11

KÖTÜ ÇOCUK TÜRK*

Nurdan Gürbilek

Türk edebiyatının sayıları çok da fazla olmayan kötü kahramanlarından biri, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'unda karşımıza çıkar: Suad. Her şeye yabancı ve düşman olması, kötü kötü sırıtması, tanrıtanımazlığı ve pervasızlığıyla olduğu kadar, hayatla barışma imkânlarını kökünden yok etmiş sefil ve marazi tabiatıyla da romanı bir huzursuzluk romanına dönüştüren kişidir Suad. Ruhtansa maddeyi, varlıktansa yokluğu, ölçülülüktense tekinsiz zevkleri temsil etmesiyle herkesin huzurunu kaçıran, aşkın her şeyi aydınlatan ışığını karartan, kültüre ve saadete inananlara ölümün iğrenç bir çürüme olduğunu hatırlatan karanlık bir ruh. Bu dünyadaki zalim oyundan kurtuluşun yine zalim bir eylemden, insanın içindeki iyilik hazinesini keşfetmesinin yolunun cinayetten geçtiğine inanan biri. Hastalığın yol açtığı haksızlığa uğramışlık duygusuyla iyiliğin, neşenin ve sağlığın düşmanı kesilmiş, sanatoryumdaki hasta yatağından herkesi zehirlemeye çalışmaktadır. Ama bu kötülükte bir inkâr da yok değildir. Romanda İhsan'ın temsil ettiği bilinç ve iradenin olduğu kadar Mümtaz'ın temsil ettiği aşk ve estetik zevkin de karşısında yer alacak, ülkü ve hülya adamlarının karşısına tüm kabalığı, hoyratlığı ve isyankârlığıyla çıkacaktır Suad. Toplumsal etiketten duyduğu sıkıntıyla, çevresindeki aydınların ortalama fikirleri, dengeli zevkleri, ölçülü merhameti, küçük ümitleri ve sığ ısdıraplarına yönelik alayıyla, okuduğumuz aşk romanına kötücül şüphelerin, sefil acıların, kültürün örtmekte yetersiz kaldığı yıkıcı duyguların; hıncın, hiddetin ve kinin gölgesini düşürecektir. Tanpınar onu bir "kirli el" olarak tarif etmeyi seçmiştir: Herkesin hayatına "temiz çamaşırlarla dolu bir dolaba karanlıkta giren kirli, yapışkan, parmaklarından pislik akan bir el gibi" girecek, her şeyi "iğrenç bir pelte"ye dönüştürecek, herkesi bu "siyah, bulaşık, âdeta kül rengi çamur"un içine çekecektir. Açıkça boka benzetilmiştir Suad: "Sefil ve bulaşık şahsiyetinin iğrenç hamuru"yla önüne çıkan her şeyi pisletecek, bu "cıvık yığını" herkese bulaştıracaktır. Bazen de Mümtaz'ın burnuna "en

* Bu yazı, iki bölümlük bir yazının birinci bölümüdür.

adi cinsinden bir tuvalet suyu kokusu" getirir; onda iğrenme, tiksinti ve mide bulantısı uyandırır. Bütün bu yönleriyle Suad, Türk edebiyatının az sayıdaki şeytani, ama bir o kadar da sefil kahramanından biri olmayı hak eder.

Suad'ın *Huzur*'un gelişiminde asli bir rolü olduğu açıktır. Mümtaz'ın "öldürücü şeylerin müzlim cazibesi"ne kapılmasına yol açacak, varlığıyla olduğu kadar intiharıyla, ölü yüzündeki o korkunç tebessümle de Nuran'ı aşktan iğrendirmeyi başaracaktır. Mümtaz'ın dikkatini yüksek kültürün yeraltına, hayatlarını hiçbir zaman öğrenemeyeceği, fikirleri hiç sorulmamış, biraz da bu yüzden bu fikir romanında yer alamayacak insanlara çekmeyi başaran da yine odur. Suad'ın etkisine kapıldıktan sonradır ki Mümtaz, Boğaz'ın güzelliğini, camileri ve yalıları bir an bırakıp göz ucuyla da olsa estetik kültürün berisinde kalmış şeyleri fark eder; lağım sularının açıkta aktığı sokakları; tenekeden, kerpiçten evlerde yaşayan insanları, kahveci çıraklarını ve hamalları, "her kültürün ve terbiyenin üstünden atlamaya hazır bir insanlığı" keşfeder. Dahası Tanpınar'ın rüya estetiğine kâbusu sokan, romanın ikinci bölümüne yayılan sanat-doğa-aşk üçgenini parçalayan, Tanpınar'ın romanlarına felsefi derinliğini kazandıran bütün temsili sözcüklerin ("rüya"nın, "ruh saltanatı"nın, "imkân"ın) inkârına yönelen, Tanpınar'ın o çok sevdiği "terbiye" yi ihlal eden de yine odur. Belli ki Tanpınar, Suad aracılığıyla kendi estetik terbiyesinin karşıtını da içermeye çalışmış, kötülüğü yalnızca bir dışsal düşman olarak değil, cazibesi olan bir içsel güç olarak da anlatmayı denemiştir.

Sorun da burada: Romandaki bütün asli rolüne rağmen, inandırıcı bir karakter değildir Suad. Hatta birçok bakımdan bize bir taklit kahraman olarak görünür; fazlasıyla kitabi, fazlasıyla temsili, fazlasıyla simgeseldir; sanki sırf kötülüğü temsil etsin diye oraya konmuştur. Gerçi hayata bir zevk meselesi olarak bakan Mümtaz'ın estetizmine bir mesafe almamızı sağlar, romanı bir fikirler ve hülyalar geçidi olmaktan kurtarır kurtarmasına ama, kendisini bir türlü müsveddelikten, yabancı bir "mefhum" olmaktan kurtaramaz. O olsa olsa, Mümtaz'ın ölüm, gurbet ve yalnızlıkla dolu kederli yanının, annesinin ve babasının ölümünü izleyen yıllarda içine çekildiği boşluğun, içindeki bu "ölüm mayası"nın dış dünyadaki temsilcisi, Mümtaz'ın mutsuz bilincinin dışarıdaki timsalidir. Sanki romana sırf Mümtaz'ın iç dünyasına yığdığı kültürel malzemeyi anlamsız kılmak, oradaki kalın kültürel katmanı parçalayıp ardındaki dipsiz boşluğa işaret etmek, kısacası kendi sefilliğinden çok, "esas oğlan"ın kederini sahici kılmak

üzere konmuştur. Bunun dışında bir yabancı, bir ecnebidir Suad; Beethoven'in keman konçertosu eşliğindeki intiharı da bize açıkça bunu gösterir. Nitekim eleştirmenler de ısrarla buraya takılmışlardır: Suad yapay, eğreti, taklit, hatta çeviri bir karakterdir; Dostoyevski'nin romanlarından çıkıp gelmiş gibidir. Özellikle de intiharı, *Ecinniler*'inin kahramanı Stavrogin'in intiharına fazlasıyla benzer; bir "çeviri intihar"dır Suad'ınki.[1]

Eleştirilerde bir doğruluk yok değildir. Tanpınar'ın bir yazısında Beyoğlu için söyledikleri, kendi kahramanı için de geçerlidir: Tıpkı Beyoğlu'nda bulduğumuz her şeyin olduğu gibi, Suad'da bulduğumuz her şeyin de "daha hakikisi" dışarıdadır. Gerçekten de Suad Avrupa edebiyatı ve felsefesinden derlenmiş bir karakter olarak, bir Rus-Fransız-Alman kırması olarak, bütün kitabiliğiyle karşımızda durmaktadır. Arkasında biraz Nietzsche, biraz Bau-delaire, bol miktarda da Dostoyevski vardır. Söylediği her şey, daha önce başka yerlerden okuduğumuz cümlelerin tekrarı gibidir. Evet Dostoyevski'den, Alman felsefesinden, Fransız kötülükçü şiirinden, ama aynı zamanda faşist İtalyan fütüristlerinden de: "Bâkir türküler" ister Suad, "yeni doğan insanın teganni edilmesini" ister, "eskinin hiçbir artığını" kabul etmek istemez, savaşın bir temizlik olduğuna ve insanlığın ölü kalıplardan ancak savaşla kurtulacağına inanır, Ronsard'ı da Fuzuli'yi de silkip atmaktan yanadır. Türk meyhanelerine, Ferahfezâ ayininin, Rumeli türkülerinin ortasına kaza sonucu düşmüş gibi duran bu adam gerçekten de fazlasıyla ecnebidir. Kandil çöreklerinin, ramazan manilerinin, Kandilli yazmalarının, Bursa dokumalarının, kısacası "bu toprakta kendi hayatımızla yarattığımız şekiller"in karşısında, yabancı fikirlerden derlenmiş bir alafranga kötülük olarak, züppe bir alçak, fazlasıyla şık bir kötü çocuk olarak kalacaktır.

