Aylak Adam*'da da vardır, ama Atılgan'ın sezdirerek değil de doğrudan girdiği bu bölge; içselliğin tükendiği, zaten gelişmemiş olduğu, tümüyle bir dış olduğu bu bölgenin anlatımı yeni bir tekniği gerektirmiş olmalı. Çünkü artık orada öfkeli bir gövde var: Zebercet'in havlunun üzerine damlayan menisi, ortalıkçı kadının üzerinde gidip gelen sivilceli kıçı, kadının tabanları karamsı ayakları var. Öfkenin yön verdiği gövde, onu kontrol altında tutan yazarın elinden kurtulmuş gibi.

Anayurt Oteli bir iç-dış karşıtlığı üzerine kuruludur. Konak ve dışarısı. Ortahkçı kadın ve gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın. Zebercet konakta kaldığı sürece, kendini dışa kapadığı sürece, uyurgezer yaşamını sürdürecektir. Dengeyi bozan, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına, "nasıl seninim" diyen bir başkasına duyduğu arzudur. Tıpkı annesinin dışında koca bir hayat olduğunu fark eden, orada tutunamayan, ama geri de dönemeyen çocuğun yaşantıladığı gibi, bu sürecin de geri dönüşü yoktur. Zebercet içe, konağa, anaya, Anayurt'a, oradaki uyurgezer yaşamına dönemez artık. O zaman atadan kalma konak, artık istenmeyen bir ana kucağı gibi, bütün kuşatıcılığını, koruyuculuğunu, sığınak olma özelliğini yitirir. O zaman fark eder Zebercet; dönülecek bir iç yoktur. Gösterilenini çoktan kaybetmiş gösterenlerden oluşur iç; bıyıklar, kedi, havlu, konak, fişler, hepsi içi boşalmış bir kabuktan, merkezini yitirmiş bir taşradan ibaret kalmış bir iç dünyanın gösterenleridir. Onları teker teker yok eder Zebercet. Bir tek kendisi kalır, sonunda onu da yok edecektir. Ayaklarıyla masayı itmeden önce aklından geçen "Dayanılacak gibi değildi bu özgürlük" cümlesi, bunu fark edişin, dışarıya taşınamayan, ama geri de dönülemeyen bir içselliğin ifadesi gibidir.

Bunu dışsallığın diliyle anlatmayı seçmiştir Yusuf Atılgan;

üçüncü tekil şahıs anlatıcının ağzından, kısa di'li geçmiş zaman cümleleriyle. Romanın sonlarına doğru Zebercet'in geçmişe döndüğü birkaç bölüm dışında, düşünce ya da duyguya yer vermeyen, sevişmeyi de cinayeti de intiharı da aynı soğuk bakış açısıyla aktaran, yalnızca eylem belirten, neden ya da sonuçlara girmeyen, imgelerden vazgeçmiş, anlam vaat etmeyen dışsal bir dil: "Doğrulup oturdu; gömleğini kokladı, yataktan indi. Ayakyoluna girmeden gazocağına su koydu. Çıkınca yıkandı; kurulandı, havluya sarınıp odasına döndü. Sandıktan temiz çamaşır çıkardı, giyindi..." Romanın sonuna doğru, Zebercet'in intiharına az kala, bu dil gidebileceği en uç noktaya varır. Yazar artık cümleleri okurun süreklilik beklentisini karşılayacak biçimde art arda değil, onların birbirinden kopukluğunu, bir anlam biriktirmediklerini vurgularcasına alt alta sıralar:

"Kalktı.
Giyindi.
Yatağı düzeltti.
Yüzünü yıkadı. Sakalı üç günlüktü.
Çay demleyip iki bardak içti."

Üsluptan çoktan vazgeçmiş bir yazarın sahipsiz kalmış cümleleri: Yalnızca bildiren, arkalarında bir yazar olduğunu hissettirmeyen cümleler. Bu dilin ipuçları *Bodur Minareden Öte*'de de, *Aylak Adam*'da da vardır. *Anayurt Oteli*'nin farkı, bu dili romanın tümüne yayması, Zebercet'in iç dünyasını bu dilin sağladığı mesafeden, bu dilin dışsalhğıyla anlatması gibi görünür ilk bakışta. Zebercet ne yaparsa yapsın, onu bu dil anlatacaktır. Sabah kalkıp güne başlaması da, otelin sıradan işlerini görmesi de, ortalıkçı kadınla sevişmesi de hep aynı dilde ifadesini bulur. Zebercet bu dile mahkûmdur; bu dilde sevişir, bu dilde cinayet işler, bu dilde canına kıyar. İntihar hazırlığı da aynı mesafeden, sanki sıradan bir iş yapıyormuş gibi, hiçbir duygu ya da anlam farkı, hiçbir gerilim yaratılmadan anlatılmıştır: "Bıçakla havanelini alıp yürüdü, aşağıya indi. Dış kapının yanındaki odaya havanelini bıraktı; küçük bir tabağa dolaptan biraz yağ koyup çıktı; oda-

sına girdi, kapıyı kapadı. İçerisi ılıktı. Tavandan sarkan uzun çamaşır ipi masadan kaymış, yatakta çöreklenmişti. Elindeki tabakla bıçağı masaya koydu; ağır ağır, dengesini bozmadan üstüne çıktı; ipi tutup bütün gücüyle asıldı. Yukarıya iyice bağlıydı. Bıçağı sürte sürte ipin uzunca bir parçasını kesti; bıçakla birlik kapıdan yana attı. Yukarıdan sarkan ipin ucunu büktü, ilmikledi; yağladı. Tabağı yatağın başucuna attı. Kırılmadı. Masa ara sıra belli belirsiz titriyordu. İpi boynuna geçirdi; düzeltti..."

Anayurt Oteli yalnızca bu dille yazılmış olsaydı, yazar anlamını yitirmiş, içselliğini tüketmiş bir dünyayı dışsal bir dille anlatmayı seçmiş, diyebilirdik. Ama çok farklı, bununla karşıtlık oluşturan, beklenmedik bir dil daha kullanılmıştır *Anayurt Oteli*'nde. Zebercet'in ailesi olduğuna inandığı Keçecizadeleri, konağın otel olmadan önceki zamanları anlattığı birkaç bölümde dil birden başkalaşır, cümleler uzar, karmaşıklaşır. Zebercet'in, dedelerinin, ninelerinin gömülü olduğu parktaki düşüncelerini aktaran uzunca bölüm, yan cümlelerle dışa açılan, yeni malzemeyle genişleyen, anıştıran, çağrıştıran, derin bir anlam vaat etmeye aday cümlelerden oluşur, neredeyse tek bir cümleden: "Güz ortasında bu olağanüstü ılık, esintisiz günde yaprakları kıpırdamayan ama gergin, canlı oldukları belli çamların, mersinlerin, kasımpatlarının, güllerin, zambakların, adını bilmediği sık yapraklı, al çiçekli bitkilerin kök saldıkları, emdikleri toprakta Yangın'a değin kim bilir kaç yaz yıl buraya gömülen ölülerin çürüyüp ufalanmış kemikleri, etleri, saçları, tırnakları vardı... Yangın'dan sonra ölü gömülmediği için, kapatıldığı için, yıllardır dalları iç içe girmiş ulu ağaçların altında gürleşmiş yaban otlarının, çalıların, dikenlerin sardığı, yosun tutmuş, çoğu eğilip birbirine yaslanmış kavuklu-sarıklı kocaman taşlarla dolu gömütlüğe girmemişler, dışında, çevresini kuşatan yer yer çökmüş, çatlamış, taşlarının arasından otlar fışkıran alçak duvarın önünde, ölmüşlerin gömütlerine yakın bir yerde gözleri ıslak kadınların arasında durmuşlar; anası başını ağaçlara kaldırıp ellerini açmış, gözleri yarı kapalı, sessiz, dudakları kıpırdarken..."

Lirik denebilecek bir andır bu; birden sanki bir doluluğu ha-

tırlayan, bu ânın anısını okurundan esirgemek istemeyen, onu da doyurmak isteyen şefkatli bir yazarla karşı karşıyayızdır. Sanki hatırlanan ânı sürekli kılabilmek, bu anıyı çoğaltabilmek, dilde biriktirebilmek için cümlelerini bir türlü bitirmek istemez, ağaçların adlarını saymakla bitiremez, yaşanan ânı ayrıntılandırmak ister, cümleyi bitirecek noktayı ertelemek için bir virgül daha koyar; bir ağaç, bir çiçek ismi daha sayar. Atılgan'ın yapıtlarında pek rastlamadığımız şeyler: Onbiray gülleri, çam yaprakları arasından sızan güneş ışığı, taşların arasından fışkıran otlar. Bir de bir yüz çizilmiştir: Başını ağaçlara kaldırıp dua eden annesi, elleri açılmış, gözleri yarı kapalı, sessiz, dudakları kıpırdarken.

Aynı dil bir kez daha görülür; romanın sonuna doğru, Zebercet'in erişilmez bir kadına, yengesine âşık olup intihar eden dayısı Faruk beyi anlattığı bölümde: "Belki sıcaktan uyuyamadığı bir gece kalkıp yarı çıplak ırmağa gittiğinde, kıyıda, ağaçlarla çevrili küçük düzlükte, ay ışığında, yan yana uzanmış dinlenen ya da uyuyan yengesiyle ağabeyini gördükten sonra, çoğu geceler, iki kulenin arasında güneş batmadan sulanan, hasırlar serilen alanda yere çakılı dört kalın sırığın uçlarındaki yayvan tenekelerde yanan gazla yoğrulmuş külün ışığında yenen akşam yemeklerinin – gözünü elinden ayırmayan anasını üzmemek için çoğu zorla yediği, Kadriye Kalfa'nın iki beslemesinin yardımıyla pişirip kotardığı çeşitli yemeklerin– sonunda konuşmalar tavsamaya başlayınca kalkar, anası dönüşünü beklemesin diye önce odasına girer, uzanır, aşağıda ışıklar söndürülüp el ayak çekilince dışarı çıkar, ırmak kıyısında düzlüğe yakın bir yere oturup uzun süre, gecenin durgunluğunda ara sıra suda bir balığın, bir kurbağanın, kıyıdan düşen bir toprak parçasının şapırtısını uzaktan bir çakal ulumasına karşı Toroman'la Karaman'ın havlayışlarını, öte kıyıdaki ağaçların birinde belki dişisini çağıran bir gece kuşunun eşit aralıklarla 'hu u u' çekişini duyarak, niye beklediğini bilmeden, suçlu, tedirgin, ay ışığında ya da yıldızlı ağustos gecelerinde daha bir büyüyen asmaların arasından çıkıp gelmelerini bekler miydi?"

