ORİJİNAL TÜRK RUHU

Nurdan Gürbilek

Türkiye'de eleştiride –yalnızca edebiyat eleştirisinde değil, topluma ya da kültüre yönelik eleşiride de– reflekse dönüşmüş bir yaklaşım var. Bir yokluk tespitiyle, bir olmayanla, onsuz yapılamayan şu ilk cümleyle başlıyor eleştiri: Bizde felsefe yok, bizde roman yok, bizde trajedi yok, bizde eleştiri yok, bizde birey yok. Demek ki daha baştan karşılaştırmalı bir eleştiri bu. Otoritesini karşılaştırmadan alan, yapıta uygulayacağı eleştirel ölçütü yapıtın kendisinden çok, bu karşılaştırmadan türetmiş bir eleştiri. Cümleye başlar başlamaz bir "biz" tanımlıyor, bir de "onlar"; kendini ancak onlarda olan, bizde olmayan bir şeyden söz ederek, daima giderilmez eksikliğe işaret ederek, her şeyden önce nesnesinin yetersizliğini göstererek inandırıcı kılabiliyor. Gücünü, daha ilk cümlede kendini hissettiren bu yukarıdan bakışa borçlu: "Bizde yok, olamaz da!"

Sorunun yalnızca bir söylem hatası olduğunu, yalnızca eleştiri söyleminin kendisinden kaynaklandığını söylemek haksızlık olur. Çünkü refleksi uyaran, tepkinin zamanla reflekse dönüşmesine yol açmış bir nesne var ortada. Üzerinde yeterince de duruldu: Gecikerek modernleşmiş bir toplum, kendini üstün gören bir düşünce karşısında yetersizliğini kabul etmiş bir düşünce, yabancı idealler karşısında kendini çocuk kalmış hisseden bir kültür, Batı modellerini taklit ederek gelişmiş bir roman, bütün bunlar var. Yunanlı Gregory Jusdanis'in "gecikmiş modernlik" dediği, İranlı Daryush Shayegan'ın "fikre geç kalmış bilinç" diye tarif ettiği, Jale Parla'nın bir "yetimlik" duygusuyla açıkladığı, Orhan Koçak'ın "kaptırılmış ideal" kavramından hareketle incelediği, genellikle Batılılaşma denen bir model kayması söz konusu burada.[1] Eleştiriyi daha baştan, nesnesinin yoksunluğundan söz etmeye programlanmış bir karşılaştırma sanatına dönüştüren de bu. Aslında eleştirmen olmaya da gerek yok. Yerli yapıtlara yönelik kendi eleştirel tepkilerimiz de zaman zaman benzer bir yerden beslenir. Okuduğumuz birçok kuramsal yapıt bizde bir çeviri duygusu uyandırıyordur. Başka topraklarda başka basınçlar altında kurulmuş kuramlardır çünkü bunlar; yabancı bir ortama taşındıklarında hem bir gecikmişlik

duygusu veriyordur bize, hem de ister istemez bir yapaylık, bir yüzeysellik, bir yalınkatlık çıkıyordur ortaya. Hayatiyetini kaybetmiş kavramlar blok halinde orada öylece duruyor, yapıta çoğu zaman sadece dekoratif bir katkıda bulunuyordur. Romanla ilgili sık sık dile getirilen eleştiriler de çok farklı değil: Türk romanında kahramanlar yeterince inandırıcı, kendiliğinden, doğal ya da özgün değildir; roman bu topraklara sonradan gelmiş bir tür olduğu için, malzeme ikinci elden bir malzeme olduğu için, roman kahramanları da taklit arzuların, kopya edilmiş duyarlıkların, kitaptan kapma hülyaların, gecikmiş azapların esiri olmaktan kurtulamazlar. Eleştiri çabası sanki nesneden kaynaklanan bir hata yüzünden; giderilemeyecek bir imalat hatası, orada daima sırıtan bir defo yüzünden kendini baştan tasfiye etmiş gibidir. Eleştiri başlamadan bitmiş, eleştirmen daha ilk cümlede nesnesinden esirgenmiş olan doluluğa işaret eden, her şeyin sahicisinin dolu dolu orada, "dışarıda" olduğunu söyleyen, edebiyatta dış borçlanmanın kaydını tutan bir Batılı gözlemciye dönüşmüştür. Nesnesi ilkel, çocuk ve kabadır; bu yüzden eleştiri kendini ona bir türlü teslim edemeyecek, ona daima kibirli bir mesafeden bakacaktır.

Eleştirideki yokluk tespiti aslında bir değil, iki uç arasında gidip gelir. Birini yukarıda ele aldık: "Bizde özgün bir düşünce, özerk bir roman yok, olamaz da!" diyor bu ses. Bir de ikinci ses var: "Bütün bunlar taklit, bize yabancı, züppece şeyler; oysa bize özgü, daha sahici bir edebiyat, daha otantik bir düşünce var; daha dipte, daha derinde var bu, oraya bakalım!" Birincisi yabancı ideale duyulan koşulsuz hayranlıkla nesnesini daha baştan değersizleştiriyor, onu bir taklitten, bir gölge edebiyattan ibaret bırakıyorsa ("İyisi onlarda var, bizimkisi kopya"), ikincisi karşılaşmadan yenik çıkmış doğal bir kendiliğin yanında yer alıyor; bastırılmış sahici geleneğin, itelenen özgün geçmişin, travmadan her nasılsa el değmeden kurtulmuş özerk bir iç dünyanın bize özgü sahici bir dille konuşacağı anı bekliyor ("Kendimize dönelim, herkese kendi sahici tarafımızı gösterelim"). Bütün eleştirel çabaların bu iki tavırdan ibaret olduğunu söylemiyorum. Kuşkusuz arada birçok başka tavır var; ama eleştirinin içinde şekillendiği çerçeveyi çizen, çoğu zaman da benzer kavramlarla çalışan iki uç tavır bu ikisi. Yabancı model karşısındaki yetersizliğini nesnesinin yüzüne vuran soğuk bir gözlemcilik ile sahici olduğu düşünülen bir taşralılıktan, milliyetçi bir kızgınlıktan ya da şekilsiz bir üçüncü dünya duyarlığından beslenen fazlasıyla sıcak bir tavır arasında, züppece bir kibirle taşralı bir gurur arasında, nihayet yabancı hayranlığıyla yabancı düşmanlığı arasında sı-

kışıp kalmış gibidir eleştiri.

Yine de iyi niyetli bir yorum, bütün bunların ardındaki özgünlük arzusunu fark edecektir. Taklitten uzak, bize özgü, kendiliğinden bir düşünceye, Tanpınar'ın ünlü deyişiyle "bünyemize uygun" bir kültüre, bu toprakların kendi kaynaklarından gelişmiş özerk bir romana, kendi kavramlarını oluşturmuş bağımsız bir eleştiriye, bu coğrafyada yaşıyor olmanın yarattığı basıncı da kaydetmiş bir kurama duyulan arzu. Bu arzuyu henüz bir reflekse dönüşmeden önce, ilk kez değilse de bütün yönleriyle dile getiren Tanpınar'dı. "Bizde Roman" adlı yazısında bu "olmayan" sorununa, bu "büyük noksan"a bir çözüm aramıştı: "Neden bize özgü bir roman yok?" Bunu zaman zaman geniş, gerilimli bir sanat hayatının olmayışına, zaman zaman şahsi tecrübenin darlığına, bazen sınıf meselesine, bazen gücünü günah çıkartmadan alan bir içe bakışın yokluğuna, bazen göz sanatlarının gelişmemiş olmasına, çoğu zaman da yazarların muhayyilesinin darlığına bağlıyordu. Onunki de karşılaştırmalı bir eleştiriydi. Batı'dan alınan modelle eldeki örnekleri karşılaştırıyor, buradaki özgünlük yoksunluğuna dikkat çekiyordu. Şu ikiliği ilk ifade eden de yine o olmuştu: Türk yazarı kendini gündelik hayatın emrine "cömertçe terk etmesine" rağmen bir türlü hayatiyetsizlikten kurtulamaz; yabancı ufuklara açılıp Batı edebiyatının etkisine girdiğinde ise bu kez bir samimiyet, bir sıcaklık eksikliği, bir sunilik görülür orada. Demek ki "gülünç ve biçare" bir yerellikle "sakat ve yarım" bir model arasında kalmıştır yazar; ya sadece Garp'ta kalıyordur ya da "iptidai bir zevkin adamı" oluyordur. Her iki tavır da edebiyatta derinlikten yoksun bir yığın kukla doğuracaktır.[2]

Bu çelişki Tanpınar'ı "tamamiyle bize mahsus" bir edebiyatın gereğine inandırmıştı. Hem bir ufku hem de insani sıcaklığı olan, biçarelikten kurtulmuş ama köksüzlükten de uzak bir edebiyatın "yerli hususiyetler"le Avrupa idealleri arasında yapılabilecek özgün bir terkipten doğacağına inanıyordu. Böyle bir sentez oluşturmak için yaptığı her öneri "kendi" sözcüğüyle başlar: "Kendimize dönmemiz", kendi hayatımıza, kendi geçmişimize, kendi zenginliklerimize dönmemiz gerekir. "Kendi bünyemize uygun" bir edebiyat yaratmak için "kendi kendisi olmak" gerekir. Ama çelişki daha bu cümlelerde kendini hissettirmiştir. Milli bir benlikten beslenen milli bir edebiyattan söz ediyordur Tanpınar, ama cümlenin kendisi bile harici modelin basıncıyla, modelin seviyesine yükselme arzusuyla, bir fetih hülyasıyla değilse de kendini modele beğendirme, hayran olunan modelin hayranlığını kazanma isteğiyle, yabancıya yetişme telaşıyla söy-

lenmiştir: "Bizi Avrupalıların, kendilerinden aldığımız şeyler için beğenmesi ve bize hayran kalması mümkün değildir. Olsa olsa aferin deyip geçerler, bizde asıl bizim olan şeyleri tanıttığımız zamandır ki, bizi beğenip seveceklerdir; çünkü o zaman güzelliğin, kendi kendisini tahakkuk ettirmenin yolunda kendileriyle müsavi göreceklerdir."[3]