İlginç olan, bu suçlamayı yalnızca eleştirmenlerin değil, Tanpınar'ın kendisinin de İhsan'ın ağzından kahramanına yöneltmiş olmasıdır: "Hazin tarafı şu ki," der İhsan, "bu cins azapları bütün dünya bir asır evvel yaşadı, bitirdi. Hegel, Nietzsche, Marx geldiler, geçtiler. Dostoyevski Suad'dan seksen sene evvel bu azabı çekti. Bizim için yeni nedir bilir misiniz? Ne Eluard'ın şiiri, ne de Comte Stravoguine'in azabıdır. Bizim için yeni, en ufak Türk köyünde, Anadolu'nun en ücra köşesinde bu akşam olan cinayet, arazi kavgası veya boşanma hadisesidir."[2] Halk havalarının "kendine has, elle tutulur" ıstırabı karşısında Suad'ın ıstırabı soyut, afaki ve ödünç alınmıştır. Halit Ziya'yı "bizden" olmadığı için eleştiren, yapıtlarında "bize ait çok esaslı bir şeyin yokluğundan gelen bir tad ve sıcaklık eksikliği" ol-

duğunu düşünen Tanpınar, bu kez aynı eleştiriyi kendi kahramanına yöneltmiş gibidir.[3] Kötü çocuk Suad, yaratıcısının gözünde bile gecikmiş bir kahramandır; kendiliğindenlik ve doğallıktan yoksun olduğu için, yabancı modellerin silik bir kopyası olmaktan kurtulamayacaktır. Üstelik burada, kastedilmemiş bir ironi de vardır. İnsanın dipsiz bir boşluğun üstüne yığdığı onca kültürel katmanın yıkılıp atılması gerektiğini savunan, fikirlerle yaşayan insanların huzurunu kaçırmak üzere oraya konmuş, hiçbir fikirle tam olarak barışamayacak bir sefilin sonunda bir fikirden ibaret kalması, etrafına "kelimelerle yaşıyorsunuz!" diye çatan Suad'ın sonunda başka kitaplardan çevrilmiş bir kelimeye dönüşmesi, Mümtaz'a "Sen hikâyecisin... bense sadece yaşıyorum" diyen adamın sonunda kitaptan kapma şu "malûm hikâye"den ibaret kalması gerçekten ironiktir. Onu bu fikir romanı içinde bir fikri temsil eden herkesten daha eğreti kılan da budur. Peki, neden? Suad neden başka kitaplardan hatırladığımız bir kötülük cümlesi olmaktan, bize başka karakterleri hatırlatan bir kötülük müsveddesi olmaktan öteye geçmez? Neden yalnızca eleştirmenlerin değil, kendi yaratıcısının bile gözünde başkasının kötü çocuğu olarak, ecnebi bir kötücüllüğün taklidi olarak kalır?

Her şeyden önce bir dil engelinden söz edilmelidir: Suad yanlış bir dilin içine düşmüş gibidir. Tanpınar'ın her şeyi ruhsal saltanata yönelik bir imkân olarak değerlendiren, her anlam kırıntısını geniş bir mananın içine çekmeye çalışan, en dağınık unsurları bile bir terkip haline getirip aynı cümlenin ahenginde buluşturan bu fazlasıyla imkânlı, bol sıfatlı, bol benzetmeli dili, bu ısrarla yüce ve güzel olana ayarlanmış üslubu, Suad'ın kötücüllüğünü anlatmaya pek de uygun değildir. Kadın güzelliğini de Boğaz'ı da güzel Türkçeyi de aynı geniş tecrübenin, aynı geniş manzumenin, aynı ruh nizamının içinde birleştiren bu ahenk estetiğinin kendisi Suad için sorun yaratıyordur. Şunu anlatmaya çalışıyorum: *Huzur*'da bütün kırsal ve kentsel hayat biçimleri (Boğaz köyleriyle eski masallar, Trabzon oyun havalarıyla Bektaşi nefesleri, Rumeli türküleriyle sırmalı kumaşlar), Batılı ve Doğulu biçimler (Wagner operasıyla Dede Efendi, Baudelaire şiiriyle Ferahfezâ ayini) aynı romanda bir yarılmaya yol açmadan yan yana yer alabiliyordur. Daha önemlisi bütün eski ve yeni, yerli ve yabancı sözcükler ("enterseptör" gibi bir sözcükle hemen ardından gelen "dimağ" örneğin, ya da "réalité" ile "çehre", "complex" ile "tasavvur, "rotation" ile "uzlet") aynı cümlede bir gerginliğe ya da çözülmeye yol açmadan bir arada durabiliyordur. Tanpınar aynı cümlede, örneğin Trabzon'un gül ilahisinden Fra Flip-

po Lippi'nin "Güller İçinde Çocuk İsa" tablosuna geçebiliyor, hepsini bir yücelik ekseninde birleştirebiliyordur. Roman rüya ile hüsran, huzur ile huzursuzluk, ruhsal saltanat ile ruhsal boşluk arasında gidip gelir, ama sıra başkalarının hayatına bir "kirli el" gibi giren bu alçalmışlığa, hiçlikten beslenen bu zalim ve alaycı inkâra, ahengini çoktan yitirmiş bu düşkünlüğe geldiğinde, bu dilin sınırlarına da gelinmiş demektir. Terkip inkârı, organiklik çürümeyi, bütünsellik çözülmeyi, yücelik alçalmışlığı içeremeyecektir. Bu durumda, bütünlüğü bozulmuş bu şekilsiz içeriği, bu "iğrenç pelte"yi anlatmak için yabancı kitaplardan alınmış kötülük cümlelerine başvurur Tanpınar. O zaman da bizim kötü çocuk, Ferahfezâ ayininin ortasında birden Stavrogin gibi konuşacak, sonunda Emirgân'daki bir evde, yandaki camiden gelen ezan sesini bastırırcasına çalınan keman konçertosu eşliğinde intihar edecektir. Kendi imkânlı dilinin nasıl bir imkânsızlığa dönüştüğünü, romanın sonuna doğru Tanpınar'ın kendisi de hissetmiş olmalıdır. *Huzur*'un sonunda Mümtaz gene Botticelli'nin meleklerinden, Passion'dan ve İsa'dan söz ettiğinde, Suad'ın hayali tam da kendini kuşatan bu benzetmeli dilden yakınır: "Bırak bu manasız benzetmeleri... Bir şeyi öbürüne benzetmeden konuşamaz mısın? Bu fena huylar yüzünden işleri ne kadar karıştırdığınızı hâlâ anlamadınız mı?"[4]

Ama belki de sorun bir estetik tercihten, bir dil yetersizliğinden çok, Tanpınar'ın "bu memleketin hayatı" dediği şeydedir. Dilsel bir engelin –Batı dillerindeki "daemon" sözcüğünü Türkçeleştirirken karşımıza çıkan zorluğun– yapısal bir nedenden kaynaklandığını söyleyen Şerif Mardin haklıdır o zaman. Mardin'e göre "daemon"u Türkçeye çevirirken karşılaştığımız zorluk, insandaki bu karanlık yönün bu topraklarda, geleneksel kültürde olduğu kadar çağdaş kültürde de "örtülü kalmış bir insan davranışı ekseni" oluşturduğunu gösterir. İnsanın hem yaratıcı hem kahredici gücünün ortak kaynağı olan "daemon'un kabul edilmediği, maskelendiği ve yalnız 'kötü' ile bir tutulduğu uygarlıklarda edebiyat ve sanat yüzeysel kalmaya mahkûmdur." Türkiye'de trajedinin yokluğunu, çağdaş Türk edebiyatının fakirliğini, Türk görsel sanatlarında "fantastik" olanın yalnızca bir şekil taklidinden ibaret olmasını, hatta Türk psikiyatrisinin yaygın yüzeyselliğini de buna bağlayacaktır Mardin. Daemon'u hep dışsal bir güç olarak, bir dış düşman olarak, yalnızca dış şekliyle tanımaya yatkın bir uygarlık, bu saklı gücün iç serüvenlerini anlatırken yüzeyselleşmeye, yapaylığa, yalınkatlığa, dahası taklide mahkûmdur. Türk edebiyatı "dıştan gelen tehlike"yi anlatmakta ustadır, ama aynı öykünün içerden anlatılmasında

"bir aşılmazlık, bir sun'ilik, en azından belirli bir 'kalıp' üslubu" devreye girecektir.[5]

Taklit sorunu bu kez daha geniş bir kültürel bağlamda yeniden karşımıza çıkmıştır. Bu durumda Türk kültüründe sahici bir demonik aydın, Türk edebiyatında taklit olmayan bir demonik kahraman aramak boşunadır. Öyleyse birçok başka Türk yazarı gibi Tanpınar'ın da "kültür dağarcığında kendi içindeki daemon'u anlamasına yarayacak açıklıklar yoktur." Belki de Suad bu yüzden bu kadar kitabidir. Son yıllarda Türkiye'de yayımlanan onca şeytan kitabının "Batı'da Şeytan" bölümleri kanlı canlı bir şeytanı anlatırken, "İslam'da Şeytan"la ilgili olanları bu yüzden tahrik gücü az, kitabi, bir o kadar da sıkıcı bir şeytana yer verir.[6] Ciddiyetlerini kanla kanıtlamalarına rağmen, Türk "satanistleri" belki de bu yüzden bizim gözümüzde daima uzak ülkelerde geliştirilmiş bir projenin taklitçileri olarak kalır. Ya da Gündüz Vassaf'ın karanlığa, cehenneme ve geceye adanmış kitabı *Cehenneme Övgü* yine bu yüzden bize Batı dillerinden çeviriymiş gibi gelir. Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri*'nden dizeleri ya da Genet'nin *Hırsızın Günlüğü*'nden bir pasajı, örneğin Beyoğlu'nda bir barda duyduğumuzda da benzer bir duyguya kapılacağızdır. Başkasının kötü çocuğudur o; Avrupalı ebeveynlerine yönelik isyanı başka bir coğrafyaya taşındığında ister istemez şık bir jeste, ödünç alınmış bir mimiğe dönüşür. Tanpınar belki de bunu hissetmiş, başkalarından önce davranıp İhsan'a erkenden harcatmıştır kahramanını: Ödünç alınmış arzuları, gecikmiş azapları ve devralınmış negatif idealleriyle Suad "bu memleketin hayatı"na yabancı, "kendi bünyemiz"e aykırı bir kötü çocuktur, öyle de kalacaktır.