Tek bir cümledir bu; yan cümlelerle uzayıp giden, Zebercet'in bir adım sonraki intiharını ertelercesine uzayıp giden, bu

intiharı anlamlı kılmak istercesine sürüp giden tek bir cümle. Dilin başkalaştığı anlar; Zebercet'in yaşamını değilse de ölümünü anlamlı kılma, parkta gömülü olan atalarının parçası olma isteğinin ya da erişilmez bir kadını arzulayan dayısı Faruk beyle özdeşleşme çabasının dile geldiği anlar... Yazar bunu mu dile getirmek istemiş, burada bir anlam vaadi olduğunu mu sezdirmek istemiştir? Ne kadar acıyla dolu olursa olsun konağın otel olmadan önceki, bir aileyi barındırdığı, anlamla dolu olduğu, zenginliğin, tamlığın, genişliğin ifadesi olduğu zamanları? Ne kadar karşılıksız olursa olsun, arzunun geniş bir hayatın ortasında, doğanın bağrında yaşandığı zamanları? Doğanın şehir karşısında eksik kalmadan önceki, taşraya dönüşmeden önceki halini? Yoksa doğaya yakın yaşanmış bir çocuklukla barıştığı ânı, anlık bir bütünleşmeyi mi ifade etmiş burada yazar? Tanpınar'ın, *Huzur*'un Mümtaz'ını anlatırken söylediği gibi "çocukluğu bir bahar dalı altında geçmiş" bir yazarın anlık özlemi mi bu? Belki de onu Zebercet'in öyküsünü yazmaya iten neden, sıkıntıyı önceleyen an, anlama kaynaklık eden an buradadır: "Temiz, güzel yüz" bu imgesel dilde içselleşmiş, bu bir türlü bitirilmek istenmeyen cümlelerde çocuğun benliğine nakşettiği o ilk imgenin izi kalmıştır. Belki edebiyatın, yazmanın, yüceltmenin onsuz olamayacağını sezdirmek istemiştir yazar. Belki de yalnızca, bir an sonra yeniden çökecek dar hayatı daha dar, sıkıntılı dili daha sıkıntılı, tutuk tempoyu daha tutuk, dışsallığı daha da dışsal kılabilmek içindir bu dil:

"Kalktı.
Giyindi.
Yatağı düzeltti.
Yüzünü yıkadı. Sakalı üç günlüktü.
Çay demleyip iki bardak içti."

Atılgan'ın Tanpınar'ın öğrencisi olduğunu söyleyerek başlamıştık yazıya. Ona borçlu olduğunu, yazarlık mizacının ondan etkilendiğini söylüyordu Atılgan. Bense, bir vazgeçişten söz etmiştim; ilk modernistlere bahşedilen yaşantının ikincilerden

esirgendiğini, onların ancak bundan vazgeçerek yazmaya devam edebildiklerini.

Fikir değiştirmenin zamanı geldi. Bu dil, Atılgan'ın tutuk ve denetimli dilinin orta yerinde birden patlak veren bu dil, dış dünyayı yücelterek var eden bu bakış, vazgeçilenin yazarın zihninin gerilerinde bir yerde durduğunu ima ediyor olamaz mı? Onbiray gülleri, çam yaprakları arasından sızan güneş ışığı, dalları iç içe geçmiş ulu ağaçlar. Tanpınar'ın "geniş ve munis tabi-at"ı mı bu? Yıldızlı ağustos geceleri, ağaçlarla çevrili küçük düzlük, kül ışığında yenen akşam yemekleri. Tanpınar'ı hatırlatan büyülü içe dalma anları, Atılgan'ın vazgeçtiğini söylediğim doymuş, doğurgan, dişil üslup; imgesel birliğin anısını koruyan, genişleyen, biriktiren dil.

Anayurt Oteli'ndeki bu iki farklı dil kullanımı, bu vazgeçişe yapılmış bir atıf olamaz mı? Figürlerini ancak parçalayarak var edebilen ressamın bir an bütünlük isteğine kapılması, resminin bir kenarına kusursuz, tam, eksiksiz bir yüz çizmesi gibi, içsel bir yaşantıyı ancak dışsal bir dille koruyabileceğini anlayan yazarın anlık özlemi? Dar hayatın, eksikliğin, sıradanlığın, rutinin alanına çekilmiş, üslupsuzluğa razı olmuş bir yazarın, kendini yoksun bıraktığı bütünlüğe, kendinden önce içselliği ifade etmiş imgeli, hülyalı dile duyduğu özlem? Yazının kendi hafızası ya da; ondan esirgenmiş bir yaşantıyı, içselliği anlatırken dıştan da beslenebilen bir dili son bir kez kendi içine çekme arzusu. Dıştan: Şehrin sokaklarından, korkunç fren gıcırtılarından, çelik takırtısından, insan sesini boğan fabrikalardan, küfürlerden, kornalardan değil bu kez, içe alınabilen bir dıştan; onbiray güllerinden, ay ışığından, yıldızlı ağustos gecelerinden, kül ışığında yenen akşam yemeklerinden, "bahar dalı altında geçmiş" bir çocukluktan.

"Yukarıdan sallanırken tahtaya sürtündüğü yerden ip çatırdadı..." Di'li geçmiş zamanla bitecektir roman. Yusuf Atılgan'ın tavrını özetliyor bu: Duyguyu –ister öfke olsun, ister bütünlük özlemi– gösterip geri çeker Atılgan. Sezdirir, geri alır. Okuru da bunu görmek zorunda: O da yıldızh ağustos gecelerinin vaat et-

tiği anlama kaptırmışken kendini, dış dünyayla arasındaki mesafenin kapandığını hissettiği bir anda, açılıp kapanan kaslara, ıkınan bir deliğe, içselleştiremeyeceği bir dışa, tutuk bir di'li geçmiş zamana razı olmak zorunda kalır. Esirgenmiş bir yaşantı varsa eğer, o yalnızca yazardan değil, okurdan da esirgenmiştir çünkü.

~

YAZI VE ARINMA

BİLGE KARASU'nun öykülerini, masallarını, metinlerini okurken bir zorlukla karşı karşıya olduğumu düşündüm: Sert metinlerdi çünkü bunlar, sert bir malzemeden yapılmış metinler; su gibi akmıyor, dökülmüyorlardı. Okunurken en akıp giden anlatısında, bir denemesinde sözünü ettiği türden, "tutulmuş bir soluğun salı salıverilmesi gibi yazılmışa"[1] en çok benzeyen metninde, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda bile hissediliyordu bu. Sert bir malzemeden, uzun süre kazınarak, yontularak, yoğrularak yapılmıştı sanki bu metinler.

Bunun, dille kurulmuş belli bir ilişki biçiminden, bir işçilikten kaynaklandığını düşündüm önce: Çünkü bu metinlerde dil, arkasına dönüp bakmadan akıp giden, su gibi, soluk gibi doğal, saydam bir şey olmaktan çok, onu kurup biçimlendiren işçiliği gösterircesine koyulaşmış, katılaşmıştı. Karasu'nun genel olarak yazıyla ilişkisinde, malzemeyi ele alış tarzında da görülebiliyordu bu. İnce işçilik gerektiren, taslak üzerinde uzun süre çalışmayı gerektiren metinlerdi bunlar; hassas bir denge gözetilerek, kılı kırk yaran bir dikkatle kurulmuş, hesaplanmış, sımsıkı dokun-

1. " 'Dostlarım Üzerine' Diye Söze Girişerek...", *Türk Dili*, 1982; *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*, Metis Yayınları, 1994, s. 68.

muşlardı. Kusursuz, belki de bu yüzden tedirgindiler: Bir iplik atıverse, dokunan kumaş da sökülüp gidiverecek sanki. Bir taşm yeri değişse, nice güçlüklerden sonra, büyük zahmetle kurulan duvar da yıkılıp gidecek. Metnin farklı bölgeleri arasında güçlükle kurulmuş denge birden bozuluverecek.

Metinlere daha yakından baktığımda ise, bana bir sertlik olarak görünen şeyin yalnızca bir işçilikle değil, işlenen malzemenin kendisiyle de ilgili olabileceğini düşündüm. Bir anda akıp dökülmeyecek kadar sert, bir solukta söylenemeyecek kadar ağır bir malzemeydi bu. Sevgi gibi, öfke gibi, suçluluk, utanç, korku gibi, insan hayatının temelinde yatan duyguları; dostluk gibi, baskı, inanç, kahramanlık gibi temel ilişki ya da durumları ele almakla kalmıyordu Karasu, bunları en ilksel, en unutulmuş biçimlerine geri götürüyor, varabilecekleri en uç, en yıkıcı, en yırtıcı noktalarda inceliyordu. Sevgi olsun dostluk olsun insanın başkasıyla kurduğu yakın ilişkileri efendi-köle, av-avcı, usta-çırak gibi arkaik denebilecek, bu yüzden de her zaman bir sertlik barındıran ilişki kiplerine geri götürerek anlatıyor, bu ilişkilerin uzlaşmaz, ölümcül karakterini araştırıyordu.

Tesadüf olmasa gerek: Birçok metninde anlatısını arkaik bir dünyanın içine yerleştirir Karasu. "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı" ikonoklazm olarak bilinen baskı döneminde Bizans'ta geçer; inanç, kahramanlık, dostluk, suçluluk gibi zaten ağır denebilecek sorunlar çevresinde gelişen öyküsüne sert bir arka plan seçmiştir Karasu. Dahası, kahramanını yaşanabilecek en uç durumlardan biriyle karşı karşıya bırakmıştır: İoakim, inançları uğruna ölen dostu Andronikos'un dokuz gün boyunca yavaş yavaş ölmesine seyirci kalacak, konuşa konuşa tükenen adamın karşısında susacak, ömür boyu bu yükün altında ezilecektir.

Benzer arka planlar, benzer durumlar, imgeler başka metinlerde de tekrarlamr. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde, masallar arasına yerleştirilen, hepsine "döşek" olan masal bir ortaçağ kentinde, ortaçağda değilse de "ortaçağda kalmakla onur duyan" bir kentte geçer; öykü, kentin en eski törelerinden biri olan kanlı bir ortaçağ oyununun çevresinde gelişir, ölümle son bulur. Kara-

su'nun çağdaş ortamlarda geçen anlatılarında bile arkaik bir geçmişe yapılmış göndermeler vardır. *Kılavuz*'da Uğur bir eskiçağ tiyatrosunda gördüğü bir düşle üç bin yıl öncesine, insanların keçilerle boğuşup çiftleştiği bir Baküs ayinine geri gider. "Bir Başka Tepe"de, sunaklarda kölelerin, tutsakların göğsünü yarıp ışığa açan, yüreğini güneşe sunan Aztekler'le karşılaşır okur; "uzak bir karanlıktan gelen" imgelerle, çocuk tekerlemeleriyle iç içe geçmiş bir eskiçağ savaşı imgesiyle. *Troya'da Ölüm Vardı*'nın Sarıkum öyküleri bile, başlığın Troya'sı aracılığıyla arkaik bir geçmişe bağlanmış gibidir. Eskiçağın at meydanları, kanlı oyunların oynandığı yerler, ya da yazarın "şimdi, öyle anlatmak istediği" yerler *Gece*'de de vardır. Gecenin kendisi bir geriye dönüştür: "Ancak, gece, ine dönüşür; ılık sularda yüzüş, yalanlardan pek çoğunun gerisine, öncesine dönüştür. Kendisi de bir yalana dayansa bile."