Orhan Koçak Edebiyat-ı Cedide'ye karşı oluşmuş önyargı tabakasının nedenlerini araştırdığı, Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah*'yla ilgili "Kaptırılmış İdeal" adlı yazısında tam da bu ikiliği çözümlemeye çalışmıştı. "'Batılılaşma' adı verilen ama aslında *gecikmişliğin kabullenilmesi* anlamına gelen o büyük model kayması"nın bir çifte açmaza yol açtığından söz ediyordu. Osmanlı-Türk yazarı gündeliğe el attığında idealsiz bir yerelliğe, yavanlığa ve bayağılaşmaya mahkûm oluyordur; ideallerin alanına geçtiğindeyse yabancı isteklerin, taklit hülyaların, ödünç alınmış emellerin buyruğuna giriyordur. Birinci durumda bir sakillik ve ufuksuzluk, ikincisinde ise zorunlu bir ikincillik, bir kapılma, bir özentilik söz konusudur.[4] Demek ki ikili bir şekilsizleştirme vardır burada: Bu yerellik o ideali şekilsiz gösterecektir, ama o ideal de bu yerelliği bir kez şekilsizleştirmiştir. Bu yerellik yüzünden o ideal daima eğreti, yarımyamalak ve züppece duracaktır, ama o ideal de bu yerelliği hamlesiz, hantal ve köhne bir taşraya dönüştürmüştür. İdeal daima bir karikatür olarak, alafrangalık olarak görünecektir; ama yerellik de çoktan kendi karikatüründen, alaturkalıktan ibaret kalmıştır. "Çifte açmaz" sözü önemli: Çünkü açmazı Tanpınar'ın kendisi de görmüş, neredeyse bu kavramlarla tarif etmişti, yine de Halit Ziya'ya ve Edebiyat-ı Cedide'ye taklitçilik suçlamasını yöneltenler arasında o da vardı. Demek ki eleştiren zihnin kendisi de nesnesiyle aynı maddeden yapılmış olduğunu, yani benzer basınçların etkisiyle davrandığını unutabiliyordur. Demek ki bu ülkede yaşayan yazarların (bunun da ötesinde bu ülkede yaşayan okur yazar herkesin) yarısının züppe, yarısınınsa taşralı görünmesine yol açan bir açmazdır bu; bizi ya sonradan görmeliğe ya da düpedüz görmemişliğe hapsediyordur.

Bu açmazın edebiyatta aşılabileceği bir yer var mıdır? Tanpınar'ın "gülünç ve biçare" yerelliğiyle "sakat ve yarım" modeli arasında ya da Koçak'ın tarif ettiği "sakil ve dar" gündelik hayatla "ödünç alınmış" yabancı ideal arasında bize özgü, özgün bir bölge var mıdır? Benzer sorular, eleştiri için de geçerli. Nesnesini baştan yetersiz gören, bu yüzden de kendini ona "cömertçe terk edemeyen" kibirli bir gözlemcilik ile yabancı ideal karşısında zavallılaşmış yerelliğin sözcülüğünü üstlenen gururlu bir taşralılık arasında,

gerçekleştirilmesi imkânsız yabancı ideal adına konuşan yukarıdan bir bakış ile Oğuz Atay'ın "kibar aile çocuklarına çamur atan mahalle çocukları" diye tarif ettiği konum arasında bir üçüncü yol var mı? Varsa, kavramları ne olmalı?

Ben bu soruları cevaplayabilmek için, önce edebiyatta özgünlük sorununu tartışmak istiyorum. Çünkü sorun, gerçekten de bu kavramda düğümlenmiş gibi. "Bizde felsefe yok" ya da "bizde roman yok" gibi bir cümleyle söylenmek istenen, aslında bizde özgün bir düşüncenin, özgün bir felsefenin, özgün bir romanın, ya da romanda özgün kahramanların olmadığıdır. Nitekim bu özgünlük arzusu uygulamada kendini açıkça belli eder. Eleştirmenler bir yapıtı beğenmediklerinde, genellikle o yapıtın özgün olmadığını söylerler. Karşımızdaki metin bize bizim hakkımızda bir şey söylememektedir, zaten kahramanları da başka metinlerden ödünç alınmış taklit kahramanlardır. Dahası, bu tavırda ısrar çoğu zaman eleştirmeni taklit kitapların, çalıntı kurguların, gecikmiş kahramanların peşine düşmüş, neyin nerden alındığını bulup çıkaran bir hafiyeye, kendini neyin sahte neyin sahici olduğunu ayırt etmeye adamış bir kalite kontrol memuruna dönüştürür. Özgünlüğün problemleştirilmeden bir temel ölçüte dönüştürülmesinin, uygulamada bir kısır döngü yarattığını da unutmayalım. Eleştirmen Tanpınar, romancı Halit Ziya'nın kahramanlarında "bize ait çok esaslı bir şeyin yokluğundan gelen bir tad ve sıcaklık eksikliği" bulur. Sonraki eleştirmenler de bu ölçütü bu kez romancı Tanpınar'a karşı işleteceklerdir. *Huzur*'un kötü çocuğu Suat taklit bir kahraman olduğu için, Dostoyevski'den çeviri olduğu için inandırıcı bulunmamıştır örneğin. [5] Bu böylece sürüp gider. Ama özgünlük arzusunun ardındaki milliyetçi refleksi görmemek de imkânsızdır. Fuat Köprülü şöyle sormuştur soruyu: "'Milli zaferi' kazanan, 'milli inkilabı' yaratan asil ve orjinal Türk ruhu, binlerce senelik istiklal ve hakimiyet hayatının yoğurduğu o hürriyetine müştak, yabancı harsların esaretinden müteneffir Türk seciyesi edebiyatımıza niçin daha girmedi? Bize Anadolu'nun saf ve temiz Türk halkının hayatını ve esrarını anlatacak ve gayr-ı meş'ûr duygularımızı şuurlu bir hale sokacak milli 'şaheser'e ne zaman nail olacağız?"[6]

Daha fazla ilerlemeden önce, özgünlük kavramına daha yakından bakmakta yarar var. İngiliz edebiyat tarihçisi Ian Watt, İngiltere'de romanın doğuşuyla ilgili *The Rise of the Novel* 'da, İngilizce *original* sözcüğünün modern anlamını romanın ortaya çıktığı dönemde kazandığını söyler. Ortaçağ'da "başlangıçtan beri var olan"ı anlatan sözcük, sonradan tuhaf bir

anlam kaymasıyla değişmiş, "hiçbir yerden türememiş, bağımsız, dolaysız, yepyeni" anlamını kazanmıştır.[7] Biz de Türkçede "orijinal" sözcüğünü bu iki farklı anlamda birden kullanıyoruz. Birinci anlam, ilginç, şaşırtıcı ya da yepyeni, başka kimsede olmayan, bir yere ya da kişiye özgü olana işaret ediyor. İkinci anlamsa bir kökene, bir asıla gönderiyor bizi; ödünç alınmış, devralınmış, ikincil ya da taklit olana değil, kendi kaynağından kendiliğinden ortaya çıkmış, bir şeyin bünyesinden ya da bağrından kendi kendine şekillenmiş bir şeyi dile getiriyor. Ama neredeyse birbirinin karşıtı olabilecek bu iki anlam giderek şöyle bütünleşmiş bizim için: Orijinal olan şeyin bir başka şeyin kopyası değil, aslı olduğu için; dahası özerk bir düşüncenin, dolaysız bir yaşantının, kendiliğinden bir imgelemin ürünü olduğu için orijinal, yani yepyeni olduğunu varsayıyoruz. Başkasının taklidi değil, başkalarının taklidine açık bir ilk kopya o. Kendisi bir model, bir başlangıç, bir kaynak; onu bağımsız ve sahici kılan da bu. Ama yine de "orijinal" sözcüğünün daima iki karşıt anlamı ifade ettiğini unutmamak lazım. "Orijinal Türk ruhu" dendiğinde belli ki bizim bünyemizden çıkmış, bize özgü değerlerden beslenen bir ruh anlatılmak isteniyor. Ama piyasanın dili bize tam tersini söyler: Orijinal Levis'ten ya da orijinal bir parfümden söz edildiğinde hiç de bize özgü, burada yapılmış bir şeyi değil, tersine Batı'da imal edilmiş olanı, düpedüz "Avrupa'dan ithal" olanı anlarız. Piyasanın dilinde orijinal dışarıdan gelendir daima; taklitse burada yapılan. Benzer bir çiftanlamlılık "özgün" sözcüğünde de var. "Çeviri olmayan, asıl olan" demektir özgün; ama sürekli bir dili diğerine, bir kültürü diğerine, nihayet bir para birimini diğerine çevirerek yaşayan bir toplumda "özgün" sözcüğünde de anlam hep kayar. Nasıl Öz Türkçe bir kimlik kaybı korkusunu, dolayısıyla da yabancının tehdidini içinde taşırsa, Öz Türkçeyle aynı "öz"e gönderme yapan "özgün" de Batı'yla ilişkilerdeki büyülenmenin ve tabii ki kızgınlığın izini taşır. Ya daima "dışarıda" olan, Türkçeye çevrilendir özgün; ya da tam tersine o dışa karşı direnen, tümüyle bize özgü olan. Sözcüğün zihnimize 80'lerin "özgün müzik" kavramıyla kazındığını da unutmayalım. Belli ki müziğe bu adı verenler, yığınla seri üretilmiş malın ortasında, taklit duygusundan bezmiş bir kitleye bu kez sahici, bu kez bize özgü, bu kez orijinal bir şey satmayı vaat ediyorlardı. Kapitalist pazarın daimi ilkesi: Taklidi kurala dönüştürür pazar, ama sahicilik tutkusunu, tümüyle bize özgü, biricik ve emsalsiz nesnelere olan arzumuzu kışkırtan da yine o olacaktır.

Ben bu özgünlük arzusunun bize özgü yanları üzerinde duracağım bu

yazıda. Özgünlükte ısrarın sanıldığı gibi bu açmazı aşmanın yolu değil, açmazın bir parçası olduğunu söyleyeceğim. Taklitten uzak, bize özgü bir Türk romanı yaratma ısrarının daha baştan gecikmişliğin yarattığı basınçlarla birlikte gündeme geldiğinden, özgünlük arzusunun başından beri birilerini züppe, birileriniyse zorunlu olarak taşralı kılan bölünmenin ürünü olduğundan söz edeceğim. Her türlü yapaylığın, yapmacıklığın, düzmeceliğin ötesinde dolaysız bir ilk anlam; bize özgü gerçekleri bize özgü üslupla dile getiren "hüviyeti açık seçik belli bir Türk romanı"[8], var mı böyle bir şey, olabilir mi, bu soruların cevaplarını arayacağım. Bunu yapabilmek için de Türkiye'de romanın olduğu kadar züppeliğin de ön-tarihine geri döneceğim. Sadece kültürel zeminini değil, konusunu da züppeliğe borçlu bir romana, *Araba Sevdası*'na yakından bakacağım. Bu romanın sunduğu çerçevede asıl-kopya, sahici-taklit, kendi-öteki gibi ikilikleri aşıp en azından edebiyatta döngüyü kırmanın yolları var mı, onu araştıracağım.