Doğu-Batı, yerli-ithal, sahici-taklit, asıl-kopya gibi ikiliklerin arasında kilitlenmiş gibi duran bu tartışmayı ben burada başka bir eksene taşımayı deneyeceğim. Bunun için de Suad'ın taklitliğinin yalnızca Suad'ın değil, modern edebiyatın neredeyse bütün kötü çocuklarının temel açmazı olduğunu söyleyeceğim. Eleştirmenlerin Suad'ı "çeviri" bir karakter olarak değerlendirdiklerinden söz etmiştik daha önce; özellikle de Dostoyevski'den çeviri olduğunu söylüyorlardı. Ama bu ilk izlenimle yetinmeyip bir adım daha attığımızda, daha türsel bir şey keşfederiz: Dostoyevski'nin alçalmayı göze almış neredeyse bütün kahramanlarının açmazı budur. *Suç ve Ceza*'da canilikle soylu bir ruhu birleştiren, ancak sıradan olmayan insanların yasanın dışına çıkma hakları olduğunu savunan, bu yüzden de kendini namuslu ve uysal yığınlardan ayırmak için cinayet işleyen, herkes gibi bir "bit" değil de bir Napoléon olmak için kan döken Raskolnikov'a arkadaşı Razu-

mukin'in söylediği budur: Raskolnikov herkesten farklı olmak ister, ama onda bağımsız yaşamdan eser yoktur, o olsa olsa "yabancı bir roman kahramanının soluk bir kopyası"dır. Evet, aynen böyle söyler Raskolnikov'a Razumukin. Polis müfettişi Porfiri'nin söyledikleri de buna benzer: "Bir kuram uydurmuşsunuz, hiçbir özgün yanı olmadığı anlaşılınca da utanıyorsunuz." *Suç ve Ceza* Raskolnikov'un Napoléon olmak uğruna işlediği cinayetin, sıradanlığı aşmak uğruna yaptığı bu kanlı hareketin, sonunda nasıl da sıradan bir adli vakaya dönüştüğünün de hikâyesidir. Suad belki Raskolnikov'un silik kopyasıdır, ama Raskolnikov da sanki yabancı bir romandan alınmış gibidir; yasayı ihlal edip kan döktüğü an bile taklit olmaktan, yapmacıklıktan, yapaylıktan kurtulamaz. Ya da *Ecinniler*'in Stavrogin'inden çeviridir Suad; ama sağduyuya meydan okumasıyla çekicileşen, iğrenç duyguların etkisi altındaki, tuhaf yaradılışlı, kibirli ve küstah Stavrogin de Shakespeare'in *IV. Henry* adlı tarihsel oyunundaki, serseriler kralı sefih Sir John Falstaff'la düşüp kalkan Prens Hal'ini fazlasıyla andırır; en azından romanın başlarında. Nitekim Dostoyevski kahramanını okura tanıtırken açıkça Prens Harry diye söz eder ondan. Stavrogin acısının doruğunda, piskopos Tihon'a içini dökerken bir an düşünecektir bunu, azabının düzmece olabileceğini: "Kendim için anlattıklarım gerçekten de yalandır belki." Stavrogin'i en çok öfkelendiren, yaptığı kötülükler yüzünden nefret edilmekten çok, alay edilmek, itiraflarını okuyanların gözünde gülünç duruma düşmek, bir bakıma bir türlü sahici olamamaktır. Üstelik Suad'a musallat olan şu "bünyemize yabancılık" meselesi onun için de geçerlidir. Şatov bunu söyler Stravrogin'e: "İyi ile kötü anlayışınızı yitirdiniz, çünkü ulusunuzu tanımıyorsunuz artık." Stavrogin'in azabının devralınmış bir yanı olduğunu açıkça hissettirmiştir Dostoyevski: Stravrogin Avrupa'da öğrenimini tamamlamıştır, ama "İtiraflar"ındaki imla yanlışlarından Rus dilbilgisini iyi bilmediği anlaşılmaktadır. Evet, inançsızlığıyla belki her yere, ama en çok da Rusya'ya yabancıdır Stavrogin; diliyle, yurduyla, Tanrılarıyla bağını bu yüzden yitirmiştir.

Dostoyevski'nin alçak kahramanları arasında, kendi alçalmışlığı üzerine en çok kafa yoranı *Yeraltından Notlar*'da karşımıza çıkar. Kendi yeraltında kinini içine akıta akıta yaşayan, yaşamdan tiksinen ve onu kitaptan öğrenmeyi tercih eden Yeraltı Adamı'nı alçaltan, erken yaşta örselenmişliğin getirdiği bir gurur ve insanı sarhoş eden bir hınç kadar, insan varoluşunun hayattan azami çıkar elde etmek üzere kurulmuş hesaplanabilir bir çaba olduğu yolundaki yararcı görüşe, ilerleme sayesinde insanın çıkar ve aklın buyru-

ğunda soylu ruhlu birisi olacağı yolundaki bilimsel anlayışa duyduğu tepkidir. Aslında bu tepki, kendi varoluşunun istatistiksel bilgilerle, iktisat formülleriyle, bilimsel yasalarla açıklanabilecek sıradan bir olguya dönüşmüş olmasına duyduğu tepkidir. Sağduyunun, formüllerin ve yasaların açıklayamadığı, bir "piyano tuşu" ya da bir "cıvata" değil de bir insan olmasını sağlayan, onu sıradan değil de özgün kılan şeydir lanet yağdırmak. Kendi başıboş isteklerine, akıl almaz düşlerine, bayağı ve alçak arzularına bu yüzden yapışacaktır: "Ya kahraman olacaktım ya da çamurlarda; bu ikisinin ortası yoktu benim için." Açmaz yine buradadır: Yeraltı Adamı "Avrupa ölçülerinin hiçbiri biz Ruslara uygulanamaz," der ama, "topraktan ve halkın özünden" sıyrılıp Avrupa kültüründen bir şeyler kapmış biri olarak, lanet yağdırırken bile kitabiliğe, yapmacıklığa, ikincilliğe mahkûm olduğunun farkındadır. Onu daha da alçalmaya iten de budur. Romanın son sahnesinde Liza bunu söyler ona: "Siz tıpkı kitap gibi konuşuyorsunuz..." Sonunda kendisi de itiraf edecektir: "Acımasızlığım öylesine yapmacık, zorlama, yalnızca kafamın ürünü ve kitaptan kapmaydı ki, kendi davranışıma kendim bile bir dakika olsun dayanamadım."

Ortak bir edebi yazgı var gibidir: Sıradanlığa lanet yağdıran, sağduyuya meydan okuyan, genelgeçer yasaları ihlal eden alçak, sonunda kitaptan kapma fikir, arzu ve özlemleriyle kendi gecikmişliğine, kendi devralınmışlığına, kendi sıradanlığına hapsoluyordur.

II

Kötülük fikrini çoğu zaman kültürün büsbütün dışından gelen, kültürü toptan yıkmaya azmetmiş, ehlileştirilememiş, yabanıl, yıkıcı bir canavar figürüyle birlikte düşünürüz. Ruha karşı bedenin haklarının, bastırılmış cinselliğin, istenmeyen hazzın, yıkıcı öfkenin, toplum tarafından lanetlenmişliğin, aynı zamanda can sıkıntısının da timsalidir canavar. Oysa hiçbir zaman o kadar görkemli, o kadar emsalsiz, öyle doğal ya da kültür dışı değildir. Bir tarihi vardır; bu yüzden de daima gecikmiştir. Ben burada bu gecikmişliğe, edebiyat eleştirmeni Michael André Bernstein'ın tür kuramının da yardımıyla, "kötü çocuk" tipinin kendi geçmişi açısından bakmayı deneyeceğim.

Bernstein *Bitter Carnival* (Acı Karnaval) adlı kitabında, Bakhtin'in karnaval kavramının aslında bir yas tonu içerdiğinden söz eder; çünkü ede-

biyatta karnavalvari olan, çoktan geride kalmış bir geleneğin anısından ibarettir. Karnavalda sahne ışıkları yoktur; seyirci ile oyuncu, seyreden ile seyredilen ayrımı yoktur. Ama edebi temsilden söz ettiğimiz anda sahne ışıkları çoktan devreye girmiştir. Bernstein'a göre bu gecikmişlik yalnızca Rönesans sonrası burjuva kültürüne özgü değil, Saturnalia şenliklerinden kaynaklanmış bütün bir edebi türün özelliğidir. "Aşağılık kahraman"ın doğuşunu da buna bağlar Bernstein.[7] Bu alçalmış tip, bu şenliklerde olduğu varsayılan olumlu ve kurtarıcı gücün karşı kutbu, şenlikle ilgili iyimser varsayımların anti-tezi olarak ortaya çıkar; şenlikte olduğu varsayılan pozitif enerji onda yıkıcı, negatif bir enerjiye dönüşmüştür. Latin komedilerindeki, efendisinin zaaflarıyla dalga geçen tembel ve obur uşak tipiyle Rönesans tiyatrosundaki bilge soytarı tipinin bir karışımıdır alçak kahraman. Ama tümüyle gerçekleşmiş bir figür olarak ilk kez, Dostoyevski'nin romanlarından da önce, Diderot'nun *Rameau'nun Yeğeni* adlı diyaloglarında ortaya çıkar.[8] Fransa'nın yaşayan en büyük bestecisinin kendisi de müzisyen olan, iyi eğitim almış ama amcasının gölgesinde kalmaktan kurtulamamış kaçık ve kifayetsiz yeğenidir Jean-François Rameau. Aydınlanma filozoflarının temel değerlerini (vatan sevgisi, dostluk, toplumsal görev, erdem) "boş laf" olarak alaya alan, vicdanın sesinin boş midenin feryatları yanında daima zayıf kaldığını söyleyen, "yarı açık duran ağza" bir iki lokma atmayı her şeyden çok önemseyen, erdemi savunan filozofun karşısında esas sorunun akşam rahat rahat helaya gidebilmek ("Ey şahane dışkı!") olduğunda direten bayağı ruhlu bir parazit. Bulutların üstüne yükselmektense yerde alçak bir yaşam sürmeyi tercih eden edepsiz bir maskara. Kişiliğinde, midesi guruldayan köleyle hüzünlü soytarıyı, alçaklıkla bir tür yüksekliği, rezillikle kibri, kepazelikle eşine az rastlanır bir doğruculuğu birleştirir. Bütün bu yönleriyle de görkemli bir şeytani kahramandan çok, sefilin tekidir. Bir yandan toplumun erdem ve çıkarlarıyla dalga geçer, öbür yandan da alay ettiği toplumun en rezil değerlerini benimser.