Uzak, karanlık, kanlı bir geçmişe dönüş: *Kısmet Büfesi*'ndeki bazı metinler için de geçerlidir bu. "Çapavulun Çattığı Çaparız", "Kısmet Büfesi": Katı törelerin buyruğundaki boylar, avlanan hayvanların kanıyla boyanmış mağara resimleri, kanlı oyunlar, yağmalar... Anlatısını ilkel bir dünyanın içine yerleştirmek, bu sahnede oluşmuş arkaik imgelere ulaşmak istemiştir sanki Karasu. "İlkel, temel ya da ana imgeler" diye tarif etmişti "Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine Akdeniz'den Uzak Bir Metin"de: "İlkel, temel ya da ana imgeler... Bilimsel birimler aramayalım şimdi. Bir doğa var karşımızda. Baktıkça baktıkça bizi ürkütmeye başlayan bir doğa; bütün karışıklığı, karanlığı, besleyiciliği, öldürücülüğü ile. İnsan, içinde erir bu doğanın; tel tel, ip ip sarmaşıklar boğazına, çevresine dolanır, bir koza gibi kapatır onu. İnsan bu kozayı delip kelebek olur çıkar mı ortalığa, köklerin boğuculuğundan kurtulur mu, bilinmez."

Besleyici ama aynı zamanda öldürücü olan bu doğa, Karasu'nun metinlerinin de ana motifidir. Dahası, yalnızca bir motif olmanın ötesinde, birçok başka motifin içine yerleştiği sahneyi oluşturur. "Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine"den aktardığım bölüm şöyle devam ediyordu: "Suyun gizlendiği, görün-

mediği bir doğadır bu. Su ancak değişik kılıklarda ortaya çıkar; bitki olarak, yıkanmış çamaşır olarak (bu bile var bir resimde), dalga ya da bulut örüntülerini andırarak, yağmurun çizgililiğine saklanarak."

Karasu'nun metinlerinde ise tersine, olabildiğince açık bir biçimde görünür su. Yine değişik kılıklarda belki, ama gizlenmeden, en dolaysız anlamlarıyla, en ilkel özellikleriyle ortaya çıkar: Dirimin kaynağı olarak, "yaradılışm anası" olarak, ama aynı zamanda ölüm gücüne sahip bir su olarak, tıpkı ana rahmi gibi besleyici ve öldürücü, kuşatıcı ve boğucu olabilen, arzunun olduğu kadar korkunun da kaynağı olan bir su olarak, her zaman dişil bir sahne olarak karşımıza çıkar. "İncitmebeni"de ilerleyen, adamın durduğu yere hızla yaklaşan, çevresinde uzayıp giden "uçsuz bucaksız, neredeyse kımıltısız" sudur bu. "Avından El Alan"da sevdiğine "kucak açan", aynı zamanda "her acıyı boğan ölüm gücü"ne sahip deniz. Sevdiğini "dölyatağında tutup saklayacak" olan da denizdir sonunda; analar gibi, "bir daha doğurmamak üzere". Bir de "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı"nı, tilkiciği hınçla suya daldıran İoakim'i düşünebiliriz burada. Tilkiciğin ölümü de sudan gelmez mi; onu seven, ona bakan, analık eden İoakim'in elinden gelmez mi; "deli gibi sevdiği, baktığı, büyüttüğü, başkalarından koruduğu, başkalarına karşı yaşattığı, belki de, başkalarına sevdirmeği başardığı tilkiciği" boğan İoakim değil midir sonunda: "Tuhaf değil mi, kurtarmak istediği şeyi kurtarmak için ne gerekiyorsa yaptığını sanan kişinin, ömrünün sonunda o şeyi boğmakta en büyük payı kendi eliyle getirmiş olduğunu anlaması?"

"Göçmüş Kediler Bahçesi"nde, ortaçağ oyununun erken bir hamleyle bitişini izleyen dizelerde, bir kez daha karşımıza çıkar su: "baygındım/ ölüydüm/ yüzüyordummorbirsuda." *Gece*'yle birlikte düşünelim bunu: "Ancak, gece, ine dönüştür; ılık sularda yüzüş, yalanlardan pek çoğunun gerisine, öncesine dönüştür. Kendisi de bir yalana dayansa bile." Bu ine dönüş, suya dönüş motifi Karasu'nun başka metinlerinde de karşımıza çıkar. "Boğaziçi Üzerine Bir Ön Metin"de Boğaziçi'nin,

kayaların da, karaların da geçitlerini, yutuculuğu da,
yeyiciliği de düşündüren
Boğaz'ın
yüz binlerce yıl önce doğuşunu

düşünmek ister Karasu; "o eskinin eskisi bitkisel dirim yığmtısı"nı, "Büyük Çöküntü"yü, "arkasından gelen korkunç su çatışması"nı, iki denizin çarpışmasıyla oluşan çukuru, onu izleyen kuşmayı, "dirimin bedelini, dengini" düşünmek ister. Anlatısını bir kez daha ilkel bir sahneye taşımak, "yutuculuğu da, yeyiciliği de düşündüren" bir suya geri götürmek istemiştir sanki.

Troya'da Ölüm Vardı'da ısrarla tekrarladığı bir şey vardı Karasu'nun. "Erkek dünyasının katı yalnızlığı"ndan söz ediyordu, "Oda Oda Dünya"nın Aleko'su için önce. Ardından "Dönenen Bir"de tekrarlanıyordu bu: "yalnızlık vardı erkeklerin içinde." Bir de "Anahtar"da: "Hans bile erkek yalmzhğının içinden bakardı bana." *Troya*'nın anahtar cümleleriydi belki bunlar, Karasu'nun tekrarlamaktan, üst üste koymaktan kaçınmadığı, ısrarla üst üste koyduğu cümleler. *Troya*'nın erkeklerinin (Müşfik'in, Suat'ın, Aleko'nun, Talha ve Sadun'un, Bebekçi Osman'ın, Müşfik'in ölüm döşeğinde yalnız bıraktığı Reşit Börekçi'nin) dünyalarım açan anahtar.

Bunun karşısında dişiler vardı *Troya*'da. Besleyen, kucak açan, kuşatan; yapışan, yutan, boğan analar. Evinden hiç çıkmayan, çocuklara "kanlı masallar" anlatan, oğlu Müşfik'in kendinden uzaklaşmasına ("gitti benden uzaklaştı uzaklar girdi aramıza vücutlarımızın odalarımızın yemeklerimizin ısınmalarımızın arasına") dayanamayan Dilâver Hanım. Yalnızca o değil, Suat'ın annesi Nimet de ağır, nemli, dilenen bir sevginin, sevdiğine hak tanımayan, kıskanç bir sevginin örneğiydi *Troya*'da. Burada da karşımıza çıkar su; nem olarak, yapışkanlık olarak, yıvışıklık, boğuculuk olarak, yine dişil bir özellik olarak. En çok da "boğucu" kokularıyla yer etmişlerdir *Troya*'da kadınlar. Suat'ın annesi keskin, ekşi bir ispirto kokusuyla; Tijen Hanım yanık, yağlı saç boyası kokusuyla. Bir de "Kavruk"un Kör Meryem'i var. O da

bir kokuyla, bir yanık kokusuyla, kekremsi, sıcak, pıhtılaşmış bir kokuyla, kanlı yanık et kokusuyla yerleşir Müşfik'in belleğine. "Anahtar" öyküsünde, babasının Tijen Hanım'ın "sıcak, yumuşak, yıvışık" yatağında yattığını düşünen Müşfik, gene o kokuyu, Kör Meryem'in günahkârlığıyla, bostanda bir adamla sevişirken oluşturduğu görüntüyle (birbirine kenetlenmiş, iç içe geçmiş kadın-erkek figürüyle) bütünleşmiş yanık kokusunu duyacaktır.[2]

Bunlara "Acı Kök Yağmurun Tadında"nın Rânâ ve Lerzan'ı eklenir sonra: Erkekler arasındaki sevgiyi kıskanan, çocuklarında doyum arayan kadınlar; onlar da boğucu, sahiplenici, yutucu sevgiyi doğrular, karı-koca ilişkisini ana-oğul ilişkisinin devamı kılarlar. Sadun'u, Talha'yı kıskanan, Müşfik'in ilgisini kazanma ile Sadun'u yitirme korkuları içinde kıvranan Rânâ, Müşfik'i unutmaya karar verdiğinde doğacak çocuğuyla avunacaktır: "Çocuğum var, her şeye karşı o koruyacak beni, bir oğlum olacak, olmalı, olur inşallah."

Köklerin boğuculuğundan yola çıkıyor o halde Karasu. Bir doğa var karşımızda: Doyuran ve yutan, çağıran ve kendine katan bir doğa. Sevgiye dayalı bütün ilişkilerin vazgeçilmez sahnesini oluşturan, hem sevginin kaynağı olan hem de sevdiğini kendi eliyle boğan bir doğa. "Yutuculuğu da, yeyiciliği de düşündüren", insanı bir koza gibi kapatan, boğazına, çevresine dolanan bir doğa. Bu doğayla bütünleşme arzusu kadar, onun tarafından yutulma kokusu da temel bir motif olarak karşımıza çıkar birçok metinde; suyu arayıp bulma arzusu, onun içinde boğulma, burulma, budanma korkusu. Deniz tutkusu, deniz korkusu; sevdiğini kendine katma, yeme arzusu; onun tarafından yenme, yutulma korkusu. Karasu'nun Ertuğrul Oğuz Fırat'ın resimlerinde de gördüğü bu değil mi zaten:

2. Kokuyla korku arasındaki yakınlığa, Karasu'nun kendisinin de dikkatimizi çektiği düşünülebilir:

> Korku, örtmeğe en yatkın
> olduğumuz kirimiz, gizle-
> meğe en çok uğraştığımız
> kokumuzdur. ("Masalın da Yırtılıverdiği Yer")

Bir sürekli başkalaşım içindeki bir petek görünümündedir bu doğa, her gözünde ayrı bir işin
sık sık da kanlı bir işin, yemek gibi, yenmek gibi bir işin
görüldüğü bir petek.