II.

Türk romanında gerçekçiliğin –romantizme mesafe almış gerçekçi bir romaneskin– grotesk bir jestle, ya da Tanpınar'ın deyişiyle baştan aşağıya "şaka"dan oluşmuş bir romanla başladığı söylenir. Recaizade Ekrem'in bir Osmanlı beyzadesinin araba tutkusunu anlattığı *Araba Sevdası*'dır bu. Roman Bihruz Bey'in Çamlıca'da gördüğü Periveş Hanım'a olan aşkını anlatır. Ama aslında Bihruz Bey yüzünü bile doğru dürüst görmediği Periveş Hanım'a değil, onu içinde gördüğü süslü landoya, landonun konakladığı Çamlıca'ya, Çamlıca'daki havuzbaşının Bihruz Bey'e hatırlattığı Lamartine'in "Le Lac" (Göl) şiirine, o sırada huvuzbaşında çalan Belle Helene operetine, nihayet Fransız romantik şairlerinin imgelerine âşık olmuştur. Bihruz Bey'in sevgilisini kaybettikten sonraki ıstırabı da daha az taklit değildir. Acının merkezinde yine Lamartine'in, âşık olduğu kızın ölümü üzerine yazdığı *Graziella*'sı durmaktadır; tabii ki yabancı model coğrafya değiştirdiğinde epey yamulmuş, şekilsizleşmiş, gülünçleşmiştir. Bihruz Bey'in aşkını anlatma çabası kadar, acısını dile getirme çabası da karmakarışık bir çeviri faaliyetine neden olur. *Araba Sevdası* yanlış anlaşılan sözcükler, olmayan mezarlar, kaza yapan arabalar, nihayet yazarının elinde sürekli arıza yapan bir romanla karşı karşıya bırakacaktır bizi.

Tanpınar'ın *Araba Sevdası* üzerine yorumlarında, bu aşırılığın onu huzursuz ettiği hissedilir. Bir yandan romanı takdir eder Tanpınar (*Araba Sevdası* roman bünyesine uyan ilk Türk eseridir, bizde romaneski hazırlayan yapıttır), bir yandan da romandaki "taarruz halindeki realizm"den, bu saldırgan gerçekçilikten pek hoşlanmadığı açıktır. Tanpınar'a göre Recaizade Ekrem muhayyilesi dar bir yazardır; alaya ve gerçekçiliğe bu kadar sığınmasının nedeni de budur. Recaizade "komiği" yakalamıştır yakalamasına ama fazlaca abartmıştır. Bu komiklik üzerinde "o kadar şiddetle ısrar eder, dokunulup geçilmesi lazım gelen tellere o kadar şiddetle ve üsüste vurur ki saz kırılır." Tanpınar'ın yorumları bir açmaza işaret eder: *Araba Sevdası* bir züppelik eleştirisidir, yani yapmacıklık, köksüzlük va aşırılık üzerinedir, abartılı jestlerden ibaret kalmış bir adam üzerinedir, ama tuhaf bir biçimde romanın kendisi de eleştirdiği şey kadar abartılı ve aşırıdır. Tıpkı Bihruz Bey gibi *Araba Sevdası*'nın kendisinde de onu karikatürden ibaret bırakan, yapmacık bir şeyler vardır. Bu romanda insanlar "adeta bir gölge gibi ve sadece dışardan" yaşarlar. Ekrem'in romanını bir "köksüz gölgeler kitabı" olarak niteleyecektir Tanpınar.[9]

Tümüyle haksız da sayılmaz. Edebiyat tarihindeki önemi bir yana, *Araba Sevdası* gerçekten de bir gölge romandır; şakayla başlayıp şakayla biten grotesk bir yanlışlıklar komedisi. Ama romanın en çok da kahramanı rahatsız etmiş gibidir Tanpınar'ı. Nitekim bunu açıkça söyler: *Araba Sevdası*'nın kahramanı "pek az mevcut" bir kahramandır; "insanı insan yapan değerler bu romanda yoktur". İçten gelen duyguları, kendiliğinden bir yaşantıyı, insana özgü değerleri dile getirmemiştir Recaizade Ekrem bu romanda. Gerçekten de Bihruz Bey kendine ait bir iç dünyası olmayan, tümüyle taklit bir hülyanın, yabancı bir eşyanın peşine düşmüş, ödünç alınmış jest ve mimiklerden ibaret bir züppedir; içi olmayan bir kabuk adam. Roman Bihruz Bey'in araba gezintilerine olan düşkünlüğü kadar, Periveş Hanım'a duyduğu aşkın da aslında bir "araba sevdası"ndan ibaret olduğunu anlatır. Bu yüzden de doğal duygulardan, kendiliğinden tutkulardan, özerk bir iç dünyadan değil, düpedüz devralınmış bir modelden söz eder. Tanpınar'ı huzursuz eden de bu olmalıdır. Romanın kahramanının bir insan değil, bir araba olduğunu söyleyecektir Tanpınar.

"İç insan"a önem veren, daima geniş hayattan yana olmuş, devamlılık ilkesinde ısrar eden Tanpınar'ın, kendini baştan aşağıya şakaya dönüştürmüş bu romanı sevmesi beklenemez. Çünkü ne Bihruz Bey'de ne de

onun dışında bir yerde bize özgü bir "iç" yoktur bu romanda. Ama *Araba Sevdası* 'nın konusu da budur zaten. Nasıl romandaki bütün kahramanlar Çamlıca yollarında dolu dizgin giden arabanın gölgesinde kalmışsa, Bihruz Bey'in aşkını ifade etme çabaları da Fransızca metinlerin gölgesinde kalmıştır. Rousseau'nun *Nouvelle Heloise*'i ya da Lamartine'in *Graziella*'sı olmadan, *Manon Lescaut*, *Paul et Virginie* ya da *La Dame aux camélias* olmadan, Bihruz Bey bırakın âşık olmayı bir damla gözyaşı bile dökemeyecektir. Düpedüz içsiz bir kahramandır Bihruz; iç denen yer çoktan bir dıştan (Batılı metinlerden, romantik klişelerden, ödünç alınmış jest ve mimiklerden) ibaret kalmıştır. Olmayan sevgilinin olmayan mezarını arayan bu yok-adamla ilgili bu şaka-roman, bir metinler arasında kaybolma, bir diller arasında çeviri hikâyesine dönüştüğü ölçüde özerk bir iç dünyadan, kendi kaynaklarından şekillenmiş bir şahsi tecrübeden de yoksun kalacaktır. Kendimize dönmemiz gerektiğini savunan, kendimize ait bir şahsi tecrübeyi önemseyen, daima bize özgü bir "hülya"nın, "rüya"nın, "imkân"ın önemini vurgulamış, hep daha sahici, daha samimi, daha sıcak bir kendi arayışı içindeki Tanpınar için, Bihruz Bey bir beyhudelik anıtı olmalıdır. Şahsi tecrübenin her zaman o kadar doğal olmayabileceğini, dahası bu beyhudeliğin kendisinin bir şahsi tecrübe olabileceğini hatırlatan bir gölge adam. Şu sonuca varır Tanpınar: Modayı ve köksüzlüğü anlatan bu roman bir dönem eleştirisi, bir kuşak hikâyesi ya da bir çağ psikolojisi olduğu için önemlidir. Peki, gerçekten öyle midir? Geçici bir hevesin, bir dönemle sınırlandırılabilecek bir alafrangalığın, sadece Abdülaziz dönemini hırpalayan bir ihtirasın romanı olduğu için mi önemlidir *Araba Sevdası*? Bir dönem eleştirisinden, geride bıraktığımız bir kuşak hikâyesinden, aşılmış bir moda eleştirisinden mi ibarettir? Bir "iç" varsa, nerede arayacağız onu?

III.

Züppelik daima bir aşırılık olarak tanımlanır. Züppe aslında taklit eden değil, taklidi aşırıya vardırandır; ödünç alan değil, ödünç alırken ölçüyü kaçırandır; başkasının arzusunu arzulayan değil, bu arzuyu abartandır. Bu yüzden de züppelik eleştirisi daima bir aşırılığın eleştirisidir. Orada bizden daha züppe, daha aşırıya kaçmış, abarttığı için bir karikatürden iba-

ret kalmış biri daima vardır. Bizim kendimizi sahici hissedebilmemizin yegâne teminatıdır züppenin varlığı.

Bihruz Bey geleneksel Osmanlı değerlerine yabancılaşmışlığı, Batı kültürüne olan koşulsuz hayranlığı, modernleşmenin getirdiği tüketim düzenine kapılmışlığı, kaba bulduğu halk kültürüne tahammül bile edemeyişi, yarımyamalak Fransızcası ve Türkçeyi küçümseyişiyle tipik bir Batılılaşmış züppedir. Daha önce Ahmet Mithat'ın *Felatun Beyle Rakım Efendi*'sinde ortaya çıkan bu tip, Berna Moran'ın da belirttiği gibi *Araba Sevdası*'nda bir "iç dünya"ya kavuşur. Recaizade Ekrem kâh iç çözümlemelere yer vererek kâh Bihruz'un iç konuşmalarını aktararak onun iç dünyasını okuruna tanıtır.[10] Daha sonra Hüseyin Rahmi'nin *Şıpsevdi*'si, Ömer Seyfettin'in *Efruz Bey*'i gibi birçok romanda tekrar tekrar karşımıza çıkacaktır bu tip. Nitekim Şerif Mardin de "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma" adlı yazısında Tanzimat'ta birçok yazarı etkisine almış bir "Bihruz sendromu" olduğundan söz eder.[11] Mardin'e göre Tanzimat edebiyatındaki züppe bolluğu, bu dönem edebiyatının tipik özelliklerinden biri olan züppe aleyhtarlığı, Batı uygarlığının Osmanlı İmparatorluğu'nda yarattığı şoka verilmiş bir tepkidir. Sokaktaki adamın yönetici seçkinlere, Müslüman mahallenin gösteriş düşkünü Çamlıca'ya, geleneksel cemaatin günah ve işret dolu Beyoğlu'na tepkisini dile getirir. Pazara dayalı ekonomiyi ve bireysel tüketimi geleneksel yapıya tehdit olarak algılayan cemaatçi alt sınıfların yeni değerlere duyduğu hoşnutsuzluğu ifade eder. Halk adamı Karagöz'ün çapraşık bir dille konuşan şarlatan Hacivat'a karşı alaycı tepkisinin bu kez yeni seçkinlere yöneltilmiş biçimidir Bihruz aleyhtarlığı. Bu yüzden Bihruz sendromu, Batı uygarlığının maddi yönlerine tutkunluk kadar, bu tutkuyu kötü ve günahkâr olarak damgalayan modern aleyhtarı cemaatçi tutuculuğu da yansıtır. Cemaat normlarına uymayanlara uygulanan sosyal denetimin bir yönüdür alaycılık; modernleşme hareketinin dizginlerini eline almış, şalvarlı ve peçeli halka sırtını dönmüş, aşırı Batılılaşmış kişileri lekelemeye ve dışlamaya dayanır.