Bernstein'a göre, tıpkı kendinden sonra gelecek olan Yeraltı Adamı gibi Rameau'nun esas ıstırabı da bir edebi-felsefi geleneğin içine hapsolmuş olmaktır.[9] Rameau'nun belki yoksulluktan bile çok korktuğu şey, başkalarına özgün görünmemek ("beni alçalışımda bile ne kadar özgün olduğumu söyleyecek kadar tanımanızı isterdim"), bir başka deyişle türünün sıradan bir örneği olmaktır. ("Büyük bir serseri, sonunda büyük bir serseridir, ama asla sıradan bir adam değil.") Madem müzikte özgün olamamıştır, o zaman parazitlikte ya da cinayette özgün olmalıdır. Ama sorun da yine buradadır:

Ne yaparsa yapsın zincire bir halka daha eklemekten, daha önce söylenmiş sözlerin pastişine dönüşmekten kurtaramayacaktır kendini. Bernstein'a göre Rameau'nun ya da Yeraltı Adamı'nın kendini aşağılamasının temel nedeni, özgün olmaya en çok ihtiyaç duyduğu anda sahicilikten ne kadar yoksun olduğunu fark etmiş olmasıdır. Alçak kahraman işte burada romantik canavardan, kişinin kendini bir anda herkesten ayırmasını sağlayan emsalsiz, yüce ve soylu kötülük fikrinden uzaklaşır: Aşağılık kahraman gecikmişliğinin, kurgusallığının, daima bir taklit öğesi içerdiğinin farkındadır. Bu gecikmişlikle baş edebilmek için soytarı giysilerinden soyunup gerçekten sövmeye, başkalarını kötülüğüne inandırabilmek için gerçek bir canavarmış gibi davranmaya, alçaklığı bir kamusal gösteriye dönüştürmeye başlar, ama ne yaparsa yapsın yalnızca bir toplumsal parazit değil, aynı zamanda kendinden önce yazılmış metinlerin sırtından geçinen bir kültürel parazit de olmaktan kurtulamayacaktır. Öfkeyle sövüp sayarken bile fazlasıyla gecikmiş, fazlasıyla ikincil, fazlasıyla teatral olacaktır. Böylece Batı edebiyatında soytarı zamanla alçak kahramana dönüşürken, kişi sahici bir sesi arzuladığı ve gecikmişliği yara olarak gördüğü sürece alçalmışlığa hınç eklenir; kendini aşağılama ve kendinden nefret eklenir. Yeraltı Adamı'nı hınca sürükleyen başarısız olması değil, alçalmışlığı bir kişisel özgünlüğe dönüştürme girişiminde başarısız olmasıdır. En kişisel başkaldırısının bile devralınmış olduğunu; Puşkin'e ya da Lermontov'a, daha kötüsü Rousseau'ya ya da Byron'a borçlanmadan konuşamadığını, acı çektiği sırada bile bir edebi klişe olduğunu fark etmesidir. [10]

Şöyle özetlenebilir: Edebiyatta kötü çocukluk çoğu zaman ortalama olana, ölçülülüğe ve sağduyuya verilmiş bir tepkidir. Rameau "büyük bir serseri", "eşsiz bir alçak" olmak ister; Dostoyevski'nin kahramanları "bit" olmaktan, "fare" olmaktan, "böcek" olmaktan, bir "vida" ya da "piyano tuşu" olmaktan kurtulmak ister; Suad uysal zevklerin, ortalama duyarlılıkların, sığ azapların ötesine geçmeye çalışır. Ama hepsi, eşsiz, özgün, sıradışı bir kötülüğe ulaşmaya çalıştıkları anda müsveddeliğe de mahkûmdurlar. Hepsinde kötülük, uygarlık tarafından ehlileştirilememiş bir itkinin (midenin feryatlarının, erken yaşta örselenmişliğin verdiği hıncın, yıkıcı bir öfkenin) dile getirilmesiymiş gibi görünür; gerçekten de canavarcadır ses, ama çok geçmeden mimik ve jestlere, alıntı ve klişelere boğulacaktır. Kötülüğün edebi temsili söz konusu olduğu sürece, her zaman çoktan gecikilmiştir; kötü çocuk hiçbir zaman yeterince doğal, yeterince dürtüsel, yeterince hayvani ya da yeterince özgün; çevresindekileri benzersiz bir kötülükle kavuran eşsiz

kötü adam olamayacaktır.[11]

Bernstein'ın Diderot'nun ve Dostoyevski'nin kahramanlarına dayanarak kurduğu hikâye alçak kahramanın nasıl bir edebi-felsefi geleneğin içine hapsolduğunu gösterir göstermesine, ama hikâyede en azından Suad'ı açıklarken bizi huzursuz edecek eksik bir halka kalmıştır. Diderot'dan Dostoyevski'ye, *Rameau'nun Yeğeni*'nden *Yeraltından Notlar*'a, Paris'teki bir kafeden St. Petersburg'un yeraltına geçişteki bu acelecilik, Fransız parazitiyle Rus alçağı arasında görülen bu süreklilik şu önemli farkı görünmez kılar: Dostoyevski'nin alçakları yalnızca türsel bir gecikmişliğin değil, aynı zamanda ulusal-kültürel bir gecikmişliğin de tutsağıdırlar. Bir çifte gecikmişlik vardır orada; her ne kadar biri diğerine indirgenemezse de, birincisi daima ikincisinin renklerini alacaktır. Gerçi Bernstein da Rameau'daki açlık sancılarının ("midenin gurultusu") yerini Dostoyevski'de bir tür toplumsal marjinalliğin aldığını, Dostoyevski'nin soytarılıkla incinmişlik arasında gidip gelen kahramanlarında 19. yüzyıl Çarlık Rusya'sındaki işsiz ve acılaşmış entelektüellere özgü bir hıncın izleri olduğunu söyler, ama tür kuramının sınırları içinde kaldığından türsel gecikmişliğin nasıl bir kültürel gecikmişlikle iç içe geçebileceği, ikincilliğe mahkûmiyetin nasıl yalnızca temsili değil, ulusal bir boyut da alabileceği, "dünyaya karşı hınç" denen şeyin nasıl varoluşsal bir hınç kadar Avrupa'ya karşı bir hıncı da içerdiği üzerine pek bir şey bulamayız orada.[12]

III

Orhan Koçak "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme" adlı yazısında, "'Batılılaşma' adı verilen ama aslında *gecikmişliğin kabullenilmesi* anlamına gelen o büyük model kayması"nın, her türlü çabayı daha en başından bir kapılmaya dönüştüren bu kaymanın, Osmanlı-Türk yazarını bir çifte açmazla karşı karşıya bıraktığından söz eder: Türk edebiyatı gündeliğe ve yerli olana el attığında bayağılaşmaya mahkûm olur, ideallerin alanına geçtiğinde ise yabancı istek ve hayranlıkların buyruğuna girer. Bir yanda yerli ama yavan, yetersiz ve sakil bir içerik vardır, öbür yanda ise yücelik ideallerinin oluşumuna imkân veren ama devralınmış ya da taklit edilmiş bir içerik, bir özgünlük ve doğallık eksikliği, ikincillik konu-

mundan kaynaklanan bir yüzeysellik ve özentilik. "Bir yanda öbür yarımın bayağı ve şekilsiz görünmesine yol açan bir yabancı ideal; öte yanda, idealin hep ulaşılmaz ve sahte görünmesini garantileyen bir yerli gerçek." Bu çifte açmaz, estetizmle suçlanan Halit Ziya gibi yazarlar ile onları suçlayan "yerlici" ya da "gelenekçi"leri aynı zeminde buluşturur; yabancı model karşısında her ikisi de aynı gecikmişlik konumundan konuşuyordur.[13] Benzer bir açmazı Yunanistan örneğinden yola çıkarak Gregory Jusdanis de dile getirmiştir: "Gecikmiş modern" toplumlarda milli edebiyat, kaçınılmaz olarak gecikmiş bir proje olarak ortaya çıkar. Modern Yunan edebiyatı Avrupa kültürüne yönelik hem bir hayranlık hem bir horgörü, hem bir gıpta hem bir korkunun içine doğmuştur; her iki tepki de aynı gecikmişliğin ürünüdür. Yunanistan'da "kendine özgü" bir edebiyat yaratma çabası kadar, "yıpratıcı karşıtlıklar arasında bir uyumun sağlandığı ve geçmiş kavgaların unutulduğu hayali bir alan" rolü oynayan bir özerk estetik kültür yaratma çabası da paradoksal biçimde gecikmiş bir modern stratejidir.[14] O halde Rameau'dan Raskolnikov'a, oradan Suad'a geçtiğimizde bir çifte gecikmişlikten söz etmemiz gerekecektir. Edebi temsilin zorunlu olarak içerdiği, yazarın en sahici duygularını dile getirirken bile kendinden önceki metinlerin tekrarı olduğunu hissetmesine yol açan bir türsel gecikmişlik vardır bir yanda, diğer yanda ise kahramanı zorunlu olarak yabancı arzu ve ideallerin buyruğuna sokan, en sahici azabını bile kitabi, yabancı ve yapmacık kılan bir ulusal gecikmişlik. Suad örneğinde bu ikisi ayrılmaz bir biçimde iç içe geçmiştir.