Bu yüzden Karasu'nun metinlerinin ana temalarından biridir korku. Yine bu yüzden her zaman istekle, arzuyla bir arada var olur: Ölümün sevilenin elinden olacağı korkusu, öyle olması yollu bir gizli istekle birlikte vardır. Parçalanma korkusu, parçalanma, parçalama arzusuyla birlikte var olur:

Uçurumun dibine
v a r a m a d ı m d a h a
parçalanıp, parçalayıp kurtulacağım
yere.

Karasu'nun metinlerinde yalnızca bir tema olmanın ötesinde, anlatının dokusuna da sinmiştir korku. Birçok metinde kişiler, kurallarını bilmedikleri bir oyunun içinde buluverirler kendilerini. "Göçmüş Kediler Bahçesi"ndeki "göçme oyunu"nda olduğu gibi "kaygıyla oynanan", ölüm kalım savaşma dönüşen, av ile avcının sürekli yer değiştirdiği bir oyundur bu. Yaklaşmakta olan bir bela, içten içe gelişen bir tedirginlik, kendini birden başkasının tasarladığı, kurallarını koyduğu bir oyunun içinde, bir başkasının düşünde yaşıyor bulmak, başkasının yönettiği bir oyunun taşı olmak, birilerinin elinde oyuncak olduğunu fark etmek... "Göçmüş Kediler Bahçesi" kadar, *Kılavuz*'da, *Gece*'de de tekrarlanmaz mı bunlar?

Bir zorluktan söz edecektim, Karasu'nun metinlerini okurken karşılaştığım bir zorluktan. Şöyle özetleyebilirim: Bu metinlerde, tarif etmeye çalıştığım sertlikle bağdaşmadığını, bunun

doğal sonucu olmadığını düşündüğüm bir yumuşaklık da var. *Gece*'ye düşülmüş bir dipnottan şu cümle: "Kestirip atmak güç ya, kimi yazarın dilinde söyleyişin en incesini sözcüklerin birer ok gibi art arda fırlatılması sağlar; kimininkinde ise bir karasu gibi akış. Benim dilim çiçek dermek üzere eğilip kalkan bir gövdenin yumuşaklığına, dalgalanışına ulaşmalı."

Sert, eğilip bükülmeyen, akıp dökülmeyen bir malzeme; katı, kanh, ölümcül bir içerik var bir yanda. Bir de eğilip kalkan bir gövdenin yumuşaklığı; durulmuş, yumuşamış, yatışmış bir dil. *Gece*'yi düşünelim burada: "...kesen çarpan çürüten çökerten kanatan yırtan kıran yıkan her türlü nesnenin, yırtan delen parçalayan her türlü âletin peynir ekmek gibi satılıp alın(dığı)" gecede, "dövmeğe, yırtmağa, delmeğe, kıstırmağa, burmağa, koparmağa" yarayan âletlerle hazırlanan gecede, "tırnağın, yumruğun, kemiğin, kasın" yeniden saygı gördüğü, "içimizdeki hayvanı ürperten" gecede, çiçek dermek üzere eğilip kalkan bir gövdenin yumuşaklığını andıran bir dil niye? "Çeşitlemeli Korku"yu düşünelim: Parçalanmış, burulmuş bir gövdeyi resmeden yırtıcı imgelerle ("yarık", "yarılı", "yarılmış", "buruk", "burgun", "burulmuş", "budanan") kurulmuş bir metnin başındaki ve sonundaki yumuşaklık niye? Ölçülerek biçilerek elde edilmiş bu yumuşaklık niye?

Bir tüy,
bir telek
bir dal-
gın ku-
şun ar-
dında
bıraki-
verdiği
havadan o-
luşmuş gi-
bi yumu-
şak, düşen,
yere doğru;

"Avından El Alan"ı düşünelim sonra; bey ile karaca, tekboynuz ile delikanlı öykülerinin iç içe anlatıldığı bölümü:

> Bey, karacanm ardından uçuyordu mahmuzlayıp durduğu *Tekboynuz, kızoğlan kızlara düşkün. Koşar, koşar, onların* atın sırtında. At, kanatlarını germiş, gölgesini karacanm üzerine *kucağına atar kendini, yatar: Herkesin bildiği bir şey bu. Tek-* değdirdi değdirecek. Karaca birden taş gibi durdu kaldı. Dünya- *boynuzu yakalayıp yiğitlik göstermenin tek yolu da, güzel bir* lar çarpıştı delice hızları içinde. Boynu kırılıp yüzü gözü kan *delikanlının kız gibi giydirilip kıra salınmasıdır. Delikanlı kırıta* içinde kalan Beyi gözyaşlarıyla diriltmeğe çalışan uzun saçlı, *kırıta önden yürür; tekboynuz onu görür görmez koşar gelir,* uzun parmaklı; güzeller güzeli delikanlının yok oluvermiş bir *kucağına atılır, koynuna girer delikanlının. O zaman kat kat giy-* karacanın yerinde durmakta olduğunu kim anlayabilir, kim bile- *siler altına gizlenmiş mızraklar ortaya çıkar, tekboynuzun böğ-* bilir bundan böyle?
> *rü delik deşik olur.*

Karasu'nun ele aldığı malzemenin yabanıl, yırtıcı, kanlı niteliği ile dilinin yumuşaklığı, sakinliği arasındaki karşıtlığı nasıl anlamlandırmalı? Anlattığı öykünün tutkusu ile anlatısının dengesi, imgelerinin arkaikliği ile cümlelerinin ölçülmüş biçilmişliği, konularının çıplaklığı ile metinlerinin kat kat giydirilmişliği, dokunmuşluğu arasındaki karşıtlığı nasıl yorumlamalı?

*

Bilge Karasu'nun masalları ile denemeleri arasındaki karşıtlık üzerinde daha önce de durulmuştu. İskender Savaşır bir yazısında[3] Karasu'nun " 'Dostlarım Üzerine' Diye Söze Girişerek" adlı denemesinden yola çıkıyor, bu denemenin içeriğinin *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki masallarınkine aykırı düştüğünü söylüyordu. Gerçekten de öyle görünüyor, en azından ilk bakışta.

3. İskender Savaşır, "Masalların Yırtıldığı Yerden Dostluklara", *Tan*, sayı 13, Aralık 1983, s. 13-23.

Çünkü bu denemede Karasu, dostlarıyla kurduğu ilişkilerdeki dengeden, "denge oluşturma çabası"ndan, ilişkilerdeki "taşınlık"m en aza indirilmesinden, dostluk ilişkilerinde serüvenden pek hoşlanmadığından söz açıyordu. Dengeli, ölçülü, hatta aklın, sağduyunun sesi diyebileceğimiz bir ses: "Kişi, yükümleri değil, *ilişkiyi* bir hüküm, bir ferman gibi boynunda taşıdığına inanıyorsa, öbür ilişkilerinde de çok başarısız, dengeyi bir türlü kuramayan biri olur."

Göçmüş Kediler Bahçesi'nde ise çok farklı bir Karasu ile karşı karşıyaydık. Bu masallar, bütün yaşamı bir tutku, saplantıya dönüşmüş bir tutku etrafında geçen kişileri anlatıyordu. Tutku duyanı başka her şeyden koparan, doyurulması olanaksız arzuları, yakıp kavuran bir öfkeyi, dostluk olsun sevgi olsun başkasıyla kurulabilecek bütün yakın ilişkilere damgasını vuran eşitsizliği, saldırganlığı, korkuyu anlatıyordu. Yazının başında "arkaik" bir içerikten söz ederken de benzer bir şeyi kastetmiştim: Tutkunun ancak nesnesini (ve kendini) yok ederek doyurulabildiği; avcı-av, efendi-köle, usta-çırak, ana-çocuk ilişkisi gibi mutlak eşitsizliğe dayalı ilişkilerin dünyası; sert, tahripkâr bir dünya. İster "Bir Ortaçağ Abdalı"nda olduğu gibi karşısındakini yavaş yavaş kemiren, yiyip bitiren bir hayvanda, isterse "Avından El Alan"da olduğu gibi yutup yok eden bir balıkta simgesini bulsun, tutku her zaman ölüme vardıracaktır kişiyi: Ya avının peşinde "boynu kırılıp yüzü gözü kan içinde kalan Bey" gibi ölüme koşacaktır, av olacaktır; ya da balıkçı gibi "gürültüye kulak ver(ip)" sevginin gereği olan ölüme gitme yürekliliğini gösteremediği için tükenip gidecektir. İnsan tutku uğruna kanlı oyunlara, gergin bir ipin üstünde sürdürülecek bir cambazlığa, inişi olmayan yüksekliklere, çıkışı olmayan dehlizlere, sonu ölümle bitecek ödeşmelere sürüklenir. "Alsemender"de olduğu gibi "bir gün gelip gündelik yaşamla örtüşecek" bir bilim uğruna çıldırmayı, ölümü göze alır. Bu yüzden umutsuz, mutsuz masallardır bunlar; ölümle biten, konu aldıkları tutkunun bu dünyada karşılığı olmadığı için zorunlu olarak ölüme varan, tutku duyanın kendinden geçmesini, vazgeçmesini gerektiren, gücünü de

bundan alan masallar.

Göçmüş Kediler Bahçesi'nin ardından, dengeden söz eden bir Karasu'yla karşılaşmak şaşırtıyor insanı. Savaşır da yazısını bu karşıtlığı anlamlandırmak için yazmış zaten; masalların tutkusuyla denemenin dengesi arasındaki farkı tanımlamaya çalışıyor. Masaldan geçerek denemeye, tutkudan geçerek dengeye ulaşmanın yolunun ne olduğunu arıyor. Şu sonuca varıyordu yazının sonunda: Karasu'nun denemesinde sözünü ettiği dengeye ulaşabilmek, ancak masallarındaki tutkuyu sonuna kadar yaşamakla mümkündür; korkuyu, kaygıyı, tutkuyu yaşamadan "masalın da yırtılıverdiği yer"de yeşerecek umuda, dengeye ulaşmak olanaksızdır.