Züppeye; başkasının arzusunu taklit eden bu köksüz ve özenti yaratığa, aşırılığı ve fazlalığı temsil eden bu ucubeye, bu gösterişçi müsrife yönelik alayın yalnızca edebiyatta değil, politik söylemde de önemli bir yeri olduğunu hatırlamamızda yarar var. "Tatlı su frenki"nden "salon sosyalisti"ne, hatta günümüz mizahının başkahramanı olan efemine "entel" tipine kadar birçok kavram ve tipte bu tepkinin izlerini görmek mümkün. Savaşçı erkeksi değerlerin olduğu kadar sokağın, mahallenin olduğu kadar

cemaatin de tam karşı ucunda yer alır züppe. Nitekim Şerif Mardin Bihruz aleyhtarı tutumun 1960'lara kadar Türkiye'de sosyalizm aleyhtarlığı biçiminde göründüğünden söz eder. Batı aleyhtarı şovenizmde de Türk milliyetçiliğinde de izleri olan bir tepkidir bu.[12]

Yine de*Araba Sevdası*'yla ilgili bir soru henüz cevapsız kalmıştır. Mardin de bu soruyu sorar: Nasıl olur da Recaizade Ekrem gibi edebi inceliğiyle tanınmış bir yazar Bihruz Bey'le böyle büyük bir zevkle alay edebilir? Daha önce Ahmet Mithat da züppeyle alay etmiştir, ama çoğunluğu aydınlatmayı ve onun ıstıraplarını dile getirmeyi amaçlayan, "halis Türklerden, mübarek Müslümanlar"dan yana olan, sanat için sanat yapmanın bir lüks olduğunu düşünen, romanlarında genellikle hesaplılık, kanaatkârlık, çalışkanlık gibi temaları işlemiş esnaf kökenli Ahmet Mithat'ın züppe aleyhtarlığında kendiliğinden, içten denilebilecek bir yan vardır. Bu, anlaşılabilir. Anlaşılmaz olan, Recaizade Ekrem'in tutumudur. Nasıl olur da alafranga rahatlıklara yakınlığıyla tanınmış, "sanat için sanat"a yakın Ekrem züppe aleyhtarı olmuştur?

Edebiyatın kendisi için de ilginç olan bu soruyu, Mardin daha çok sosyolojinin sınırları içinde kalarak açıklamayı dener. Mardin'e göre Recaizade Ekrem'in züppe aleyhtarlığının nedeni, Yeni Osmanlılar'a duyduğu yakınlıktır. Tanzimat'ın nimetlerinden istedikleri ölçüde yararlanamamış, modernleşme sürecinde toplumsal seferberliğin hızından tatmin olmayan, halk kitlelerini kendi siyasi hedefleri etrafında toplamak için halkçı bir eleştirinin gereğine inanmış seçkinlerdir bunlar. Alt sınıfların yeni değerlere karşı duyduğu hoşnutsuzluğu kendi amaçları için kullananırlar, üst bürokrasiye karşı verdikleri mücadelede züppe aleyhtarlığına yaslanırlar, Tanzimatçıları yeni soylular yaratmakla ve sokaktaki insanı unutmakla suçlarlar. Böylece halk kitlelerini kendi sınırlı modernleşme projeleri etrafında, belli bir tutuculuk içinde seferber etmeyi hedeflerler. Bu yüzden Yeni Osmanlılar'ın Bihruz aleyhtarlığında Ahmet Mithat'ınkinden farklı olarak kendiliğinden değil, araçsal bir yan vardır. Bihruz aleyhtarlığı, kendileri de modernleşme yanlısı olan bu aydınların halk kitlelerine seslenirken kullandıkları bir araçtan ibarettir. Dolayısıyla da bu aleyhtarlık, geleneksel kültürde üst ve alt sınıf kültürlerinin ortak yanını oluşturur; cemaatin olduğu kadar cemaatçi Osmanlı devlet adamlarının da Batı'nın tüketim düzenini yadırgamasının ürünüdür.

Bütün bunlar züppe tipinin Tanzimat edebiyatında niye bu kadar sık görüldüğünü açıklar. Recaizade Ekrem'in neden Bihruz aleyhtarı bir hi-

civ yazmaya kalkıştığını da açıklar. Hatta Tanpınar'ın Recaizade Ekrem'i aşırı ve abartılı bulmasının nedenleri bile burada aranabilir. Sınırlı bir modernleşmeden yana olanlar daima kendilerinden aşırı, kendilerinden züppe birini bulacaklardır. Ama yine de edebiyat sosyolojisinin açıklamadığı, *Araba Sevdası*'nda görmezden gelinen bir yan kalmıştır: *Araba Sevdası*'nı Tanzimat romanı içinde farklı kılan, onu bir Bihruz sendromu belgesi olmaktan çıkaran, cemaatçi değerlere yaslanarak züppeliği hicvetmesinde değil, bir hiciv olmayı bir türlü beceremediş –daha doğrusu belki becermemiş– olmasındadır. Hicivde daima bir doğru vardır; yazar karşısındakiyle alay ederek, nesnesinin acz içinde, sakil ve gülünç olduğunu göstererek bu doğrunun görünmesini sağlar. Alay ettiği şeyle kendisi arasındaysa mutlak, aşılmaz bir duvar vardır. Bu yüzden yazarın sesi kendi doğrularından emin, kararlı, net bir sestir. *Araba Sevdası* ise bu sesten, budala Bihruz'u yargılayacak sağlam bir anlatıcıdan yoksundur. Kararsız bir sestir oradaki; üçüncü tekil şahıs anlatımla birinci çoğul şahıs arasında gidip gelen, daha önemlisi dünyayı zaman zaman Bihruz Bey'in alafranga sözcükleriyle tarif eden, kendini alay ettiği kahramanından tam olarak ayırt etmemiş bir ses. İşte bu ses, *Araba Sevdası*'nı genellikle söylendiği gibi bir hicve değil, yazarın sesini yitirdiği, bu sesi tam olarak kuramadığı arızalı bir romana dönüştürür. Recaizade Ekrem'in okuruyla paylaştığı bir doğru olduğunu (milli geleneklerimizden sıyrılmış zibidilere, o alafranga illetine karşı olduğunu) varsaysak bile, doğruyu resmetmenin imkânları çoktan yitirilmiştir. Romancı artık gerçeğin bekçisi olamamaktadır, çünkü onu gerçeğin bekçisi kılacak dilin kendisi işlememektedir. Bihruz'un alafranga dili, ilk kuşak Tanzimat yazarlarının kullandığı "yüksek" dil, Fransız romantiklerinden ödünç alınmış yapay dil, Ekrem'in gerçekçi olmaya çalışan sesi, hepsi yan yana durur bu romanda. Ama konusu da zaten budur *Araba Sevdası*'nın. Bihruz'un hayatı sürekli bir dili diğerine çevirerek geçer. Rousseau'yu çevirir, ama "lisan-ı Türkinin kifayetsizliği" buna izin vermez. Bu kez "Türklerin Beranje'si" Vasıf'ın Divan'ından bir şansonet çevirmek ister, bu da onun için Çince kadar yabancıdır; Redhouse'un hazırladığı Lûgat-i Osmaniye olmadan bir dizesini bile anlayamaz. Bütün bunlar *Araba Sevdası*'nı hicvin değil, Jale Parla'nın ayrıntılı bir üslup okumasıyla gösterdiği gibi "anlam çıkmazlarını, iletişim açmazlarını ve giderek kendi metnini yadsıyan stratejileri" barındıran, "dönemin yazınsal krizinin de bir simgesi" olan bir metne dönüştürür.[13] Recaizade'nin romanı

yalnızca geleneksel cemaatçi değerlere yaslanan bir züppe aleyhtarlığını değil, yenilikçi ilkeleri ancak cemaatçi değerlere tercüme ederek ilerleyebilen Tanzimat yazarının kaçınılmaz yazınsal krizini, yeni değerlerin cemaatçi değerlerle karşılaşması sonucunda ortaya çıkan kaçınılmaz arızayı da simgeler. *Araba Sevdası*'nda züppelik yerilecek bir aşırılıktan çok, Tanzimat romanı denen tuhaf yaratığın temel karakterini açığa vuran bir imkânsızlığa işaret eder. Züppenin çocuksu arzusu, bu imkânsızlığı açıkça görmemizi sağlayacaktır: Araba kiralık, aşk devralınmış, duygular kitabi, nihayet roman taklittir.

Tanpınar'ın, romanda esas kahramanın bir araba olmasından pek de hoşlanmadığını söylemiştim yukarıda. Ama *Araba Sevdası*'nın esas esprisi de burada. Arabayla roman Tanzimat yazarı için aynı yabancı idealin, dışarıdan alınmış aynı tüketim düzeninin, aynı modern hayatın simgesidir. Recaizade Ekrem'in roman yazma sevdasının Bihruz'un araba sevdasından hiçbir farkı yoktur aslında. *Araba Sevdası*'nda bu sezginin bütün işaretleri vardır. Tıpkı Batı'dan ödünç alınmış roman gibi, araba da borçla alınmıştır. Nasıl Bihruz Bey arabasını beğendiği için Periveş Hanım'ın âşık olmuşsa, Recaizade Ekrem de bir Batı icadı olduğu için romana sevdalanmıştır. Roman artık sakil bir söz yığınına dönüşmüş olan Türk edebiyatından uzaklaştırıp çok sevdiği Lamartine'e, Musset'ye yaklaştıracaktır Recaizade'yi. Henri Lefebvre'in nesnelerin en kralı ya da "kral-nesne" olarak adlandırdığı araba,[14] tüketimin göstergesi olduğu kadar göstergelerin tüketimine de imkân sağlayan kral-nesne, bu yüzden hem arzu hem de haset kaynağı olan bu yabancı oyuncak, tıpkı roman gibi yer değiştirmenin, kişinin kendinden başkası olmasının, başkasının yerine geçebilmesinin, yani bir bakıma arzunun merkeziyle taşrası arasındaki mesafeyi kapatmasının yegâne simgesi olmalıdır. Tıpkı roman gibi bir ikinci hayat vaadidir araba: Süleymaniye'yle Çamlıca (Çamlıca'yla Paris) arasındaki yolu kısaltacak, Bihruz'un eski mahallesinden uzaklaşmasını, kendinden başkası olmasını, kendini başkası olarak görmesini, belki daha da önemlisi kendini başkası olarak göstermesini sağlayacaktır. Göstergelerin tüketimi bu yüzden önemlidir züppe için: "Bihruz Bey her nereye gitse, her nerede bulunsa maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmek idi."