Ben bu yazıda modern Türk edebiyatının kötü kahramanının zorunlu olarak bu çifte gecikmişliğe doğduğunu söylemiş oldum. Ama hemen şu sorulabilir: "Türk edebiyatının iyi ya da kötü, bütün kahramanları aynı açmazın içine doğduğuna göre, kötü çocuğun farkı ne?" Birincisi, kötü çocukluk bu çifte açmazın (dolayısıyla da bu gecikmişliğin alevlendirdiği bütün bir kendiliğindenlik-dolayım, sahicilik-düzmecelik, özgünlük-taklit ikiliklerinin) belki de en iyi göründüğü yerdir. Çünkü doğadan fışkıran, kendiliğinden, eşi benzeri görülmemiş bir kötülük hayal eder kötü çocuk; ama sonunda en doğal eyleminin bile ne kadar kültürel, en kendiliğinden davranışının bile ne kadar devralınmış, en kendine özgü duygularının bile ne kadar gecikmiş olduğunu fark edecektir. İkinci nedene gelince; model kaymasına yol açan travmanın, özgün-taklit ikiliğini doğuran gecikmişliğin kendisine verilmiş bir cevaptır kötü çocukluk. Suad iki model arasında salınmak ya da bunları bir biçimde birleştirmek yerine, içine doğduğu bu

bağlamın topyekûn ihlaline yönelir: "Evet, bir adımda eski, yeni ne varsa hepsini silkip, fırlatmak. Ne Ronsard ne Fuzulî... " Daha da ileri gider: Bu gecikmişliğe maruz kalan öznenin kendisini yok eder; canına kıyar. Ama açmaz bu kez tam da burada karşımıza çıkacaktır: Suad'ın en sahici eylemi olan ölümüne bile taklidin gölgesi düşmüştür. Nasıl azabı gecikmişse, Beethoven eşliğindeki intiharı da taklit olmaktan kurtulamayacaktır.

Tanpınar'ın bütün bu ikincilliğin farkında olmadığı söylenemez; yer yer açıkça hissettirmiştir bunu. Mümtaz'la Suad'ın ilişkisini anlatırken, "aralarında artık bir Frenk şairinin dediği gibi, 'öldürücü şeylerin muzlim cazibesi' konuşuyordu" der, örneğin. Suad'ı anlatırken Nietzsche, Marx, Dostoyevski adlarını kendisi sayar. Kahramanının "akan nehre sonradan eklendiği"nin, ondaki doğallık eksikliğinin o da farkındadır. Modern romanın alçak kahramanlarını alçaltan bütün koşulları romanına koymuştur Tanpınar. Tek farkla: İhsan'ın, onu gecikmiş bir azabı yaşıyor olmakla suçlayan sesi, romanın hiçbir anında Suad'ın bilincinde yankılanmaz. Bilincin ve iradenin alanından gelen, okurun da kolayca benimseyeceği bu ses, romanda yalnızca bir dış ses olarak kalmıştır. Oysa Suad'ın sorunu, yalnızca kötü çocuğun değil, romanın esas oğlanlarının da sorunudur. İhsan "hususi hüviyet" olmak gerektiğinden söz ederken Péguy'den, yeni Türk insanının nasıl davranması gerektiğinden söz ederken Shakespeare'den, "bize özgü" bir kültürün gerekliliğini anlatırken Goethe'den alıntı yapmadan edemez. Evet, Ferahfezâ ayininin ortasında bir Rus ya da bir Fransız gibi oturuyordur Suad, ama *Huzur*'un ulusal ya da estetik bir ülküyü benimsemiş bütün kahramanları da, bize özgü bir ulusal kimlik yaratmaya (İhsan) ya da özerk bir estetik kültüre (Mümtaz) ulaşmaya çalıştıkları ölçüde bu zorunlu gecikmişlik zeminini paylaşırlar. Daha önemlisi Tanpınar'ın kendisi de roman yazdığı, bütün bu yıpratıcı karşıtlıkları bir yücelik hayalinde birleştirdiği, bütün geçmiş kavgaların unutulduğu özerk bir estetik yaratmaya çalıştığı ölçüde, kendi kötü çocuğuyla aynı zeminde yer alır. Belki de bu yüzden Suad'ın gecikmişliğini adeta temsil edip bir an önce saf dışı bırakmak istemiştir Tanpınar. Çünkü bu gecikmişlik, Tanpınar'ın ulusal kimlik fikriyle olduğu kadar özerklik iddiasıyla, "kendimize has" bir terkip oluşturma fikri kadar *Huzur*'u mümkün kılan bütün bir "imkânlar" dünyasıyla da çelişecektir. Bence Suad bu yüzden eğreti bir karakterdir; yabancı idealleri benimsediği için değil, Dostoyevski'den gelme bir karakter olduğu için de değil, kendi daimi gecikmişliğinin yeterince farkında olmadığı, Tanpınar bunu bir roman malzemesine dönüştürmediği için eğretidir. Bu yüzden bir

iç sesi yoktur; sanki bünyemizi fazlasıyla yansıttığı için, yazarı onu "bünyemize aykırı" bir fikir olarak erkenden safdışı etmiştir.

Şerif Mardin şurada haklıydı: Başka yapısal koşulların ürünü olan bir tür, başka bir düşünce ekseninin içine doğmuş bir tip, coğrafya değiştirdiğinde zorunlu olarak gecikmişliğin izini taşır; yüzeyselliğe, yalınkatlığa ya da taklide mahkûm olur. Ama bu doğru fazla tekrarlandığında bir başka doğruyu da ele verir: Taklit ya da yüzeysellik eleştirisinin kendisi de kaçınılmaz olarak aynı açmazın izini taşıyordur. Türk edebiyatına tam da sözünü ettiğimiz yabancı ideal açısından bakılmış, karşımızda duran malzeme bir kez daha o ideal açısından yetersiz, yapay ya da yüzeysel bulunmuştur: Türk aydını ne kadar derin bilgilerle donatılmış olursa olsun "daemon" konusundaki görüşlerinde "mahalle adabından" ileri gidemeyecek, Türk edebiyatı da benzer nedenlerle melodramdan kurtulamayacaktır.[15]

Oysa pekâlâ bir gecikmişlik bilincinden, bu açmaza doğmuş olmanın kışkırttığı bir yaratıcılıktan, kültürel gecikmişliği edebiyatın kendi gecikmişliğiyle birleştirmenin yaratıcı bir yolu olduğundan da söz edilebilirdi. "Kahredici gerginliğin" yaratıcı bir gerginliğe dönüştüğü, gecikmişlik azabının edebiyatın oyun dünyasında giderilemese de başka bir şeye dönüştürüldüğü bir ara bölge. Bernstein, Batı edebiyatındaki alçak kahraman tipinin saflığını kaybettiği, gecikmişliğini fark ettiği ölçüde yaratıcı bir ses kazandığına dikkat çekmişti. Alçağı ikili varoluşa iten bir açmazdan söz ediyordu: O artık inandırıcı olabilmek için, gerçekten kendinin olan bir rolü taklit etmek, onu şarlatan konumuna iten durumun gerçekten şarlatanı olmak zorundadır. Saturnalia diyaloglarının gerçek birer diyaloğa dönüşmesinin nedenini de burada arıyordu Bernstein. Çünkü Prometheus'vari bir başkaldırının ihtişamından yoksun olduğu için, şeytani olan ile kölece olanın kesiştiği imkânsız alanda yer aldığı için, romantik bir canavarın imkânsızlığını temsil ettiği için, bilinci uzlaşmaz arzu ve yasakların yankılandığı bir yer olduğu için, orada hem canavarın hem başarılı vatandaşın hem de çaresizce aç parazitin sesleri birbirine karışıyordu. Kendini hep yeniden üreten hınç kesin bir eylemle giderilemediğinden, alçak kahraman bir yandan kendiyle bitmek bilmez konuşmasının yol açtığı sonsuz bir laf ebeliğine, bir yandan da bundan duyulan koyu bir yorgunluğa sürükleniyordu. Tuhaf bir biçimde, klişelerin dağılıp daha yaratıcı bir sesin duyulmaya başladığı yer de burasıydı.[16]

Son bir kez Tanpınar'a dönersek: Evet, *Huzur*'da inanılır bir kötü çocuk yaratmayı başaramamıştı Tanpınar. Ama, kendinden sonra gelen ya-

zarların adım adım uzaklaşacakları yüksek zemini, onlara bu alçalma imkânını veren yücelik düzlemini, nihayet laf ebeliğinin de bayağılığın da habasetin de içine sızacağı emsalsiz dili yaratan da en çok o olmuştu. Nitekim Türk romanında, yukarıda tarif ettiğimize benzer bir alçalmışlığın 70'lerde sesini duyurması gecikmedi. "Adilik de artmalı, insan gittikçe bayağılaşmalı" diyen Turgut Özben'in sesi geliyor hemen aklıma, "burnumun dibindeki kötülüğünüzü yok etmek için, uzak kötülükler düşüneceğim" diyen Hikmet Benol'unki. Turgut ile Olric, Hikmet ile Hüsamettin Albayım arasındaki bitmek bilmez diyalog; Oğuz Atay'ın laf ebeliğiyle yorgunluk ("yoruldum albayım, yoruldum, yoruldum, yoruldum") arasında gidip gelen sesi. Nerede ulusal gecikmişlik biter, nerede edebi gecikmişlik başlar; bu çok da önemli değildir artık. Ama geç kalındığı ortadadır; bazı sözler zamanında söylenmemiştir, bazı kelimeler fazlasıyla gecikmiştir, bazı kahramanlarınsa çoktan modası geçmiştir: "Çünkü ben geçmiş, modası geçmiş biriyim," der Turgut, "burada kendimi temsilen bulunuyorum." Atay'ın bütün kahramanları gibi o da ancak, kendini rezil ederek başkalarını rezil edebilecektir.