Tutku ile denge arasındaki karşıtlığı biraz daha genişleterek açmayı deneyelim. Bunun için de iki farklı Karasu'dan söz edelim: Biri "alışılagelmiş bir düzen içinde akıp giden yaşamın" yırtılıvermesiyle ortaya çıkanı, Karasu'nun bir denemesindeki[4] tarifiyle "gerçekliğin yırtılıverişi"yle sızan karanlık içeriği araştırıyor. Tutkuyu ve öfkeyi, arzuyu ve kaygıyı, hazzı ve korkuyu; sevdiğini kendi eliyle boğmaya varan bir sevgiyi, ölümünün efendisinin elinden gelmesini istemeye varan bir köleliği; insanın en temel, en arkaik duygularını, en uzlaşmaz yönelişlerini inceliyor. "Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine Akdeniz'den Uzak Bir Metin"de E.O.F. için söyledikleri, bu birinci Karasu için de geçerli: O da "bilincin en alt katlarında gezinen imgeler"e sesleniyor, "insan yüreğinin en kanlı işlerini" tartıp ölçüyor, "düşlerinin, korkularının, isteklerinin dilini" oluşturmaya çalışıyor masallarında. Neden masal yazdığını şöyle açıklamıştı, yukarıda sözünü ettiğimiz denemede: "Masallarımızın özgürlüğü, 'dünya' karşısında bir özgürlüktü her şeyden önce. 'Gerçeklik' deyiverdiğimizin, deyiverip belli biçimlerde dile getirilmesi gerektiğine inanmağa alıştığımızın karşısında... O yıllarda 'gerçekliğin bir noktada yırtılıverişi'nden çokça söz ettim. Bu yırtıktan, gündelik aşımız korkular, kaygılar sızıyordu. Bulanık, 'kirli'

4. " 'Niye Masal?' Dediniz De...", *Tan*, sayı 13, Aralık 1983, s. 4.

düşler, unutulmuş, unutturulmuş yönelişler kımıldıyordu bu sızıntının içinde."[5]

Masalların akıldışı, karanlık içeriği, kötücül, zalim doğası çokça vurgulanmıştır. Çoğu masal gibi Karasu'nun masalları da malzemesini karanlık bir içerikten, içimizdeki ilkel, hayvansı yandan, "bulanık, 'kirli' düşler, unutulmuş, unutturulmuş yönelişler"den alır. Bütün masallarda olduğu gibi orada da temel arketipler yinelenir. Orada da sevmek "simgesel olarak da, gerçek olarak da yemekten başka bir anlama" gelmez. Orada da korku, malzemesini insanın en ilkel, en eski yakınlıklarından toplar: Denizin sevgisi, tıpkı ana sevgisi gibi, yutup yok edicidir. Su, bu dipsiz, uçsuz bucaksız, ölçüsüz büyüklük, bu dirim kaynağı aynı zamanda da ölüm kapısıdır. Ana-oğul ilişkisindeki, bu ilksel sevgideki öldürücülük "Usta Beni Öldürsen E!"de de tekrarlanır. Usta ile çırağın ilişkisi bir baba-oğul ilişkisinden çok, bir ana-oğul ilişkisidir. Çırağı, "onu doğuran, emzirip büyüten, ona yaşamasını öğreten anasıyla bir tutar(dı) ustasını". Boğan, yutan ana bir kez daha karşımıza çıkacaktır burada: Çırağın ustasının iki kaşı arasında gördüğü, "oğultutmaz damarının yeşilimsi kaması"dır çünkü. Bütün masallarda olduğu gibi orada da us uykuda, düşler ayaktadır. Bunu daha sonra *Kılavuz*'da da göreceğiz: Düşler, insanın en arkaik, en "öncesiz" korkularının ayaklandığı yerlerdir. Yılmaz Bey'in Uğur'a armağan ettiği Goya resminde, "yarasalar, baykuşlar, kediler, gece karanlığının yaratıkları, güçsüzlük anlarımızın uğursuz düşmanları, öncesiz bir korkunun kapkara ışınlarıyla" çevreler uyuyan adamı. " 'Usun uykuya dalması…' (der) resmin altında Goya, '…canavarlar üretir' ".

Öteki Karasu'dan söz edecektik; öbür uçta yer alandan, "denge"den söz açan ötekinden. Düşten, geceden, karanlıktan değil, kapılıp sürüklendiğimiz, bizi "yerimizden oynatan", "kestirilemez" ilişkilerden değil, ilişkilerdeki "karşılıklılık"tan yana olandan; yaşamın içindeki "alışılmışlık dokusunun yırtılıvermesinden" söz edenden değil, sonunda masalı da yırtmak isteyen-

5. *A.g.e.*, s. 4.

den. "Masalın Da Yırtılıverdiği Yer"de dengeden değilse bile öğrenmeden, eşitlikten söz açar çünkü; sevgi ilişkisinde kurulabilecek eşitlikten, "birlikte yaşamağı" öğrenmekten.

Bu çatışmayı şöyle tarif etmek mümkün öyleyse: Bir yanda masal var, masalda kişiye rehberlik eden kirli, karanlık, katı içerik var; hayvansı, ilkel bir doğa var; tutku ve öfke; düşler, istekler, korkular var, öbür yanda ise "Yeşil Gözlü Yontu" öyküsünün berisinde yatan eşitlik ve denge arayışı; ölçülülük ve denetime, yaşantıdan edinilmiş görgüye, öğrenilmiş ve eğitilmiş olana, başkasını anlamaya verilen önem var; yenilgiyi de içermiş daha olgun, daha bilgili, daha bilge bir dilin içinden konuşma isteği var; eksilerek, sakatlanarak da olsa dirimden yana olmak var. "Yeni bir günün umudu"nu taşıyacak olan mutlu masalın ancak karanlık iyice çöktükten sonra, "geceyarısına ulaşıldığında", eşitliğin ancak eşitsizlik gerçeğinin içinde, mutluluğun mutsuzluğun, umudun umutsuzluğun içinde bulunabileceğini, arzuların doyurulamayacağını, "mutluluğun, acıyı, sevinci art arda, ayrım yapmaksızın yaşamak olabileceğini" kabul etmek var. "Eksik yaşanmışın insanı yaraladığı(nı) ama umudun yitirilmesinin daha da eksik bir yaşama götüreceği(ni)"[6] inancı var. "Korkusuz Kirpiye Övgü"de olduğu gibi, "bir gece, yuvasından çıkıp dünyayı öğrenmeye kalktığı için delice yürekli olan", yaşadıklarının, gördüklerinin heyecanıyla konuşan kirpinin değil de, yurduna geri dönmüş, "dikenlerinin ucu ağarmış", "düşmanlara meydan okuyarak" çıktığı yolda "arkadaş da bulunabileceğini" öğrenmiş yaşlı kirpinin sesini bulma isteği. "Heyecanı yatıştıktan sonra, duygularının tortusu içinde" düşünen, yenilmiş ama yatışmış bir ses tonuyla konuşma isteği. Bir şeyi dengelemek, onarmak istiyor sanki Karasu: Hazzın, yıkıcılığın, yırtıcılığın alanını terk etmek, ötekini yalnızca haz, yalnızca korku kaynağı olarak değil, aynı zamanda kendinden farklı biri olarak görmek, onunla dengeye ulaşmak istiyor sanki – yazı aracılığıyla.

Karasu'da ikincisine, birincisinden geçilerek varılacağını

6. " 'Dostlarım Üzerine' Diye Söze Girişerek", *a.g.e.*, s. 71.

söylüyordu Savaşır. Bu, doğru. Yalnız, şurada ayrılacağız: Karasu'da bu iki yöneliş arasındaki çatışmadan söz etmek için denemelerine başvurmak, masallarının içeriğiyle denemelerininkini karşılaştırmak gerekmiyor. Hatta, böyle yapıldığında, denge yalnızca Karasu'nun denemelerine özgü bir özellikmiş gibi görünüyor. Oysa, öyle değil, masallarında da var bu. İnsanın ışığa yaptığı yolculuğu, bu yolculuğun tehlikeleri kadar ödüllerini de anlatır masallar. İnsanın kendi içindeki karanlıkla yüzleşmesinin, büyümesinin, olgunlaşmasının da öyküleridir. "Masalın Da Yırtılıverdiği Yer"de içerik düzeyinde hissedilir bu. Ama daha önemlisi, Karasu'da bir denge arayışından, bir yatışma ânından söz edeceksek eğer, esas olarak dilinde aramamız gerekir bunu. Çünkü, denemelerinde, "Masalın Da Yırtılıverdiği Yer"de içerik düzeyinde fark edilen bu arayış, esas olarak Karasu'nun dilinde var eder kendini.

Nasıl bir dil Karasu'nun dili? Daha önce de değinmiştim: İşlenmiş, üzerinde çok çalışılmış, oynanmış bir dil. Ritm düşünülerek, ses düşünülerek, görsellik düşünülerek kurulmuş, kurgulanmış, kusursuz olması istenmiş bir dil. Bu kusursuzluk isteğinde de bir haz arayışı, bir süsleme çabası görülebilir. Ama bu işçilikte, aynı zamanda tam tersi bir yöneliş, metnini ele aldığı malzemenin sertliğinden, tutkusundan arıtmak, arındırmak isteği de hissedilmez mi?[7] Masallarındaki onca tutkuya rağmen, Kara-

7. Karasu'nun metinlerini seven, ama kullandığı arı Türkçe'yi sevmeyen, en azından edebi metinlerdeki kullanımını zorlama bulan bir arkadaşımla düşünmüştük: "Nasıl oluyor da Karasu," diyordu arkadaşım, "birçoğumuzun uydurma, yapmacık bulduğu sözcüklerden hiç de iğreti kaçmayan, sahici, inandırıcı bir dünya kurabiliyor?" Gerçekten de, birçok başka yazarın yapıtında, okuma keyfini yok edebilecek sözcükler bunlar: "Almaç" gibi, "savut" gibi, "binit", "atlangaç", "bunluk", "ayrıt", "saltık" gibi. Karasu'nun bu sözcüklerden nasıl olup da bize sahici gelen bir dünya kurduğu sorusuna bir cevap bulamadıysak da, şunu düşündüm sonradan: Tıpkı soyunmaktan başka bir şey dilemeyen adamın masalı "İncitmebeni"de olduğu gibi, sanki dili soymak istiyor Karasu; arıtmak, arılaştırmak istiyor. Yakın geçmişinden, bu geçmişte edinmiş olduğu hafızadan, anlam katmanlarından, bu sırada maruz kaldığı kirlenmeden arıtmak; onu anımsanamayacak kadar eski, hemen paylaşılamayacak kadar yabancı, o an tüketilemeyecek kadar imkânsız, çoktan unutul-

su'nun malzemesiyle ilişkisi bir tutulma, bir kapılma, bir kendinden geçme üzerinde yükselmez çünkü. Tersine, yalnızca masallarında değil, hemen hemen bütün metinlerinde dengeli olması istenmiş bir dille karşılaşırız; "tutulmuş bir soluğun salı salıverilmesiyle" oluşmuş bir dil değil, ölçülmüş biçilmiş, hesaplanmış bir dil. Ele aldığı yırtıcı içeriğin bir solukta dışarı atılmasına dayanan; arzuların, korkuların kendiliğinden ya da dolaysız dili değil, çalışarak varılmış, sanki durulması, yatışması, olması, olgunlaşması beklenmiş bir dil. Üzerinde düşündüğü konuya kapılmayan, geride duran, okurunu da kendisine yaklaştırmayan, uzakta tutan, hatta geri iten, özdeşlikler kurmasını engelleyen; tutkudan söz etse de tutkulu olmayan, ölümden söz etse de bunu yazının iç meselesi olarak sunan, konusuyla olduğu kadar okuruyla da arasında mesafe bırakan bir dil.[8] Yazıyı uzun süre dinlendirerek, eskiterek, kendisinden yapılmış olduğu malzemeden uzaklaştırarak, üzerinde ısrarla oynayarak ulaşılmış olduğunu düşünebildiğim bir dil. Bunu kendisi de birçok yerde belirtir zaten: "Oysa yazı, bizim için, eskiyip yıpranıp silkelenip biçilip bir daha bir daha biçimlenmedikçe bitmiş sayılmaz; yazıyla bir arada yaşamak, uzunca bir süre iç içe yaşamak isteriz."[9] "Masalın da Yırtı-

muş, yitik bir geçmişe geri götürmek istiyor. Bu sayede de henüz var olmayan, belirlenmemiş bir anlamı araştırmayı deniyor.