Araba, bu yüzden esas oğlanıdır romanın. Diğer yandan, tam da bu yüzden bir arızalar kitabıdır *Araba Sevdası.* Nasıl aşk mektubu yanlış anlaşılmış sözcüklerle doluysa, nasıl araba borçla alınmışsa, kaza yapacaksa, dingili çarpılıp boyası sıyrılacaksa, roman da Recaizade Ekrem'in elinde

sürekli arıza yapacaktır. O zaman o araba, bir türlü tam efendisi olunamayan bir başka modern tekniğin, arabayla aynı zamanda yine aynı yerden ödünç alınmış, bu yüzden de Tanzimat yazarının elinde mutlaka arıza yapacak olan bir başka modern oyuncağın, romanın kendisinin simgesine dönüşür. O araba burada kaza yapıyordur; o roman da burada arıza yapacaktır. Bunu biraz da olsa hissetmiş olmalıdır Recaizade Ekrem.

Türk romanında arabayı yapıtın merkezine yerleştirmiş tek roman *Araba Sevdası* değil. Başka romanlar, bu romanların başkahramanı olan başka arabalar da var. Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Gülü*'ndeki bal renkli Mercedes var örneğin. Sonra Latife Tekin'in *Buzdan Kılıçlar*'ındaki kırmızı volvo var. Bu romanlarda da kahramanın dünyayla ilişkisi bir arabayla kurdukları (ya da kuramadıkları) ilişki aracılığıyla anlatılmıştır, ama bu romanlarda da sürekli arıza yapar arabalar. *Fikrimin İnce Gülü*'nde öksüz yetim büyümüş Bayram Almanya'da çalışıp sonunda satın almayı başardığı arabasıyla; saflığı ve el değmemişliğiyle bir kızı andıran Mercedes'iyle tozu dumana kata kata köyüne gireceği, sonunda dört tekerlekli motorun efendisi olup itilip kakılmışlıktan kurtulacağı ânın hayalini kurar. *Buzdan Kılıçlar*'ın öksüz Halilhan'ı için de "hayatının dolambaçlı yollarını hüzünlü farlarıyla" ışıtan, ölümüne tutulduğu kırmızı volvo, parlak gelecek hayallerini, "çemberi yarma planları"nı gerçek kılacak, şehirde paranın yerini bulmasını sağlayacak yegâne nesnedir. Tıpkı roman gibi, Halilhan'ın "imajinasyon gücüyle" hayatına bir yön verebilme umudu, "kendine göstermelik bir hayat kurmasını sağlayan dekor"dur volvo. Ama bu romanlarda da kahramanlar, hayallerini süsleyen yabancı nesnenin bir türlü efendisi olamazlar. Bayram'ın Mercedes'i roman boyunca çizilir, şarampole yuvarlanır, yıldızı düşer, kaportası göçer, katrana ve zifte bulanır. Volvo Halilhan'ın ruhunun kumandasını ele geçirir, ama Halilhan volvonun kumandasını bir türlü ele geçiremez. Volvo da kaza yapar, ama zaten "başkalarının hayatından ödünç alınmış"tır o. *Araba Sevdası*'nın açık sarıya boyanmış landosuysa zaten borçla alınmıştı; roman bitmeden gerçek sahibine geri döner. Trafik canavarının, düdüklü kazalarının, şofben felaketlerinin, çeviri romanların ülkesinde, nesnelerin en kralı olan araba sanki bir Türklük yazgısına olduğu kadar bir romancı tavrına da işaret ediyor gibidir. Romancı sanki kendi sonradan görmeliğiyle, romanla aynı sıralarda görülmüş bir başka yabancı alet aracılığıyla hesaplaşıyordur.

Araba Sevdası 'nın anlatım özelliklerinin, romanı bir hiciv ya da ibret hikâyesi olmanın ötesine taşıdığından söz etmiştim yukarıda. Bu özellik-

ler yüzünden *Araba Sevdası*, Tanzimat yazarının roman yazma sevdasının da tıpkı Bihruz Bey'in araba sevdası gibi yapmacık olduğunu sezdiren, kökendeki bu kaçınılmaz züppeliğe işaret eden bir metne dönüşür. Batı taklidi edebiyatla dalga geçerken gününün yazınsal bunalımını da aktaran bir Tanzimat parodisine, Bihruz'un züppeliğiyle alay ederken kendi kaçınılmaz züppeliğini de ele veren bir kara parodiye dönüşür. İlerde yeniden döneceğiz buna.

IV.

Şerif Mardin'in sorduğu soruyu, bu kez edebiyatın içinden düşünüp cevaplamak üzere bir kez daha sormak istiyorum: Nasıl olur da Recaizade Ekrem gibi edebi inceliğiyle tanınmış bir yazar Bihruz Bey'le büyük bir zevkle alay edebilir?

Recaizade Ekrem'in Yeni Osmanlılar'a yakınlığına rağmen, önceki kuşak Tanzimat yazarlarına oranla politikadan daha uzak biri olduğunu biliyoruz. O dönemde bir lüks olarak (demek ki züppece) görülen "sanat için sanat" ilkesini ilk savunananlardan biri olduğunu, yine önceki Tanzimat yazarlarına oranla Arap ve Acem edebiyatlarıyla pek ilgilenmediğini, daha çok Fransız edebiyatının yörüngesinde olduğunu, döneminin edebi tartışmalarında Muallim Naci karşısında yenilikçileri temsil ettiğini de biliyoruz. Ahmet Mithat'ın "dekadan" olarak suçlayacağı, sonraki yıllarda hayattan kopukluk, yapaylık ve köksüzlükle, bir kaçış edebiyatı olmakla suçlanan Servet-i Fünun edebiyatının başlatıcısı olduğunu da biliyoruz. Bence bütün bunlar, Recaizade Ekrem'in kendinde bir "bihruzluk" hissetmesi için yeterli nedendir. O da Bihruz Bey gibi alafranga rahatlıkların adamıdır, o da duyguların özerkliğini yücelten Fransız romantiklerine düşkündür. Romantizmin kurucularından Chateaubriand'ın *Atala*'sını Türkçeye çevirip oyunlaştırmış, Alfred de Musset'den ve Lamartine'den etkilenmiş, Lamartine'in *Graziella*'sını okuyup dokunaklı aşk hikâyesi *Muhsin Bey*'i yazmış, büyük olasılıkla yine Lamartine'in *Méditations*'unu pek beğendiği için şiir kitabına *Tefekkür* adını koymuştur. O da tıpkı Bihruz Bey gibi, Tanpınar'ın deyişiyle "devri sıtma gibi saran fikirler"in etkisindedir. *Araba Sevdası*'ndan önce, Tanpınar'ın "bir tür kartpostal duyarlılığı" taşıdığını söyleyeceği dokunaklı şiirler kaleme almış, Fransız roman-

tiklerinin etkisinde "mahzun ve dokunaklı şeyleri" sevmiş, "hisli ve acıklı şeylerden" söz etmiş, "hayatın arızaları üstüne ağlamaklı bir ses" tutturmuştur. Ölen oğlu için yazdığı *Nejad-Ekrem* bile bir romantik klişeler abidesidir.[15] Acaba Lamartine'in, Doğu yolculuğu sırasında ölen kızı için yazdığı "La Mort de Julie"yi okumuş mudur Ekrem?

Tanpınar'ın Recaizade Ekrem'in şairliğiyle ilgili söyledikleri bize yol gösterebilir. Tanpınar'a göre "etrafındaki bütün tesirlere açık adam"dır o; bu yüzden de şiirlerinde insanı ve ıstırabı boş yere arar. Altüst olmuş bir dilde yazar, dil zevkini bulamaz, aruza bir türlü hâkim olamaz. Kısacası "mahrebini değiştirdiği için kaybolan insan"dır Ekrem. Bir zevk buhranının kurbanıdır, Fransız kitaplarından öğrendiği ölçüsüz bir hassasiyetle, gecikmiş bir romantizmle içi boş dizeler yazmış, teatral jestlerle, kontrolsüz bir zevkle, boş bir hissiyatla, çocukça muhtevaya sahip kıvamsız manzumeler kaleme almıştır. O halde kendisi bir kabuk adamdır Ekrem'in; en azından Tanpınar tarafından (kuşkusuz birçok çağdaşı tarafından da) öyle algılanmış olmalıdır. Ekrem'den söz ederken sanki Bihruz Bey'i tarif eder Tanpınar; yabancı tesirler yüzünden kendine bir iç geliştirememiş, başkasının arzusunun peşine takılıp kofluktan ibaret kalmış çocuk adam. "Bihruz Bey aslında Ekrem'dir" demeye getirir Tanpınar, ama belki de yazarla yapıtını karıştırmamak gerektiğini düşündüğünden bunu böyle söylemez. Bunu böyle söyleyen Tanpınar değil, ustası Yahya Kemal'dir. Recaizade'nin yazdıklarından değil, alafranga davranışlarından, züppece tavırlarından yola çıkarak söyleyecektir bunu Yahya Kemal: "Ekrem Bey, *Araba Sevdası*'ndaki Bihruz Bey' dir vesselam."[16]