Oğuz Atay'ın kahramanlarını da alçaltan, en derin acılarını ifade ederken bile melodrama, bayağılığa, klişeye mahkûm olduklarını bilmeleriydi. Sahne ışıkları devreye girdiği anda her zaman çoktan gecikilmiş olduğunu (Turgut: "Herkes birikmiş bizi seyrediyor. Dağılın! Kukla oynatmıyoruz burada. Acı çekiyoruz."), her edebi tavır gibi edebi kötülüğün de her zaman bir dolayım içerdiğini (Hikmet: "Fakat bunlar yazı, Sevgili Bilge, kötülüğüm, kelimelerin arasında kayboluyor."), nihayet bütün isyankârlıklarına rağmen kendilerinin de bu düzenin parçası olduklarını (Hikmet: "Eski düzene isyan ediyorum ve eski düzenin değişmesine karşıyım. Ha-ha.") sezmiş olmalarıydı. Atay'daki "şövalye romanları okuya okuya kendini şövalye sanan Donkişotluk yazgısı"nın hemen yanına Vüs'at. O. Bener'in "sahtegilik" duygusunu, Bay Muannit Sahtegi'nin "bir kurtuluşsuzluk gevezeliği" dediği şeyi, *Buzul Çağının Virüsü*'ndeki "yanlış adam"lığı da ("Ah ben ne yanlış adamım, atılacak safrayım") yazmalıyız bence. Bay Sahtegi'nin Ühü, Ühü, Ühü'leri gibi Hikmet Benol'un Ha-Ha'ları da giderilemez bir sahtelik duygusuyla birlikte, soytarı-uşak-rezil adam tipinin devralınmış hafızasını da bize ulaştırır. Yoksa Atay neden durmadan şövalye romanlarından, yeraltında yaşayanlardan, ecinni tayfasından, yaralı Donkişotlardan, karanlıklar prenslerinden söz etsin? Ya da Vüs'at Bener neden "ben, Richard Strauss müziğinde, El Greco yüzlü şövalye Donkişot'tum"

gibi bir cümle kursun? Bence Tanpınar'ın sefil Suad'ıyla bu "yanlış adam"lar arasındaki fark, ikincilerin yalnızca gecikmişliği kabul etmeleri değil; kendi yazgılarıyla birlikte, içine doğdukları edebiyatın, yalnızca gecikmiş bir edebiyatın değil, zaten her zaman çoktan gecikmiş olan edebiyatın yazgısını da edebi malzemeye dönüştürmüş olmalarıydı. Onları bu "muannit sahtegiliğin", bu iflah olmaz yapaylığın içinde inandırıcı kılan da buydu.

Açmazın ancak bir ironik olgunlukla aşılabileceğini söylemek istemiyorum. Sadece, yollardan biri buydu. Başka yollardan gidenler de oldu. Türk romanının bence en alçalmış kahramanlarından biri, *Anayurt Oteli* 'nin herkesin alay konusu olan, şeytani bir kudrete hiçbir zaman sahip olamamış, mahallede, genelevde, orduda aşağılanan, ufak tefek, çelimsiz, "kız kılıklı" kahramanı Zebercet'ti. Bana öyle gelmişti ki Tanpınar'ın öğrencisi Yusuf Atılgan, Suad gibi Beethoven konçertosu eşliğinde değil, bu kez 10 Kasım töreni sırasında öten korna ve fabrika düdüğü sesleri arasında intihar eden kahramanıyla, onun tek bir cümleye sığdırılmış ani cinayetiyle ("birden abanıp iki eliyle boynunu sıktı"), bütün o "manasız benzetmeler"den arındırılmış kısacık bir cümlede anlatılan intiharıyla ("ipi boynuna geçirdi; düzeltti"), sanki Suad'ın fazlasıyla manidar "çeviri" intiharına bir yanıt vermeyi denemişti. Hep "olmayan"lardan değil, "olan"lardan da söz edelim: Oğuz Atay'daki önüne geçilemez irtifa kaybını, Vüsat O. Bener'deki bayağı, habis ve sahte malzemeyi, Bilge Karasu'daki yabanıl ve yırtıcı içeriği, Leyla Erbil'deki sertlik ve karanlığı, Yusuf Atılgan'ın basit cümlelerinde birden beliren kiri (yalnızca meniyi değil kulak ve ayak kirini de) görünmez kılan, edebiyata ısrarla bir şeytani ideal, emsalsiz bir romantik canavar imgesi açısından bakmamız olamaz mı?

IV

Bundan üç dört yıl önce bir çocuk parkında, çocukların şu tuhaf sloganı attığını duymuştum: "Yaşasın kötülük". Gerçi o sırada yaptıkları şeyle çok da bağlantısız değildi söyledikleri. On üç on dört yaşlarındaydılar ve kendilerinden çok daha küçük çocuklar için yapılmış parkta terör estiriyor, oyuncakları kırıyor, acayip de eğleniyorlardı. Kendilerini, ehlileştirilememiş isteklerine tümüyle kaptırmış gibiydiler. Ama durumda bir tuhaflık da yok değildi. O sırada kötücül dürtülerinin etkisinde de olsalar, "Yaşasın kötü-

lük" gibi bir slogan çocukların dilinde fazla simgesel, fazla ecnebi, fazla çeviri kaçıyordu. Sonradan sloganın, özel radyolardan birinde bir sunucu tarafından kullanıldığını öğrendim. Öylesine bir cümleydi işte; fazla bir yükü olmayan, yakaya takılabilecek binbir tür rozetten kötülükçü olanı. Anababalarının ve öğretmenlerinin ısrarla dayattığı yavan iyilikten sıkılan çocuklar belli ki hemen hoşlanmışlardı bu cümleden.

Sonradan, kötülüğe olan bu ilginin o kadar da çocuksu olmadığını, üstelik insanda her zaman bir çeviri duygusu da bırakmadığını, dahası bütün bu yoğunlaşmanın bugün bu ülkede belirtisel bir değeri olduğunu düşündüm. Özellikle de karikatürde, ne kadar çok tipin kötülük fikrinden hareketle yaratılmış olduğunu fark ettim. Karikatürün bazılarını sevdiğim, bazılarını ise sevemediğim kötü çocuklarını düşündüm: "Zalim Şevki"yi, "Canavar Koyun Orhan"ı, "Kötü Kız"ı, sonra "Hain Evlat Ökkeş"i, "Beter Hamdi"yi, "Kötü Kedi Şerafettin"i. Bunların tek bir çizgi oluşturduğunu söyleyecek değilim. Hepsi çok farklı: Bazıları yücelik estetiğinin ihmal ettiği çirkin, sakil, kirli içeriğin sevimli de olabileceğini gösterdi bize. Bazıları toplumun vurduğu "kötü" damgasını sahiplenirken, aslında "iyi" olanın nasıl bir ideolojik kurgu olduğunu görmemizi sağladı. Bazıları kötülüğün dilini bir zafer edasıyla kullanıp toplumun korunaklı, kayıtsız yüzeyinde bir gedik açmayı denedi. Bazıları dışlanmışlığın kötücül enerjisine güvenip bu dışlanmışlıktan yalnızca bir azap değil, bir kahkaha da çıkabileceğini gösterdi. Bazıları "iyi aile çocukları"na tepki; bazıları ise düpedüz hıncı sevimlileştiriyor. Bazen iktidara karşı duyulan bir hınç bu; ama çoğu zaman imkânlar dünyasına, iyi eğitim görmüşlere, son zamanlardaysa bütün bu imkânların timsaliymiş gibi algılanan şehirli kadına karşı duyulan bir hınç. Çizginin bütün kırılmışlığına rağmen birden doğallaşan, kötülük ihtiyacımıza aniden cevap veren koyu, giderilmez bir hınç.

Şunu da unutmamak lazım: *Kara Melek*'ten *Yılan Hikâyesi*'ne, *Deli Yürek*'ten *Aynalı Tahir*'e kadar hemen hemen bütün televizyon dizilerinde artık son derece zengin bir kötüler repertuarı var: Şeytani, hain, yılansı tipler; ahlaki bir düşüş sonucu kötülüğe yuvarlanmış karanlık ruhlar; "kötülerin de yaşamaya hakkı vardır," diye bağırıp delici kahkahalar atan, psikolojik derinliği olsun istenmiş hainler; çok eskiden yaşanmış bir acı yüzünden kötülüğe kilitlenmiş, hınç dolu adamlar; bir çıkar uğruna ya da zevk aldıkları için ya da sırf pisliğine kötülük yapanlar; dişi örümcekler, mağrur Doğulu kötüler, marazi caniler... Bir beş yıl öncesinin kabak tadı veren iyicil aile dizilerinden sonra bütün bu filmler, toplumun ilgisinin en azından şimdi-

lik karanlık ve kötü olana kaydığını gösteriyor. Türkiye uzunca süre kahramanlarını çileli, acılı, mağdur ama masum tiplerden seçtikten, uzun yıllar kendini boynubüküklük ve bağrıyanıklıkla tanımladıktan sonra, baştan aşağıya tercüme kokan Amerikan dizilerinin diliyle de olsa sonunda kendi kötü çocuğunu yaratmaya soyunmuş görünüyor.