8. Bir arkadaşımın "nekes" dediğini hatırlıyorum Karasu'yla ilgili olarak. Nekes: Daha çoğunu verebilecekken vermiyor, daha fazlasını söyleyebilecekken söylemiyor, tutuyor; kendini olduğu kadar okurunu da tutuklaştırıyor; kendisi kapılmadığı gibi, okurunun da kapılmasına izin vermiyor.

9. "Bilge Karasu Adlı Birinin 50. Yaşı Üzerine Metin Taslağı", *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*, s. 86. " 'Dostlarım Üzerine' Diye Söze Girişerek..."te de vurgulanmıştı bu: "Bense, yazılarımla uzun uzun yaşamak zorundayım sanki; o yazının çatısı, yaşayarak (yaşarken, yaşadıkça) çatılacak; yazı etlenip butlanacak, budanacak, değişik yerlerinden başlanarak, yazılıp bozulacak, değişik yollar denenip bırakılacak; sınanıp 'işlenmeğe değer' bulunmuş damarlar, yüreğe giden yolu oluştursun diye düzene konup birleştirilecek, ayrılacak; ortaya 'bitmiş gibi' görünen bir yazı çıktığında da en acımasız makaslamalarla kurguya yeniden girişilecek, yazının yüzlerce yerine ufak-büyük birtakım ekleme, çıkarma, düzeltme işlemleri uygulanacak. Sözün kısası vakit geçecek, o yazıyla yaşamanın getirdiği (anlamsız kıldığı, önemlileştirdiği) ne varsa,

hverdiği Yer"de de söylediği bu değil mi: "Yazı ise, çok söylemişimdir, acılarımı, öfkelerimi kusmak için kullanmak isteyeceğim bir araç değil benim gözümde. Yazıyı araç diye görenlere saygı duyabilirim; ama ben, kalemi elime aldığımda, –acıların, öfkelerin *tortusuyla* doldursam da yazımı– dolaysız acımı, dolaysız öfkemi dökmeyeceğim diye karar verdim."

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'nın İoakim'i, tepeye çıkarken "koyulan bir şerbet" getirmişti gözünün önüne; "gül yaprakların, rengini yitirdiği halde, incelip saydamlaştığı halde, o şerbetin içerisinde güllükten, yapraklıktan, salt tatlılıktan öte bir nesne oluvermelerini" düşünmüştü. "Koyulan, olgunlaşan", aradığı söz buydu: Olgunlaşan yemişler düşünmüştü ardından, "olgunlaşan, derileri incelen, çatlayan, içlerindeki yumuşaklığı, tatlılığı, artık kapalı, örtülü tutamazmış gibi çatlayan yemişler". "Masahn Da Yırtılıverdiği Yer"de de "bir yemişin, hamlığından kurtulması süreci"nden söz ediyordu Karasu, bu süreci "insancaya" çevirmekten. Demek ki bir olgunlaşma var, hedeflenmiş, ulaşılmak istenmiş bir olgunlaşma; iniş yolunu başlatan, hazzın da korkunun da geride bırakıldığı, yenilginin kabul edildiği, tıpkı İoakim'in ömrünün kitabını tamamlarken hissedeceği gibi "şansız, şerefsiz" bir sona razı olunulan an. Metinlerindeki onca kanlı içerikten sonra, Karasu'nun kitabının bitmesini istediği an bu sanki. Kahramanları için olduğu kadar; İoakim için, Uğur için, "Göçmüş Kediler Bahçesi"nin anlatıcısı için olduğu kadar, yazısının kendisi için de geçerli olsun istiyor bu olgunlaşma. Metinlerinde olgunlaşmayı konu almakla kalmıyor çünkü, aynı zamanda yazının kendisinin de bir olgunlaşma olup olamayacağını, insanın hayatında bir türlü bir araya getiremediği uzlaşmaz içeriklerin, her zaman korku kaynağı olan yırtıcı içeriklerin yazıda bir dengeye ulaşıp ulaşamayacağını anlamak istiyor sanki. Öyküleri, "bir yemişin, hamlığından kurtulması süreci"nin, bir insanın olgunluğa adım atmasının olduğu kadar, bir yazının yıp-

'yazma' da oralardan geçip dolaşıp bir yerlerde eğlenecek, bir yerlerde hızlanacak. Sonunda ortaya bir yazı çıkacak...", *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*, s. 68-9.

ranıp yumuşamasının, bekleyip yatışmasının öyküleri olarak okunmalı bu yüzden. Belki o zaman daha iyi anlayabiliriz: Dilindeki yumuşaklık tam da bir sertlikle yüzleşmek zorunda olmaktan, yazı aracılığıyla ondan arınmak istemekten kaynaklanmış olabilir. Varılmış, ölçüp biçerek ulaşılmış, tedirgin bir yumuşaklık çünkü bu:

Bir tüy,
bir telek
gibi, bir
güz
yaprağı
gibi
k o p m a l ı
kuştan, ağaçtan,
yeğnilikle, incele-
rek,
bağırmadan korkudan.

*

Bilge Karasu denince *Troya'da Ölüm Vardı*'yı, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ni, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nı, *Kısmet Büfesi*'ni anmak isteyen, yalnızca bunları anmak isteyen insanlar var. *Gece* bir düş kırıklığı oldu onlar için; Karasu'nun çizgisindeki bir kopuşun, bir sapmanın, bir dağılmanın ifadesi olarak göründü. Gerçekten de farklı bir metindi *Gece*; her an kendisinden kuşkuya düşen, parçalanmış, belirsiz, kaygan; Karasu'nun kendi deyişiyle "her yanı delik deşik" bir metin.

Neydi *Gece*'nin önceki metinlerden farkı? *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'ndan, "Tepe"den farkı? Metinlere adını veren imgeler aracılığıyla düşünelim bunu: Her şeyin ışık içinde, "hiçbir gölgeyle kararmamış" olarak, bir öğle vakti parlaklığında, "hiç erimeyecek bir buz parçasının keskin aydınlığı içinde" göründüğü tepe duruyor bir yanda; bir de karanlığın çöktüğü, kararsız, bulanık gece. Tüm ömrün aydınlandığı, kopuk kopuk anılarla birlikte yazının da ölümsüzleştiği doruk noktası var bir yanda.

Bir de ağır ağır ovaya yayılan, sonra tepeleri de boğan, insanlarla birlikte yazının da parçalandığı, yitip gittiği gece: "Gece yavaş yavaş geliyor. İniyor. Çukur yerlere dolmağa başladı bile. Oraları doldurup ovaya yayılmağa başlar başlamaz, her yer boza dönüşecek. Işıklar yanmayacak bir süre. Ne çukurda ne düzde. Tepelerin aydınlığı, bir süre, yeter gibi görünecek herkese. Sonra tepeler de karanlıkta kalacak."

Bu iki imge, yalnızca "Tepe" ile *Gece* arasındaki değil, Karasu'nun hemen hemen bütün metinlerinde var olduğunu düşündüğüm bir gerilimi, bu metinlerin arasında gidip geldiği iki kutbu dile getiriyormuş gibi göründü bana. Karasu bir yanda öyküsüne bir aydınlanma ânı, bir bütünlenme ânı, anlatılan öyküyle birlikte yazının kendisini de anlamlı kılacak bir tepe noktası arıyordu sanki; bir yandan da onu gece gibi karanlık, kararsız, kaygan kılmak istiyor, bir doruğa tırmanmasını engelliyor, parçalayıp dağıtmak istiyordu. Bunu açmak için, Karasu'nun metinlerinde aynı anda var olduğunu düşündüğüm iki farklı yönelişten, iki ayrı Karasu'dan söz edelim yine.

Biri, öykü anlatıcısı: Her öykü anlatıcısı gibi onun da anlatacak bir öyküsü, anlaşılsın istediği bir derdi var; mutluluk üzerine, umut üzerine, sevgi, inanç, eşitlik üzerine söyleyecekleri var. Okuruna aktaracağı bir hissesi, vereceği aklı var. Her öykü anlatıcısı gibi o da öykülerine onları öykü yapacak bir doruk noktası, bir aydınlanma ânı arıyor. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı, Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin masalları, özellikle de "Avından El Alan", "Usta Beni Öldürsen E!", "Bir Ortaçağ Abdalı", gücünü bilgelikten beslenmiş bu tür bir öykü anlatıcılığından alır büyük ölçüde. Görmüş geçirmiş, tepeye varmış, ömrüne oradan bakmış, orada ulaştığı bilgiyi okuruyla paylaşmak isteyen bir anlatıcıyla karşılaşırız bu metinlerde:

"Güneşli, ılık, ilkyaz koktu kokacak bir kış günüyle, onun dört gün ardından gelecek tipili, kürtünlerin iki üç karışı bulduğu bir kış günü arasındaki ikircik... Masalımı bu günlerden hangisine yerleştireceğimi düşünüyorum.

Düşündüğüm bir şey daha var:

Sevmenin simgesel olarak da, gerçek olarak da yemekten başka bir anlama gelmediği..." ("Avmdan El Alan")

Ya da:

"İnsan, soyuna soyuna deriye varır, onura, öz saygısına varır. Bunları yüzmek, koparıp atmak, güçtür ya, soyunmayı yürekten benimsemiş kişi, sırası geldiğinde, bu son adımı atmağı değer bellediğinde, ölmesini bilir. Ne ki, bir tek kez yapılabilecek bu işi, böyle bir eylemin değerini anlayacak kişiler karşısında yapmak ister. Yanılır da, sırası geldi diyerek, olmayacak yerde girişirseniz bu işe, acı bir masal olur çıkarsınız." ("İncitmebeni")

İnsanın yaşamı üzerine ulaşabileceği belki de en sert bilgiyi olabilecek en sakin ses tonuyla, en ilkel arzuları, en arkaik korkuları bir erişkinin ses tonuyla anlatan bir anlatıcı bu. Şu da var bu ses tonunda: "Bilinecek her şeyin" bilindiği, ölümün bile bilgisini içeren bir tamlığa, bilgeliğe ulaşma isteği: "Ölüler her şeyi bilir; öğrenmenin yolu da ölmektir. Ölüp yok olan, ölülere karışan, yerin, suyun altına inip onlardan salık alan, gökyüzüne, onun da ötesine çıkıp ışığı, aydınlığı, bilgeliği oradan, çiçek derer gibi, yanına alıp gövdesinin dağılmış parçalarını yeniden bir araya getirerek, tazelenip yeniden doğmuş gibi yeryüzüne dönerek insan arasına karışandır ki bilinecek her şeyi bilir."