Şimdi, soru şu: *Araba Sevdası*'nın yazarı kendi bihruzluğunu, kendi hacivatlığını hiç mi hissetmemiştir? Bihruz'un köksüzlüğünü rahatça kendi dışına yerleştirebilmiş midir? Kendine şaka yollu "Le Ekrem" diyen adam, bu şakadaki gerçek payını hiç mi görmemiştir? [17] Kendi içine bakıp iç âlem dediği yerin romantik klişelerden, apartılmış teşbihlerden, parlak ibarelerden ibaret kaldığını hiç mi fark etmemiştir? O iç âlemde birbirine asla çevrilemeyecek kopuk kopuk cümleler olduğunu görmemiş olabilir mi? Kendi roman yazma sevdasının da sonuçta bir yer değiştirme sevdası olduğunu fark etmemiş olabilir mi? Ya da biz *Araba Sevdası*'nı, okulda bize öğretildiği gibi bir zibidilik yergisi olarak okurken, bizi o sıralara taşıyan değişimin kökeninde her zaman çoktan bir zibidilik olduğunu sezmemiş olabilir miyiz? Züppelikle ilgili resmi görüşü benimserken, o resmiyetin özerkliğini ancak züppeliği (aynı şekilde taşralılığı da) daima

başkalarına malederek kurmuş olduğunu hissetmemiş olabilir miyiz? Yaygın kanı şu: Tanzimat romancıları gözlerini kendi içlerine çeviremedikleri için, romanlarını Batı romancılarından aşırılmış kişilerle, ruhumuza çok yabancı bir yığın kuklayla doldurmuşlardır.[18] Şimdi bu yorumu bir adım öteye götürmekte yarar var. Ya kendi içlerine baktıklarında gördükleri buysa? Ya oraya baktıklarında bir başkası –evet, şekilsizleşmiş, çarpılmış, yamulmuş belki, ama bir başkası– oradan onlara bakıyorsa? Ya iç denen alan, daima bir dışsal travmadan, bir dıştan oluşuyorsa? Hep orada olmuş doğal bir hazine değil, bir arızaysa iç dünya? Ortalığı sıtma gibi saran fikirler, istenmemiş konuklarsa iç? Tecrübe kaybının kendisiyse tecrübe?[19]

Recaizade Ekrem'in bu soruları sorup sormadığını bilmiyoruz. Ama şunu bilebiliriz: Fransız klasiklerinin, onlara da model oluşturmuş daha eski klasiklerle birlikte bir an önce Türkçeye çevrilmeye çalışıldığı, Fransa'dan Eski Yunan'a, Eski Yunan'dan Eski Hint'e uzanan karmakarışık bir coğrafyadan sayısız klasik yapıtı aktarma telaşına düşmüş bir yerde kolay kolay bir "bünye"den söz edilemez. "Kendi" denen alan çoktan gürültülü bir söylem alanına, bir kitaplar geçidine, bir modeller savaşına dönüşmüştür. Recaizade Ekrem'e gelince, madem bir gerçekçilik arzusu vardır, o halde bir züppe aleyhtarlığına, mutlak bir hicve çekilemeyecek kadar meselenin içinde olduğunu az da olsa hissetmiş olmalıdır. Bütün bunları, roman kahramanıyla yaratıcısının aynı kişi olduğunu anlatmak için söylemiyorum. Ama yazarın, yapıtında hiç bulunmadığını söylemek de yanlış olur. Belli ki yaratıcısı da kahramanıyla aynı rüzgârlara kapılmış, aynı şeyleri arzulamış, sonunda benzer engellere takılmıştır. *Araba Sevdası* züppeliği yerdiği için değil, ya da yalnızca ondan değil, yazarın kendi kaçınılmaz züppeliği üzerine, bunun da ötesinde modern Türk yazarının kökenindeki kaçınılmaz züppelik üzerine düşünmemize imkân tanıdığı için de önemlidir. Şerif Mardin'in Bihruz sendromuyla ilgili yazısında değerlendirmediği imkân da budur. *Araba Sevdası*'nı bir hicivden ibaret gören yorum, romanın yalnızca yazarını değil, bütün bunlar üzerine fikir yürüten eleştirmenini de (onu hicivden ibaret gören eleştirmenin kendisini de) züppeliğin bulaşmadığı özerk bir alana yerleştirmiş olur. Bir bakıma kendi kaçınılmaz züppeliğini konunun dışına taşır. Bunu yapabilmek için de romanı olduğundan daha az bir şey olarak görecek, bir ibret hikâyesine geriletecektir.

Aslında Tanpınar bunu görmüştü. *Araba Sevdası*'nın kahramanının "pek az mevcut" biri olduğunu, ama onun karşısında sağlam bir manevi hakikati temsil edecek yazarın sesinin de "pek az mevcut" olduğunu fark

etmişti. Onu tedirgin eden buydu. İçselliğin dilinin bir kültürün diliyle çakıştığı aydınlık anlardan beslenen bir dilden yanaydı Tanpınar. Kültüre doğru açıldıkça kendi ruhumuza, o ruhta derinlere indikçe yeniden kültüre ulaşabileceğimiz geniş, zengin, manalı bir dilden yanaydı. Batı idealleriyle yerli değerler arasında kurulacak milli terkibi ısrarla bir bünye, bir milli gövde, ahenk içinde çalışan bir beden, bir canlı organizma olarak tarif ediyordu. Recaizade Ekrem'se düpedüz bir garabetten söz ediyordu: Yerli hususiyetler yabancı hülyaları, yabancı hülyalar yerli hususiyetleri geri dönüşü olmayan bir biçimde şekilsizleştirmişti. Bihruz'un iç dünyası düpedüz imal edilmiş (kendi alafranga Türkçesiyle söylersek "fabrike edilmiş") bir dünyaydı. Üstelik romanın yalnızca kahramanı değil, kendisi de "uzlaşmasına olanak olmayan iki epistemolojik sistemin" bir araya gelmesinden oluşmuş bir ucubeydi.[20] Tanpınar bir "imkân" adamıydı; rüyaya kaçarak kurulmuş da olsa bir bütünlükten yanaydı, geçmişteki yekpare dünyayı özlüyordu, bunu sanatta yeniden üretecek bir ahenk estetiğinde ısrar ediyordu. Recaizade ise komik olanı imkânsızlıklar üzerine kurmuştu; geçmişin bir sözlükten (bir İngilizin hazırladığı Lûgat-ı Osmaniye'den) ibaret kalmış olabileceğini, bütünlüğün yama olabileceğini, terkibin ister istemez şekilsiz ve yamuk, nihayet eldeki "sazın" ister istemez "kırık" olduğunu sezdiriyordu. Tanpınar "iç insan"a önem veriyordu; Recaizade ise bu iç insanın yabancı etkilerden yapılmış olabileceğini düşündürüyordu. "Kendine dön!" diyordu Tanpınar; Recaizade ise kendine dönmek için geç kalınmış olabileceğini hissettirmişti. Bu çağrıyı Tanpınar'ın kendisinde belki o kadar çok değil, ama daha sonra her işittiğimizde, şu açmazı da iyice fark etmişizdir: Kendine dönülemez, çünkü "kendi" denen şey daima başka başka biçimlerde, başka büyüteçler altında başkalaşmış olarak, daima bir savunma refleksi olarak çıkar ortaya. Milliyetçi bir hınç olarak ("kendimize dönelim, onlara sahici tarafımızı, bu arada dünyanın kaç bucak olduğunu da gösterelim"), yabancıya yetişme çabası olarak ("kendimize dönelim, onlara kendi sahici tarafımızı gösterelim, Nobel'i ancak böyle alabiliriz"), en iyi ihtimalle bir dekorasyon çabası olarak ("eserlerimize bize özgü, tarihimize özgü, Doğu'ya özgü bir şeyler katalım") çıkar. Özellikle bu sonuncusu, günümüz edebiyatını yakından ilgilendiriyor. Çünkü "kendi" denen şey problemli bir alan olarak tanımlanmadığı sürece Osmanlı motiflerinden, bir mazi efektinden ya da bir Doğu atmosferinden ibaret kalır; tıpkı Beyoğlu'nda, vitrinde gözleme yapan köylü kadınlar gibi göstermelik bir şeye dönüşür. Kendine dönmek için her zaman

çoktan geç kalınmıştır; "kendine dön!" çağrısının kendisi bu gecikmişliğin ifadesidir.

V.

Yazının başında sorduğum soruların bazılarını hâlâ cevaplamış değilim. Bu yüzden züppelik meselesine bir kez daha, bu kez Batı'daki kapıdan girmek istiyorum. Ama bunun için yine Bihruz Bey'e döneceğim. Bihruz Bey ile Don Kişot arasındaki benzerliğe dikkat çekmişti Berna Moran; her iki kahraman da kendi yarattıkları hayal dünyasında yaşıyorlardı.[21] *Türk Romanı*'nın yazarı Robert Finn'se Bihruz Bey'in Emma Bovary'yi andırdığını söyler; ikisi de "yaşamın sanata öykünmesi"nin örnekleridir.[22] Üzerinde fazla durulmamış, değinilip geçilmiş yakınlıklardır bunlar, ama özgünlük sorununa başka açılardan yaklaşmamızı sağlayacak önemli ipuçlarını da içlerinde taşırlar.[23]

Daha çok Bihruz'la Emma arasındaki yakınlıktan yola çıkacağım ben. Osmanlı züppesiyle taşralı Fransız kadını birbirine yaklaştıran, ikisinin de doğallıktan, özgünlükten, kendiliğindenlikten yoksun, kitaptan kapma tutkulardan ibaret kalmış, taklit kahramanlar olmalarıdır. Nasıl Emma okuduğu şehvet dolu kitapların, o kitaplarda okuduğu karanlık ormanların, ıssız köşklerin, mehtaplı gecelerin etkisiyle aşka kışkırtılmışsa, Bihruz Bey de Fransızca hocası Mösyö Piyer'in tavsiye ettiği "şevkengiz" romanlarla aşka kışkırtılmıştır. Nasıl Emma "ellerine daha onbeşinde ucuz kitapların tozu" sürülmüş olduğu için, oradaki romantik kahramanlara öykünüp gözünü Paris'e dikerse, Bihruz Bey de romantik Fransız yazarlarını okuduğu için, Fransız romantik şairlerinin âşık imgesine öykünüp Parisliliğe öykünür. Dahası, taşralı küçük burjuvayla züppe beyzadenin hülyalarını aynı kitap süsler. Bernardin de Saint-Pierre'in iki saf kalbin el değmemiş bir doğada yaşadığı masum aşk hikâyesi *Paul et Virginie*'yi Emma genç yaşta manastırda okumuştur; aynı kitabı Bihruz Bey de Periveş Hanım'a âşık olmadan birkaç ay önce okuyacaktır. *Paul et Virginie*'nin okuru üzerindeki etkisinde bir ironi gizlidir. El değmemişlik, saflık ve doğallık üzerinedir kitap, ama her iki durumda da taklitten ibaret kalmış kahramanlara rehber olacaktır.