Edebiyatın kötü çocuğunu inandırıcı kılan şey, bir edebi-felsefi geleneğin içinde hapsolmuş olduğunu fark etmesidir, diyorduk yukarıda. Ama bugün romanın, şiirin ya da karikatürün kötü çocuklarının önünde; bastırılmış cinselliğin, dışlanmışlığın, lanetlenmişliğin ya da can sıkıntısının timsali olacak kötü kahramanın önünde; yalnızca onu bir klişe olmaya zorlayan bir edebi-felsefi gelenek değil, yalnızca lanetlenmişliğin kutsandığı bir kötülük altkültürü de değil, insanlardaki karanlık yanı alabildiğine kışkırtan, kötülüğü olduğu kadar tekinsiz olanı, dehşeti ve iğrençliği de yağmalayan sınırsız bir kitle kültürü, koskoca bir medya da var. Dahası bugünün kötü çocuğu artık yüce bir İyi'nin içine değil, kötülüğün daha önce hiç olmadığı kadar kurumsallaştığı, sıradanlaştığı, bayağılaştığı bir dünyaya doğmuş. Devletin inandırıcı bir ideolojiyle değil, çoğu zaman düpedüz haydutlukla iş gördüğü, kötülüğün işkencecilik, uyuşturucu kaçakçılığı, kiralık katillik biçiminde meslekleştiği, böylesine sıradanlaştığı bir dünyada, şu bizim kötü çocuk sıradışı bir kötülüğün dilini zafer edasıyla nasıl kullanacak? Dışlanmışlığın kötücül enerjisinin "ele geçirilemez" olduğuna nasıl inanacak?[17]

Bence bugünün kötü çocuğunun esas meselesi bu; bu kez buraya hapsolmuşluktan nasıl kurtulacak? Bugünün Raskolnikov'ları yalnızca yabancı bir romanın silik kopyaları olacakları için değil, bir üçüncü sayfa haberinin, daha da kötüsü bir birinci sayfa haberinin silik kopyaları olacakları için de fazlasıyla gecikmiş durumdalar bence. Bakalım bu yeni açmazı roman, şiir ya da karikatür nasıl aşacak?

—

NOTLAR:

1. Fethi Naci ve Mehmet Kaplan, Suad'ın Dostoyevski'den gelme bir karakter olduğu görüşünde birleşir. Fethi Naci, "Huzur", *Yüzyılın Yüz Romanı*, Adam Yayınları, 1999, s. 249; Mehmet Kaplan, "Bir Şairin Romanı: Huzur", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 31 Aralık 1962, s. 37-38. Suad'ın intiharıyla Stavrogin'inki arasındaki benzerliğe dikkat çeken, Suad'ınkini bir "çeviri intihar" olarak niteleyen de Fethi Naci'dir. "Çeviri intihar" fikrine sonradan Berna Moran da katılacak, Suad'ın intiharıyla Aldous Huxley'nin *Ses Sese Karşı*'sının kahramanı

Spandrel'in intiharı arasındaki benzerliğe dikkat çekecektir: Spandrel de Beethoven'in La Minör Dörtlüsü eşliğinde kendini asmıştır. Yalnız Moran, bu benzeyişin bir rastlantı olmadığına, Tanpınar'ın bu çok sevdiği yazardan romanda söz ettiğine de değinir. Berna Moran, "Bir Huzursuzluğun Romanı", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, 1. cilt, İletişim Yayınları, 2. bas. 1987.

2. Belli ki Tanpınar Dostoyevski'den etkilenmiş, ama *Huzur*'u yazdığı tarihlerde artık ondan sıkılmıştır. "Hayat Karşısında Romancı" (1943) adlı makalesinde, Dostoyevski'nin büyüklüğünden söz etse de şöyle der: "Beylik Rus romanından ve hikâyesinden bıktım. Arkasında bir insan yerine, kurulmuş bir saatin, takırtısı sinirleri bozan bir zembereğin işlediği her şeyden bıktığım gibi... O yeraltı itiraflarından, o cinlerin çarptığı insanlardan, o enfüsiliği korkunç bir cehennem kuyusu gibi açılan büyük muzdarip benliklerden, iradesizliklerden, o sefalet ve ızdırap sarhoşluklarından, onulmaz biçareliklerden artık rahatça sarhoş olamıyorum. O deliler bana letafetsiz görünüyor, yeislerinin makineleşmiş tarafını derhal buluyorum..." *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, 3. bas. 1992, s. 54.

3. Orhan Koçak Edebiyat-ı Cedide üzerinde oluşan önyargı tabakasının nedenlerini sorguladığı "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme" adlı yazısında bu edebiyatçıları, özellikle de Halit Ziya'yı estetizmle, köksüzlükle, "bize uzaklık"la, yani dıştan gelen telkinlere, yabancı ve eğreti ideallere kapılmakla suçlayanlar arasında Tanpınar'ın da bulunduğuna işaret eder. Halit Ziya'yı bir tür "Bovarizm"le, yani içten, doğal ve kendiliğinden değil, devralınmış ya da taklit edilmiş arzuları dile getirmekle eleştiriyordur Tanpınar: *Toplum ve Bilim*, 70, Güz 1996, s. 94-150.

4. Fethi Naci'ye göre bu cümle, Tanpınar'ın bu "dilsel" zaafının farkında olduğunu gösterir, *a.g.e.* s. 252; Berna Moran'a göre ise bu abartılı üslubu Mümtaz'ın tutumunu, yaşantısını ve estetizmini daha iyi anlatabilmek, dolayısıyla da eleştirilebilir kılmak için oraya koymuştur Tanpınar, *a.g.e.* s. 273.

5. Şerif Mardin, "'Aydınlar' Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi", *Toplum ve Bilim*, sayı: 24, 1984, s. 9-16. Türk edebiyatının kötülükten nasibini almadığı, trajediden yoksun olduğu, fantastik açıdan yüzeysel olduğu, bu yüzden güdük kaldığıyla ilgili bu tez epey kabul görmüş, başka yazılarda yankısını bulmuş gibidir. Bu görüşü yakınlarda dile getiren bir yazı için bkz. Hasan Bülent Kahraman, "Siyasal Romanın Ölümü", *Radikal*, 19 Ağustos 2000, s. 23. Kahraman bu yazıda, Batı'nın kendi roman damarlarını işletmesine karşın Türkiye'de siyasal romanın ve genel olarak romanın kısırlaşmasını aynı kültürel eksikliğe bağlar; Türk edebiyatında trajedinin yokluğundan, fantastik olanın zayıflığından, metafizik eksikliğinden, kötülük, şiddet ve yenilgi korkusundan yakınır. 1970'lerin romancılarıyla; Sevgi Soysal'ın, Pınar Kür'ün, Füruzan'ın romanlarıyla ilgili söyledikleri şunlar: "Siyaset, bu romanlarda yeni bir tipi gündeme getiriyordu: Kendi trajiği karşısında tavır almak ve onunla yüzleşmek zorunda olan birey. Ne var ki, kültür yaşamını oluşturan zihinsel yaklaşımın asla bir tragedya geleneğine dayanmaması, daima ahlakçı olması, daima 'iyi'den ve 'doğru'dan yana tavır alması, 'kötülük'ten ve şiddetten kaçınması, 'yenilgi'den korkması ve ona uzak durması bu romanların da belli bir çizgiyi aşamaması demekti."

6. Bunun tipik örneklerinden biri Giovanni Scognamillo ve Arif Arslan'ın birlikte yayımladıkları *Doğu ve Batı Kaynaklarına Göre Şeytan*. Karizma Yayınları, 1999.

7. Michael André Bernstein, *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero*, Princeton University Press, 1992. Bernstein'ın Diderot'nun *Rameau'nun Yeğeni* adlı diyaloglarındaki sefil yeğen tipinden ve Dostoyevski'nin kahramanlarından yola çıkarak geliştirdiği *abject hero* kavramını, yüce değer ve yüksek ideallerden bir uzaklaşmayı, bir alçalmayı, insanın kendi "aşağı"sına doğru çekilmesini içerdiği için, "aşağılık" ya da "alçak kahraman" olarak Türkçeleştirdim. Bernstein'ın *abject* kavramı, Julia Kristeva'nın *Pouvoirs de l'horreur*'de psikanalizden ve Mary Douglas gibi antropologların ilkel topluluklar ve Hindistan'la ilgili çalışmalarından hareketle geliştirdiği, Louis-Ferdinand Céline'in yapıtları üzerinden örneklediği *abject* kavramından farklıdır. Kristeva'nın *abject*'i aynı anda hem psikolojik hem kültürel hem edebi hem

dini hem de antropolojik göndermeleri olan, bu yüzden de bence fazlasıyla genel bir kavram. Bernstein'ınki ise edebiyatta belli bir aşamada ortaya çıkmış belli bir tipi, bu tipin düşkünleşmesini, alçalmasını; aşağılık, sefil ve rezil birine dönüşmesini anlatan daha tikel bir kavram. Yine de *abject* sözcüğünün Latincede "atmak" anlamına gelen *abjicere*'den geldiğini ve Kristeva'nın kavrama yüklediği anlamları (*abject*'in "iç" ile "dış" arasındaki sınırın çökmesiyle, bunun vücuttan atılan sıvılarla ilgili olduğunu) hesaba katarak pekâlâ "pislik kahraman" ya da düpedüz "bok herif" gibi kavramları da aklımızın bir köşesinde tutmakta yarar var. Kristeva'nın kitabının İngilizce çevirisi: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, 1982.