"Çiçek derer gibi." Daha önce de sözünü etmiştik, *Gece*'de de geçiyordu bu imge: "Benim dilim çiçek dermek üzere eğilip kalkan bir gövdenin yumuşaklığına, dalgalanışına ulaşmalı." Demek ki, Karasu'nun metinlerinde (ben'in "binlerce parça"ya, "artık ben de olmayan yüzbinlerce parça"ya bölündüğü *Gece*'de bile) bir derlenme isteği var; gövdenin dağılmış parçalarını bir araya getirme, ölüp dirilme, her şeyin bilgisini içerdiği için eksiksiz, ölümden geçtiği için yatışmış, yumuşak bir ses tonuna ulaşma isteği var. Ya da dilden, yazıdan beklenen bu: Öyle bir yerden konuşacak ki yazı, öyle bir doruğa ulaşacak, öyle "örneği olmayan bir kumaş" dokunacak ki, ışığı, aydınlığı, bilgeliği yanına alıp bütünlenecek, yumuşayacak.

Öteki Karasu var bir de: Öyküsünü parçalamadan, anlatısını bölmeden edemeyen, ses tonunu, bakış açısını sürekli değiştiren, adeta ayna karşısında makyaj değiştiren, söyleyeceğini sürekli erteleyen, cümleleri yarım bırakan öteki. Öykü anlatıcısının bilgece ses tonuna karşı çalışıyor bu ikinci. Öykünün akıp gitmesine razı olmayan, metnin akışını iç içe, yan yana, alt alta getirdiği öykülerle bölen, öykü içine öykü yerleştiren, bir cümleyi başka bir cümleyle, bir öyküyü başka bir öyküyle dengelemek isteyen; metni yan notlar, dipnotlar, ara notlarla parçalayan, dipnot düşen, dipnota dipnot düşen, tırnak içine alan, parantez açan, geriye dönen, araya giren Karasu; üzerinde ne kadar çok çalışmış olursa olsun, yazdıklarını hep bir taslakmış gibi, bitmemiş gibi, hiç bitmeyecekmiş gibi sunan Karasu. Elimizde bir metin var şimdi: Sürekli yeni baştan kurgulanmak, bozulup yeniden yapılmak, yeniden yontulup biçilmek istenen bir metin. Bunun en uç örneği *Gece*. Ama yalnızca *Gece* için değil, *Kısmet Büfesi*'ndeki metinler için, Karasu'nun en öykülü, hatta en hisseli anlatılarını içeren *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* ve *Göçmüş Kediler Bahçesi* için de geçerli bu; "Avından El Alan" için, "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam", "İncitmebeni", "Yengece Övgü" için, elbette "Masalın Da Yırtıhverdiği Yer" için.

Bu kararsızlık, bu kuşku Karasu'nun anlatılarının yalnızca kurgusunda değil, tek tek cümlelerinde, bu cümlelerdeki ses tonunda da fark edilir. "Şöyle diyebilirdim": "Yengece Övgü" masalı bu cümleyle başlıyor, giriş bölümünün ardından şöyle devam ediyordu: "Değişik bir şey olurdu, bakarsın. Üstelik, böylesi bir anlatışın geçer akça olduğu günlerden bu yana yüz yıl geçmesine karşın, bugün bile, herhangi bir şey 'anlatan' yazının tek olabilir biçimi budur diye düşünen pek çok okuru, sevindirirdim. Ama eski bardaklar çam olur mu bir daha?" Yengeç biçimli maden kutunun içindeki kısacın öyküsünü anlatacak yazar, ama seçtiği sözcüklerin doğru yere yerleştiğinden, elinden çıkan metnin doğru yere ulaştığından emin olamıyor sanki. Bir şey anlatının akıp gitmesini engelliyor: "Şöyle diyebilirdim", "Ancak şöyle de olabilir", "Öyle de diyebilirdim".

Karasu'nun başka metinlerinde de görülür bu kararsızlık: "Olmadı, öyle değil, şöyle demeli." Bir türlü giderilemeyen bir eksiklik, "öykünün böylece anlatılışında kaynayıp giden bir şey var" duygusu ağır basıyor. Öyküsünü alıp bir başka öykünün içine yerleştirmek, anlatısına her an başka dayanak noktaları aramak, metnini başka öncüllerle yeniden kurmak, yıkıp yeniden kurmak ister gibi: "Şimdi, bunu yırtmalı, güneşin *battığını* kabul ederek yazmağa yeniden başlamalı."[10] *Kılavuz*'da da, ses tonunda değilse de, kurgu düzeyinde kendini hissettirir bu: Anlatının sonuna geldiğimizde, ortada üç ayrı öykü olduğunu anlarız; Uğur'un İhsan'a okuttuğu günce, Mümtaz Bey'e okuttuğu "törpülenmiş" günce, kazadan sonra yeniden kaleme alınmış, bu iki günceyi içeren öykü. Yazıda tamlığa, keskin bir aydınlığa ulaşma isteği tam karşıtını doğurmuştur sanki: Kusursuz olabilmek, daha ötedeki bir tamlığa ulaşabilmek için anlatı sürekli parçalanmak, yeniden kurgulanmak, kendisine yeni dayanaklar aramak zorunda kalacaktır.

Karasu'nun okurunun önünde iki yol birden açılır bu yüzden. Hem bir öykü vardır; hem de bu öykü kendisinden kuşkuya düşer, yazıya olan inancın kendisini sorun eder, bu yüzden de kesintiye uğrar, yitip gitme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. *Kılavuz*'a bir aşk romanı olarak, kahramanın kendi iç dünyasını olduğu kadar başkalarıyla bir arada yaşamayı da öğrendiği bir oluşum romanı, bir olgunlaşma öyküsü, bir eve dönüş öyküsü olarak bakılabilir: "Bugün çarşamba. Aylar sürmüş bir yolculuktan dönmüş gibiyim. Her şey geride kalmış, karşı kıyıya varmışım. Evime *dönmüş* olmam bir şey değiştirmez. Yepyeni bir ülkeye varmış gibiyim." Ama aynı zamanda yazının, iş işten geçtikten sonra yazılan yazının, düşlerin ele verdiği onca korkunun, suçluluk duygusunun ardından yazılan yazının, kişiyi bütün bunlardan arıtıp arıtamayacağının sorgulandığı bir metin olarak da. "Masalın Da Yırtılıverdiği Yer", sevgide gerçek eşitliğe ulaşmayı başarmış sevgililerle ilgili mutlu bir masal anlatma, korkudan

10. "Çapavulun Çattığı Çaparız", *Kısmet Büfesi*, Metis Yayınları, 1991.

dokunmuş bir masallar kitabını bir peri masalıyla noktalama arzusunun ürünü olarak görülebilir. Ama aynı zamanda, yazıyı çizgisellikten kurtarabilecek bir anlatı biçiminin araştırıldığı, yazar ile yapıtı arasındaki eşitliğin sorun edildiği bir metin olarak da. Bazıları *Gece*'de bir imgenin öyküsünü bulur; birçok başka imgenin üst üste bindiği, iç içe geçtiği karanlık, ele geçirilmez bir imgenin, "uzak, tehlikeli" gecenin, "büyük, kuşatıcı" gecenin öyküsünü bulur. Başkaları, bir metnin yazarın elinden çıkışının, yoldan çıkışının, yazıya "bir başka el"in katılmasının öyküsü olarak okuyabilir aynı metni. "Tepe" öyküsünü batan bir gün, biten bir yaz, sona eren güneşli akşamlarla birlikte biten bir ömür, yenik düşmüş bir yaşam üzerine bir iç hesaplaşma olarak okuyabiliriz. Ama öykü, bitmek zorunda olan bir kitabın da muhasebesi değil midir aynı zamanda?

O güne kadar yaşadıklarını, o güne kadar öğrendiklerini tartarak ağır ağır tepeye; ömrün tümünün, ülkenin tümünün, "bütün gelmişi, geçmişi, geleceğiyle" göründüğü tepeye tırmanan adam. Bu imge, Karasu'nun birkaç metninde tekrarlanır. "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı"nda Andronikos inanç, İoakim kahramanlık sorunuyla bir tepe yolculuğunda yüzleşir. İoakim'in, ömrünün yarım kalmış sorularına cevap aradığı, yaşamının eksik parçasını araştırdığı doruğa, onu ölüme hazırlayan erinç noktasına ulaşmasının öyküsüdür "Tepe". Ama Karasu'nun öyküsü de kendi aydınlanma ânına, bütünlenme noktasına ulaşmak için çabalamaz mı bu tepe yolculuğunda? İoakim'in bilincini yaşamının artıkları üzerine geviş getirmekten kurtaran bu tepe yolculuğu ise, Karasu'nun öyküsünü de ufalanıp gitmekten kurtarabilecek yer bu tepe noktası değil midir? Bu an, bu ışıma olmadan öykünün de tamamlanamayacağını anlarız. Tıpkı *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki "Bir Başka Tepe" masalında olduğu gibi. Orada da öykü, adamın tepeye çıkışı boyunca gelişir; imgeler birikir, iç içe geçer, kümeler oluşturur, birbirine dolaşır, düğümlenir. Tepeye varıldığı an, öykü de doruğuna ulaşmıştır: Bütün bir yaşam nasıl bir imgede birden ışığa boğulursa, öykü de birden kendisini öykü yapan aydınlığa, ışıma ânına kavuşuverir. Bu an olmadan, bu

bilgiye ulaşmadan ("Usa sığmaz bir şey bu. Kimse erişmemişti bu bilgiye, bu görgüye, yıllar yılı"), başka tepeleri görmek, kendimize dönüp bakmak imkânsızdır. Ömrün tümünün, dolayısıyla sınırlarının görüldüğü; ölümlülüğün, eksikliğin, yalnızlığın, yenikliğin kabul edildiği andır bu. Tam da bu yüzden yazıya; bu eksikliği, yokluğu katlanılır kılacak, ölünün ardından yapılan bir dizi ayin gibi kurulmuş, eksiksiz, kusursuz bir yazıya inanılan an: Bir kumaş dokunduğuna, bir ip örüldüğüne, saçılan yumaklarn, kopuk kopuk imgelerin birleştirilebileceğine, yarım kalmış cümlelerin tamamlanabileceğine inanılan, metni gevezelikten kurtarabilecek an. Kitabın bitebileceği, susulması gereken an: "Bütün tümceler belki burada biter, bitmeli."