Öksüz Emma'yla yetim Bihruz'un benzerlikleri bununla da kalmaz. Her ikisi de gösterişçi bir tüketime sürüklenmişlerdir. Piyasa romanların-

dan ve gazetelerden Paris'in son modalarını öğrenen, edebiyatı ihtiraslarını coşturduğu için seven Emma, romanlardan kapma benliğini bir hayal olmaktan çıkarabilmek için, Paris'ten gelen son malları satın almak zorundadır. Onu yıkıma sürükleyen budur. *Madame Bovary*'nin "ilk tüketici trajedisi" olarak anılmasının nedeni de budur.[24] Okurun aklında bu romandan, Emma'nın âşıklarına karşı hissettiklerinden çok, aşkın göstergesi olan nesneler kalır. Fıskiyeli havuzlar, gümüş şamdanlar, ipekli perdeler vardır orada, incecik bardaklardan dökülen şampanya köpükleri, pembe satenden tüylü terlikler, altın köstekler, parlak gümüş tabakalar vardır. Benzer biçimde *Araba Sevdası*'ndan da aklımızda Bihruz Bey'in duygularından çok, şık pardesüsünün iç tarafındaki "Terzi Mir" markası, parlak potinlerindeki "Heral" etiketi, beyaz yeleğinin cebinde taşıdığı mineli saati ve gümüş saplı bastonu kalır. Dahası *Araba Sevdası*'nın merkezindeki tema, *Madame Bovary*'de de bir yan tema olarak tekrarlanır. Yer değiştirmenin, bir başkasının yerine geçmenin, bir başkası olmanın simgesi araba, Emma'nın hülyalarında da önemli bir yer tutar. Emma'nın en gizli arzularından biri, İngiliz atı koşulmuş mavi bir arabaya sahip olmaktır. Nasıl Bihruz'u Bihruz yapan bir landonun içinde Süleymaniye'den Çamlıca'ya doğru yer değiştirmesiyse, Emma'yı Emma yapan da bir posta arabasının içinde Yonville'den Paris'e doğru yer değiştirmesidir. Tıpkı ihtirası kamçılayan kitaplar gibi, araba da arzunun taşrasıyla merkezini birbirine yaklaştıracaktır.

Bihruz Bey'le Emma Bovary arasındaki yakınlığın bir "dış borçlanma"dan kaynaklanmadığını biliyoruz. Recaizade Ekrem'in yetiştiği dönemde ortalığı salgın gibi saran fikirler arasında Flaubert'inki yoktur; Flaubert adı, Tanzimat'ın fikir tartışmalarına daha geç bir tarihte girecektir.[25] O halde Flaubert ve Recaizade Ekrem ayrı ama belki de benzer nedenlerle, iç dünyadan yoksun kalmış bir kahramanı yapıtlarının merkezine yerleştirmişlerdir. Belli ki Fransız eleştirmen René Girard'ın "edebiyatın dölleme işlevi" dediği, "edebi telkin" olarak adlandırdığı şey her ikisi için de önemli olmuştur.[26] Emma büyük ölçüde bu dışsal telkin yüzünden Rudolphe'u beyaz atlı prens sanar; Bihruz da yine bu nedenle sokak yosmasını kibar bir hanım sanacaktır.

Jules de Gaultier, Emma'dan hareketle geliştirdiği ünlü "bovarizm" denemelerini, aşağı yukarı Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*'nı yazdığı yıllarda kaleme almıştı. Bovarizmi bir doğallık eksikliği olarak, kahramanların "kendi içlerinden gelen bir telkinin yokluğu"yla, kişinin "dış çevre-

ninin telkinine boyun eğme"siyle açıklıyordu. Flaubert'in kişilerinin özelliği "kendilerine ait bir özgünlüklerinin" olmamasıydı; bu kişiler kendi başlarına bir hiç oldukları için, kendi yetersizliklerinden kaçmak, kendilerini olduklarından farklı kavramak için, kendilerinin yerine koydukları bir imgeyle özdeşleşiyorlar, kendilerini öteki olarak algılıyorlardı.[27] Demek ki özgünlük, genellikle söylendiği gibi roman kahramanlarının temel karakter özelliği olmayabiliyor. Tersine, özellikle de 19. yüzyıl romanı söz konusu olduğunda, problemli bir alan söz konusu burada. Kendiliğinden, özerk, dolaysız bir doğanın yitirildiği; dışsal telkinlerden, yabancı kültürel kodlardan, kamusal bir söylemden örülmüş bir ikinci doğanın bağrında başlıyor roman. Roman kahramanının özgünlüğü de tuhaf bir biçimde tam da özgünlüğün yitirildiği yerde başlıyor. *Araba Sevdası*'na geri dönersek, bir tür bovarizm olarak da görülebilir bihruzluk. Nitekim Gaultier de züppeliği bir "muzaffer bovarizm" olarak tanımlar. Madame Bovary evdeki hesap çarşıya uymadığı için sonunda yenilir; intihar eder. Bihruz'sa "pardon" deyip olay yerinden tüyecektir. Gaultier'nin "muzaffer bovarizm"iyle "çocuksu bovarizm"i arasında bir yerde, kendi taklitliğiyle yüzleşmeden, sonunda Emma gibi trajik bir sona da sürüklenmeden, ona buna "pardon" deyip yoluna devam eden bir çocuk adam, bir kof adamdır Bihruz.

René Girard, Gaultier'nin "bovarizm" kavramından da yararlandığı *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* adlı kitabını, kopya edilmiş arzunun özgün arzudan daha silik olduğunu söyleyen romantik teze karşı yazmıştı. Kitapta, züppelik önemli bir yer tutar. Girard'a göre başkalarının arzuladığı nesneleri arzulayan, modanın kölesi olmuş züppe bir karikatürdür ve tüm karikatürler gibi çizgileri abartır; ama bunu yaparken, arzunun taklitçi doğasını da bütün çıplaklığıyla gün ışığına çıkarır. Çünkü ne çocuğun arzusu ne de âşığın arzusu züppeninkinden daha kendiliğinden, daha dolaysız, daha özgün değildir; üçünün arzusu da gücünü önüne çıkan engelden alır. Öyleyse Proust'un züppesiyle Flaubert'in dış telkine boyun eğmiş kahramanları, Stendhal'in kibirli karakterleriyle Dostoyevski'nin yeraltı adamı arasında, romantizmin bizi inandırmak istediği kadar büyük bir mesafe yoktur. Bütün büyük romanlar kendi ile öteki arasındaki mutlak ayrımları, özerk ben yanılsamasını yıktıkları ölçüde, züppenin arzusunun aslında bize hiç de yabancı olmadığını gösterirler. Yeraltı adamı mutlak tekilliği, tek olmanın gururunu ve acısını yaşamak için yeraltına iner; ama sonunda herkese uygulanabilecek bir ilkeye varacaktır.

Kendini başkalarından tümüyle uzaklaştırdığını, tümüyle tekil olduğunu sandığı an, aslında başkalarına en yakın olduğu andır.

Girard'ın kuramının kuvvetli yanlarından biri, eleştiri dilinin romanın hakikatine yabancı kaldığı, o hakikatin berisine düştüğü, bu yüzden romanı da bir bakıma kendine benzettiği yere işaret etmesindedir. Bir başka deyişle "romansal yapıtı romantik yapıta gerileten" okuma tarzını karşısına almıştır *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*. Girard burada, arzunun romantik eleştirmenlerin (ya da bir tür yeni romantizm olarak niteliği varoluşçu eleştirmenlerin) dediği gibi, kendi kaynaklarından özgürce devşirilmiş, doğal ve kendiliğinden, özerk ve özgün değil, büyük romanların gün ışığına çıkardığı gibi daima dolaylı, daima devralınmış olduğunu, bir modelin dolayımını, yani bir başkasının arzusunu, daima bir başkası olma arzusunu içerdiğini söyler. Girard'a göre arzu özneyle nesneyi birleştiren düz bir çizgiden değil, bir modelin varlığını gerektiren bir üçgenden oluşur; bu yüzden de kökeninde daima gerçek ya da hayali bir başka arzunun görünümü vardır. Stendhal, Flaubert, Proust, Dostoyevski gibi 19. yüzyıl romancılarının önemi, eleştirmenlerin öve öve bitiremediği "içsel" bahçenin hiç de sanıldığı kadar "ıssız" bir bahçe olmadığını anlatmaları, bireysel arzu ile kolektif yapı arasındaki dinamik ilişkiye, kendi ile öteki arasındaki düşmanca diyaloğa işaret etmeleriydi. Bir başka deyişle, bu romancıların önemi, özgün kahramanlar yaratmış olmalarında değil, arzunun taklitçi doğasını yansıtan, hiçbir zaman özgün olamayacak kahramanlar yaratmış olmalarındaydı. Bu yüzden Batılı eleştirmenlerin taklitlerin taklidi Don Kişot'un özgünlüğünü yüceltmelerinde ya da Dostoyevski'nin yeraltı adamını kendiliğindenliğin timsali olarak övmelerinde bir ironi vardır. Bu tür eleştiriler romanın kendisindeki özgünlükten çok, eleştirmenin özgünlük beklentisini yansıtır. Modern insanın kendini ötekinden ayırma isteğini, arzusunda başkasının oynadığı rolü unutma eğilimini, yani bir özerklik yalanını ifade eder. Oysa roman kendi ile öteki arasında mekanik bir karşıtlık kurmaktan vazgeçtiği, iç hayatın zaten çoktan toplumsal hayat olduğunu gördüğü, bir bakıma "içindeki romantiği geride bıraktığı" ölçüde derinleşecektir. Gururumuzu okşayan yorumlar yapar eleştirmen, kendimizi özerk hissetmemizi sağlar. Romanın hakikatiyse Girard'ın "romantik gurur" dediği bu gururun, arzuyu kendiliğinden ve tekil görme ısrarının dağıldığı yerde başlar. Romana bu yüzden yabancı kalmıştır eleştirmen. Romanı olmadığı, olamayacağı, çoktan aştığı şeye, romantik yapıta gerilettiği için yabancı kalmıştır.

Züppelik burada bir kez daha, bu kez bir okuma stratejisiyle ilgili olarak karşımıza çıkar. Züppeliğe duyulan yıkıcı öfkede, bihruzluğu bir aşırılık olarak alay konusuna indirgeyip bünyenin dışına atma çabasında, alay sahibinin kendi özerkliğini inşa etme telaşı vardır. Girard'ın "romantik gurur" dediği de bundan başka bir şey değildir aslında. Kendimizde daima özerk, kendiliğinden, doğal çocuğu, başkalarında ise taklitçi, yapay ve teatral züppeyi görme eğilimidir romantik gurur. Kişi kendi özerkliğini inşa etmek, dolayımın kendi arzularının kuruluşundaki payını saklamak için, başkalarında dolayımcının varlığını seve seve açığa çıkaracak, züppeliği başkalarına özgü tatsız bir kusur olarak alay konusu edecektir: "Ekrem Bey, Bihruz Bey'dir vesselam." Oysa kendimizi biraz daha yakından incelediğimizde, şunu fark edebilmemiz gerekir: Züppe kendi züppeliğimiz ölçüsünde bizde kızgınlık uyandırıyordur. Kendi başkası olma arzumuz yüzünden, bu arzunun yarım kalmışlığı yüzünden bizi sinirlendiriyordur. Orada gördüğümüz karikatür kendi arzularımızın tatsız bir karikatürü olduğu için bizde öfke uyandırıyordur.