8. Diderot'nun kitabı Türkçeye de çevrildi: *Rameau'nun Yeğeni,* çeviren Adnan Cemgil, Engin Yayıncılık, 1991.

9. Bernstein, *a.g.e.*, s. 118.

10. İki yüzyıl sonra yeniden Rameau'nun ülkesine, Paris'e döndüğümüzde şu "şahane dışkı" yeniden karşımıza çıkar: Bu kez şiiri "boku kullanma ve onu size yedirme sanatı" olarak tanımlayan Jean Genet'dir: "Şiir aşağılık olarak nam salmış maddeleri soylu olarak kabul edilen maddelere dönüştürmekten, bunu da dil aracılığıyla yapmaktan ibaretti..." Yüce İyi Fransa'dan Yüce Kötü'yü çıkartarak intikam almaya, iyi vatandaşların zihnine bulaşan yabanıl bir nesne yaratmaya, lanetlenmişliğini bir duruşa, kendini de bir nefret nesnesine dönüştürmeye çalışmıştır Genet. Ama onu burada konuştuğumuz anlamda "aşağılık" kılan, belki de boktanlık ya da lanetlenmişlik savunusuyla kahramanlaşmasından, galiplerin bedbahtlığından zevk aldığını ya da kitaplarından yüklü telif hakları alarak eski mesleğini, hırsızlığı sürdürdüğünü söylemesinden çok, bütün bunları hınç-gurur karışımı duygularla söylediğini kabul etmekte bir mahsur görmemesi ("umrumda değil"), kötülük kararının "naif, romantik, hatta aptalca" olduğunu söylemekten geri durmaması, daha önemlisi kötülük savunusunun daima "ele geçirilebilir" bir şey olduğunu hissetmiş olmasıydı ("Kötülüğü o şekilde yaşayacaksınız ki İyiliği simgeleyen toplumsal güçler sizi ele geçiremesin"). Bütün bunlara bir sanatçının hiçbir zaman tam olarak "yıkıcı" olamayacağı sezgisini de eklemek gerekir: "Ahenkli bir cümle kurma kaygısı bile bir ahlakı, yani yazarla muhtemel okur arasındaki bir ilişkiyi gerektirir. Okunmak için yazıyorum. Laf olsun diye yazılmaz." Jean Genet, "Piçlik, İhanet, Toplumun Reddi ve Yazı", *Açık Düşman*, Metis Yayınları, 1994, s. 13-34.

11. Edebiyatın yasatanımaz, sıradışı kötü çocuğuna yöneltilebilecek (ya da onun kendisine yöneltebileceği) belki de en berbat suçlamadır bayağılık. Çünkü bayağılık herkes gibi olmak, klişeden ibaret kalmak ve yasaya itaat etmek demektir. Hannah Arendt'in, milyonlarca Yahudinin öldürülmesinde aktif rol oynayan Nazi subayı Adolf Eichmann üzerine yazdığı kitabın altbaşlığıydı "Kötülüğün Bayağılığı". 1960'ta Kudüs'te yargılanmış, iki yıl süren davanın ardından ölüme mahkûm edilerek asılmıştı Eichmann. Arendt'in "bayağılık" ya da "banallik" sözcüğüyle kastettiği şuydu: Yargısı sırada herkes Eichmann'ı şeytani bir canavar, bir cani olarak düşünmek istemişti. Ne var ki edebiyatta rastladığımız kötü kahramanlara pek benzemiyordu Eichmann; ne bir Iago'ydu ne bir Macbeth ne de bir III. Richard. Ne kötülere özgü bir kibri, ne alaycı bir itaatsizliği, ne de meydan okuyan, şeytani bir derinliği vardı. (Örneğin, bundan on yıl sonra Los Angeles'ta yargılandığı sırada, toplum karşıtı beyanatlarıyla bir medya kahramanına dönüşen, olumsuz bir ibret hikâyesinin kahramanı olarak efsaneleşen, bu yüzden de çatışma, suçluluk duygusu ve azaptan yoksun, yani "başarmış" Amerikalı bir Raskolnikov olan Charles Mason gibi değildi.) Tersine, fazlasıyla normal, ortalama, hatta basmakalıptı; sıradan bir devlet memuruydu. Dünyanın en sıradışı cinayetlerinden sorumlu bu adam, bunları olabilecek en sıradan güdülerle, iyi bir vatandaş olma isteği, terfi etme gayreti, görev duygusu ve nezih toplum inancıyla işlemişti. Eichmann'da kötülük bir ihlal, bir yasatanımazlık ya da bir kuraldışılık değil, tersine daha baştan yasaya boyun eğmekti. Herkesi şaşırtan da buydu: Şeytani bir zekâyla falan değil, inanılmaz bir bayağılıkla konuşuyordu Eichmann; idam edilmeden önceki son sözleri bile, yasaya uymanın verdiği kıvancı

yansıtan klişelerle doluydu. Arendt'e göre, Kudüs'teki davanın öğrettiği de buydu: Eichmann tüm dünyaya kötülüğün ürkütücü, akıl almaz, dile getirilmesi zor bayağılığını göstermişti ve kriminal ilkelere göre örgütlenmiş bir toplumda bu bayağılık dünyaya, insanın doğasında var olan tüm kötücül güdülerin toplamından daha büyük bir felaket getirmişti. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (Eichmann Kudüs'te: Kötülüğün Bayağılığı Üzerine Rapor), Penguin Books, 1963, yeni basımı 1992.

12. Orhan Koçak, yukarıda sözünü ettiğim yazısında, Fransız roman kuramcısı René Girard'ın dolayımlanmış arzu kuramının *Mai ve Siyah*'a uygulandığında sorun çıkaran bir yanının olduğundan söz eder. Sorun, Girard'ın kuramının kültürel farklılığa yer vermemesidir: "Lukacs gibi o da kendinin farkında olmayan bir Avrupa-merkezci zihniyetin içinden yazmaktadır; Dostoyevski'deki Batıcılık-Slavofilizm çatışmasının üzerinde durmamıştır; örneğin. Modelle mürit arasındaki birincillik-ikincillik ilişkisinin kültürel, ulusal, hatta etnik bir belirlenim taşıyabileceğini hiç düşünmemiş gibidir." s. 121.

Orhan Pamuk da "Aşağılanmanın Zevkleri" adlı yazısında, *Yeraltında Notlar*'a asıl enerjisini veren şeyin "Avrupalı olamamak kıskançlığı, öfkesi ve gururu" olduğunu söylerken, benzer bir açmazdan söz eder: Dostoyevski'nin kendisi de Batı eğitimi almıştır, varlığını Batılılaşmaya borçlu olduğunun farkındadır, her şeyden önce bir Batı sanatını kullanıyordur; ama diğer yandan Batıcılıktan bir başarı, bir haklılık ya da basit bir sevinç çıkarmış olanlara da öfke duyar. Bu açıdan Dostoyevski'nin "Avrupa düşüncesine yatkınlığıyla ona duyduğu öfke, Avrupalı olmak ile Avrupa'ya karşı çıkmak arasında hissettiği kahredici gerginliğin" ürünüdür *Yeraltından Notlar.* Kuşkusuz Dostoyevski'de bu yorumu (başka yorumları da) aşan bir yan daima var. Ama Orhan Pamuk'un söyledikleri, Dostoyevski yorumlarında genellikle ihmal edilmiş bir yanı vurguladığı için önemli ve doğru bence. Ama doğrunun içindeki ikinci doğru, Pamuk'un Dostoyevski yorumunun kendisinin de, yorumun konusunu oluşturan açmazın ürünü olduğu: Türkiye'nin en Batılı yazarlarından biridir Orhan Pamuk, Batı eğitimi almıştır, varlığını Batılılaşmaya borçludur, nihayet bir Batı sanatını kullanıyordur, ama ne yaparsa yapsın Batı'da bir Türk olmaktan kurtulamıyordur. "Aşağılanmanın Zevkleri" Dostoyevski'nin gerginliğini açıklama çabası kadar, Pamuk'un kendi "kahredici gerginliği"ni dile getirmesi bakımından da önemli bence. "Aşağılanmanın Zevkleri", *Radikal İki*, 9 Temmuz 2000.

13. Orhan Koçak, *a.g.e*, s. 147.

14. Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Metis Yayınları, 1998, s. 102, 121-25, 229.

15. Türkiye'de kültür eleştirisindeki yaygın tavrın daima bir yokluk tespitine dayanması da bence aynı açmazın sonucu. Uzun bir "olmayanlar" listesi: "Türkiye'de trajedi yok", "Türkiye'de roman yok", "Türkiye'de düşünce hayatı yok", "Türkiye'de eleştiri yok"... Batılı aydınlar ısrarla bir anlam fazlasıyla, aşırı mevcudiyetle, bir artıkla uğraşırken, bizim ısrarla bir eksikten, bir yokluktan yakınıyor olmamız, bu yokluk tespitine adeta hapsolmuş olmamız da aynı kapılmanın ürünü değil mi?

16. Bernstein, *a.g.e.*, s. 112.

17. Martin Jay "Tekinsiz 90'lar" adlı yazısında benzer bir açmaza işaret eder. 90'larda Batı Avrupa ve Amerika'da (yalnızca popüler kültürde değil, kuramsal düşüncede de) tekinsiz olana doğru bir kayma yaşanmıştır. Geçmişte olduğu varsayılan bir ideal yurdu yeniden kurmaya çalışan totaliter düşüncelere karşı çıkmak için, yersiz yurtsuzluk ve göçebelik gibi akraba kavramlarla birlikte asli bir metafora dönüştürülmüştür tekinsizlik. Oysa bu metaforik düşüncede bir ironi gizlidir: Hayali ev arayışlarına karşı panzehir olarak tekinsize başvurulmuş, tekinsizin narsistik idealleri çözen yıkıcı içeriği vurgulanmıştır, ama bütün bunlar tam da fiili evsizliğin tüm dünyada daha önce hiç olmadığı kadar arttığı, dünya nüfusunun önemli bir kesiminin göçe zorlandığı, evsiz kaldığı bir dönemde yapılmaktadır. "The Uncanny Nineties", *Cultural Semantics*, University of Massachusetts Press, 1998, s. 157-165.