Ama gerçekten kurtulabilir mi metin gevezelikten? Yazının böyle bir doluluğa, tamlığa ulaşabileceğine inanabilir mi yazar? Şöyle söylemek gerekir belki: Hem fazla inanır, her şeyin ışık içinde, bilgi içinde göründüğü tepeye ulaşmak ister; hem de bir türlü inanamaz, gece insin, metin kararsın, çözülüp gitsin ister: "Gecenin çoktan bastırdığını bildiğim halde daha yeni yeni akşam oluyormuş gibi yazı yazmaklığım, kolaylıkla, yapıntının özel özgürlüğünden dem vurarak açıklanabilir; öykücü, öyküsüne istediği yerden başlayabilir demek, güç olmasa gerek. Ama bu başlangıcı seçerken kendimi hâlâ birtakım umutlara, boş avuntulara salmış olmuyor muyum?" Yazıda kusursuzluğa ulaşma isteğinin bedelidir sanki *Gece*. Uçsuz bucaksız, tehlikeli, kararsız gece, doğurduğu düş düzeniyle, yalnızca metnin izleği olan imgeyi vermekle kalmaz, anlatının düzenini de belirler sonunda. Aydınlanma ânını, tepe noktasını çoktan yitirmiş anlatıdır *Gece*. "Tepe"de olduğu gibi orada da "kitabın bitmesi"nden söz eder Karasu, ama parça parça anıların birleştiği, bir hesabın yapıldığı, son söz söylenip susulabilecek bir bilgelik ânı yoktur artık burada; tersine bir inançsızlık vardır: "Yazmış olmak için yazmak; eli durmamak için yazmak; söyleyeceğini kararlaştırmamış olsan da yazmak... Yazmak gerek. Bu kitabın bitmesi gerek."

O zaman da şunu fark eder okur: Yazıya olan kölece bağlılık, onun taleplerine boyun eğmek, yazıya bu kadar çok yüklen-

mek sonunda okunmaz bir metne de götürebilir yazarı. Kusursuz bir yapıt yaratma arzusu, "bilinebilecek bütün şeylerin" bilindiği bir doluluk hayali, buna yazıda ulaşma isteğinin doğurduğu huzursuzluk metnin kendisini de yiyip bitirir, içinden çıkılmaz bir yumağa dönüştürebilir. Yazıya olan inancın sarsıldığı andır bu: "Yazı yazmak, kitap yazmak, bu iletimin bir parçası. Bunu unutuyoruz da, kusursuz yapıtlarla, yontulu biçili yazılarla sanıyoruz ki sözcüklere eşi görülmemiş bir düzen kurduracak, ölüme karşı insanın utkusunu tazeleyeceğiz... yazı yoluyla dünyanın karışıklığına, insanın karmaşıklığına düzen getirme sanısı, daha ötesini niye söylemeyeyim, sabukluğu, çoğumuza, belki de hepimize, bir utku gibi geliyor; bizleri avutuyor; bir sonraki yazımızla bu utkuyu sürdüreceğimize, büyüteceğimize güveniyoruz. Ne zaman vazgeçeceğiz, kendimizi, birbirimizi böyle aldatmaktan?" *Gece*'nin son sözleri de karışık, karanlık, düzensiz bir dünyada yazıya olan inancı bir kez daha gündeme getirmez mi zaten: "Bunları yazmakla çıldırmaktan kurtulunur mu?"

"Göçmüş Kediler Bahçesi"ni düşünelim, "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı"nı, *Kılavuz*'u. Bu üç metinde de tekrarlanan bir şey vardır: Yazı, bir biçimde ölümün ardından gelir. Sevilen yitirilmiştir; seven, onun ölümüne yol açmamışsa bile, buna engel olmamıştır. Hepsinde de yazı sevilenin ölümüyle, onun ölümüne seyirci kalındığı duygusuyla baş etme çabası olarak çıkar karşımıza. *Kılavuz*'dan şu bölüm: "Hepsi yakınınız; hepsi sevdiğiniz insanlar. Ara ara sevginizin yeğinliğine ya da tutsak ediciliğine dayanamayıp öldüklerini, kurdunuz, düşündünüz. Onları belki de öldürdüğünüzü, öldürttüğünüzü düşlediniz. Hiçbiri sizin elinizden ölmedi. Tersine, ulaşamadığınız bir ikisi dışında, baktınız onlara; öleceklerini belki bilerek, bekleyerek, belki de bilmeyerek, paralandınız acılarını biraz olsun hafifletmek için... Ama hepsini bir arada düşündüğünüzde, içinizi yiyen kurt, yeterince çırpınmadığınızı, daha birçok şey yapabilecekken yapmadığınızı söylüyor. Babanız, anneniz, iki kediniz... Birinin elini, ötekinin başını, elleriniz arasında biraz daha tutabilirdiniz. Uykunuzdan uyandırmalarına, bir an da olsa, sinirlenmeyebilirdiniz..." Zaten

Kılavuz'da anlatılan öykü, Uğur'un geride bıraktığı bir ölümün yüküyle, Bülent'in ölümünden duyduğu suçlulukla, "bizden başkalarının okuyacağı bir öykü" yazma çabasının ürünü değil midir? "Göçmüş Kediler Bahçesi"nde de, öykünün sonuna geldiğimizde anlarız: Ölen yazarın öyküsünü, onun ağzından anlatan, ötekidir; seven, sevdiğini yitiren, onun ölümüne yol açmamış olsa da engel olmamış olan, "ben hangimizim, gömülen hangimiz?" diye sorandır. "Tepe"ye gelince: İoakim'in, Andronikos'un gözü önünde tükenmesine seyirci kalan İoakim'in, yılların suçluluğu ile Aventinus'un eteğine tırmanışı da bir tür yazmaktır; tüm bir ömrü gözden geçirmeyi, anıları birleştirmeyi, yarım kalmış cümleleri bitirmeyi gerektirir. O da "kapanan bir tecimevinin, bir ömrün, bir kitabın hesabını" yapmaktadır: "Kitap bitti. Dükkân kapandı. Barış kuruldu." Demek ki, her şey olup bittikten sonra, iş işten geçtikten sonra yazılıyor yazı, ölünün ardından konuşuyor. Andronikos, Bülent ya da başkası. Ortada hep bir ölü var çünkü: "Kollarımda can verdi. Şimdi, ardından yaşayıp gitmek neye yarar?" "Göçmüş Kediler Bahçesi"nin bu son sözleri, şöyle de anlaşılamaz mı: "Kollarımda can verdi. Şimdi, ardından yazmak neye yarar?"

"Yazı, kendini söyler, söylemediğini yok eder." Böyle diyordu Karasu, bir denemesinde: "Bir de, ara bir yol olarak, yok ettiklerinin bir bölüğünü sezdirebilir. Sezdirdikleri 'var' değildir ama 'yok' da değildir. Yazının alacakaranlığı, çok üretici olabilir..."[11] Karasu, denemesine neden konuyla çok da ilgili gibi durmayan bir giriş yazdığını açıklamak, dostları üzerine bir deneme yazma isteğini duyduktan sonra "nerelere uzanıp nerelerden dolandığı(nı) sezdirebilmek için" söylemişti bu sözleri. Şöyle de yorumlanamaz mı bu sözler: Karasu'nun metinlerinde, metnin içi ile dışı arasında, metne giren ile giremeyen arasında hep bir gerilim vardır. Şunu hisseder okur: Bütün bunlar birer metindir, yazıdır; ama aynı zamanda yazıda var edilemeyen bir şeyler hep kalacaktır. Bir dış vardır çünkü; yazının söylemediği,

11. " 'Dostlarım Üzerine' Diye Söze Girişerek...", *a.g.e.*, s. 70.

anlatılamayan, metne giremeyen, girdiği an metinselleşen, metnin içine ancak bir yokluk olarak taşınabilen şeyler. Yazarın kendi yaşamı olabilir bu; "Masalın Da Yırtılıverdiği Yer"de bunu hissettirir zaten: " 'Sanatçıların yaşamı değil, yaptıkları önemlidir' deriz kolaycacık." Başka şeyler de olabilir: "Yengece Övgü"de kara boyalı, yengeç biçimli maden kutunun içindeki kısaçtır, örneğin. "İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin"de resimdeki pencerenin boz çizgisi ile resmin çerçevesi arasındaki daracık, karanlık alandır. "Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz'i A/$^{n}_{r}$/ar Bir Metin"de resimdeki yüzün üstüne düşen gölgedir, yüzün üstüne gölgesi düşen güldür. Yazara, bu resimle birlikte yaşadıktan yıllar sonra bu yazıyı yazdıran da bu gölge değil midir? Bir de "Çeşitlemeli Korku"dan söz edilebilir burada. Karasu, yazıda bir türlü dile gelmeyen, yazının söylediğinden farklı bir "dış"ı aramaktan vazgeçmemiş, "Çeşitlemeli Korku"ya bu yüzden bir "seslendirme metni" yazmıştır sanki; sözcüklerle, gözle, "göz yazıları"yla yapılamayanı bir de sesle denemek ister gibi.

Karasu'nun metinlerinin neden hep iki uzak, uzlaşmaz nokta arasında gerildiğini daha iyi anlayabiliriz belki şimdi: Tutkuyla denge, yabanıllıkla bilgelik, yırtıcı bir içerikle yumuşak bir ses tonu arasında; tepeyle gece, inançla inançsızlık, yazının içi ile dışı arasında gidip geldiğini. Bu metinleri kusursuz kılan da bu sanırım. Uzlaşmaz içerikleri yazıda bir araya getirme, "doruktaki adam"ın gördüğü eksikliği yazıyla tamamlama, tamlığa yazıyla ulaşma isteği. Ama metinleri, bunun mümkün olamayacağını da söylemiyor mu bize? Doruğa çıkmak, "bilgisiyle, kocamanlığıyla" her şeyin üstünde durmak, aynı zamanda eksikliği de görmek demek değil mi? Yazıda kusursuzluğa ulaşınca, yazının sınırlarını, yenildiği yeri de görmez mi yazan? *Gece*'nin söylediği bu değil mi: "Bir yapıt yaratmak, büyük bir iş başarmak, iyi, dolu, güzel bir yaşam yaşamasını bilmiş olmaktan, başarmış olmaktan daha önemli sayılabilir mi hiç?"

~