Bu tür bütün evrensel kuramlarda olduğu gibi Girard'ın roman kuramında da temel sorun, açıklanmak istenen yapıtları, çatısı çoktan çatılmış bir üst anlatının yerel görünümleri olarak ele almasıdır. Nitekim hızla Flau-bert'den Dostoyevski'ye, Cervantes'ten Proust'a geçebilir bu kuram; yerel ya da ulusal kırılmaları çok da hesaba katmaz.[28] Ama Girard'ın kuramının gücü de, başlangıçta bir zaaf gibi duran bu özelliğinden kaynaklanır. Çünkü arzunun taklitçi doğasıyla ilgili bu kuram evrenselliğini, büyük ölçüde nesnesinin çoktan evrenselleşmiş olmasından almıştır. Girard'ın bu kuramı, Cervantes'i saymazsak 19. yüzyıl romanlarından hareketle geliştirmiş olması tesadüf değildir. Bütün bu romanlar yalnızca sermaye ve malların, yalnızca fikir ve ideolojilerin değil, arzu ve özlemlerin de ırk, ülke, kıta farkı tanımadan yayıldığı, bakir alanlara sirayet ettiği, arzunun yasalarının evrenselleştiği bir taşra-merkez gelgitinin içinde şekillenmişlerdir. Yine bu dönem, herkesin dikkatinin "dünyanın atölyesi" Londra'dan paranın her şeyi satın alabileceği "arzunun merkezi" Paris'e kaydığı, "ihtiyaç" kavramındansa "arzu" kavramının öne çıktığı, nihayet özel hayat denen bölgenin daralmakta olduğu dönemdir.[29] Nitekim bu tür bir vurgu Girard'ın kendisinde de var: Kaba kuvvet, şiddet ve keyfiliğin değil, eşitlik ilkesine göre kurulmuş, insanlar arasındaki farklılıkların silindiği, herkesin birbirini taklit ettiği modern uzlaşma çağının arzusudur taklitçi arzu.

Bütün bunlara, romanı yaratan koşullar kadar, romanın kendisinin de doğumuna katkıda bulunduğu yeni okur tipini de eklemek gerekir. Başkalarının arzusunu kendi arzusu olarak benimsemiş, kendini başkalarının yerine koymaya hazır, benzer bir arzu evreninde yaşadığı ölçüde de evrensel sayılabilecek bir okurdur bu. *Graziella* Flaubert'in de Recaizade'nin de başucu kitabıdır artık; *Paul et Virginie* de hem Bihruz'un hem Emma'nın başucu kitabı olacaktır. Ama ilişki daima tek yönlüdür. Arzuya yolculuk romanların anlattığı, bu arada kendi kişisel hikâyelerimizin de bize söylediği gibi, daima sönük taşradan ışıltılı merkeze doğrudur. Sermayenin peşinden gider arzu: yeni malların, ışıltılı nesnelerin, parıltılı eşyaların peşinde sermayenin anayurduna doğru hareket eder. Zaten taşrayı taşra kılan, onu "dışarısı" yapan da bu anayurda olan uzaklığıdır. Bu yüzden kendine yeterli, kendini dinleyen, kendine dönebilecek özgün ve özerk bir taşra aslında hiçbir zaman hiçbir yerde yoktur. Ne bizde ne onlarda. Taşra bugünlerde sayısız reklam filminin bize anlattığı gibi pastoral bir uzak ülke, kendine yeterli bir kır değil, taşralaştırılmış olandır daima. Tanımı gereği kendiliğinden olamayacak bir sürüklenişe, bir kapılmaya, bir ayartılmışlığa verilen addır. Romanın dışsal telkinin esiri kahramanları, bu ayartıcı ışığa doğru çekildikleri için taklit kahramanlardır. Emma sabahlara kadar "içinde kanlı sahnelerle azgın şehvet betimleri bulunan kitaplar" okuduğu için, yutarcasına okuduğu kitapların kahramanları tarihin karanlık semasında birer "kuyruklu yıldız gibi" parıldadığı için, kitaplar aracılığıyla da olsa ışığa sürtünmüş olmak hayatında giderilmez bir yarık açtığı için özgünlüğünü yitirmiştir. Zaten birçok roman bize bu ışığın, kahramanın hayatını nasıl da geri dönülemez bir taşraya dönüştürdüğünü anlatır. Işık orada belirince, kişinin kendi hayatı birden sakil bir taşraya dönüşür. Hülya uyandırmayan fikirleri ve dümdüz konuşmasıyla kocası, Emma'nın gözünde yavan ve bayağıdır artık. Yalnızca doğallık değil, doğanın kendisi bile payını alır bundan. İsviçre'nin karlı dağlarıyla ilgili manzaralar ruhunu yükseltip sınırsız bir uzaklık duygusu verirken, Emma'nın kendi bahçesi ruhu körelten bayağı bir yere dönüşüvermiştir. Ulusal-kültürel fark en çok da burada devreye girer. Bihruz Bey için bayağılaşan yalnızca eski mahallesi ya da yalnızca doğa değil, en çok da dilin kendisidir. Türkçe bir anda, yüce duyguları anlatamayacak kadar yetersiz bir dile dönüşüvermiştir. Bihruz'un aşkını ifade etme çabası "lisan-ı Türkinin kifayetsizliği"ne takılıp kalacaktır.

Züppeyle taşralının kaderlerinin birleştiği yer de burasıdır. Kendini

başkasının gözünde yetersiz görmek demektir taşra. Züppenin gizlediği, başkasının yerine geçerek gözden uzak tuttuğu da bu yetersizlikten başka bir şey değildir. Böyle bakıldığında züppeyle taşralı birbirinin karşıtı değil, her an birbirine dönüşebilecek iki tip, aynı tipin tersi ve yüzü olarak belirir. Romanlar bize biraz da bunu gösterir. Girard'ın söylediği gibi, köy soylularının gözünde züppeden başka bir şey değildir Don Kişot. Yonville halkı da Emma'yı bir züppe olarak algılamış olmalıdır. Bihruz'un züppeliğini kazıdığımızda ise bu kez dünyanın taşrasına sürüklenmiş, kendini Batı karşısında yetersiz ve bayağı hisseden yetim Osmanlı'yı görürüz orada. Türklük denen kapılma ve kendine dönme çağrısının kendini özerk bir ruh olarak kurarken hep bu iki aşırı tiple uğraşması, bu iki aşırılığı bünyenin dışına atma telaşına kapılması tesadüf değil. Kendi bünyemizi tanımlayan iki tatsız karikatürdür bu ikisi ve sanıldığının aksine biri diğerine dönüşüverir aniden.

VI.

Roman türünün dünyaya okuduğu kitapların içinden bakan, aklını şövalye hikâyeleriyle bozmuş meczup asilzadenin hikâyesiyle başlamış olması, dahası *Don Quijote*'nin yalnızca Batı edebiyatında değil, Rus ve Türk edebiyatlarında da bir yankı uyandırmış olması tesadüf değil.[30] *Don Quijote*'den bu yana roman tarihi, kitapların sunduğu yabancı ideallerin, ödünç alınmış arzuların dünyasında yaşayan, bu yüzden de gerçekle ilgili değerlendirmelerinde yanılan sayısız kahramanın hikâyesiyle dolu. Roman kahramanlarının sahici bir sesi arzuladıkları ölçüde sıradanlığa, genellikle de sıradan bir ölüme mahkûm olmaları da tesadüf değil. *Suç ve Ceza* 'da Raskolnikov tüm Avrupa'yı büyüleyen Napoléon'a özenip kendini sıradan yığınlardan ayırmak için kan döker, ama sonunda cinayeti sıradan bir adli vakadan, kendisi de "yabancı bir roman kahramanının soluk bir kopyası"ndan ibaret kalır. *Yeraltından Notlar*'da hayattan tiksindiği için onu kitaptan öğrenmeyi tercih eden yeraltı adamı genelgeçer yasalara, sağduyuya ve sıradanlığa lanet yağdırır, ama sonunda lanetinin ne kadar yapmacık, devralınmış ve kitaptan kapma olduğunu fark edecektir. *Ecinniler*'de Kirilov "hiçliği arzulama cesareti"yle Tanrı'ya meydan okumak için ölümü seçer, ama intiharı İsa'nın ölümünün sıradan bir taklidinden ibaret-

tir.[31] *Huzur*'da Suat çevresindeki aydınların ortalama fikirlerine, dengeli zevklerine ve ölçülü merhametine meydan okuyup herkesten intikam almak üzere canına kıyar; ama Beethoven eşliğindeki intiharı bir taklitten, kendisi de Dostoyevski'den apartılmış bir edebi klişe olmaktan kurtulamaz. *Tutunamayanlar*'da kasaba kökenli "kitap kurdu" Selim kitaplarla hayatı karıştırdığı için büyüyememiş, aynı anda hem Dostoyevski hem Gorki hem Oscar Wilde olma arzusu yüzünden genç yaşta tükenip gitmiştir.[32] Bütün bunlara *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın Lado'sunu ekleyeceğim ben. *Madame Bovary*'de olduğu gibi gümüş şamdanlar, altın köstekler, fıskiyeli havuzlar değil, *Araba Sevdası*'nda olduğu gibi gümüş saplı bastonlar, mineli saatler, kehribar tespihler de değil; renk renk meyve tozları, likör takımları ve blucinlerle yeni bir hayata geçen Çiçektepe'de, Lado da kafayı kitaba takmıştır. Çöp bayırlarında kurulan kahvelerin bu ilk kahramanı, karısından gizli "hayatının romanı"nı yazmaktadır.

"Bir kitap okuyup hayatı değişen" roman kahramanlarının yazgısı, aslında romanın kendi yazgısını da dile getirir. Bir özgünlük iddiasıyla ortaya çıkmıştı roman; önceki türlerden farklı olarak konularını geçmiş tarihten, mitolojiden, masal, efsane ya da eski edebiyattan çok, kişisel deneyimden alacaktı. Edebi değerini belirleyen, eski modellere bağlı kalıp kalmaması ya da üzerinde uzlaşılmış biçimsel kurallara uyup uymaması değil, kişisel deneyime sadık kalmasıydı. İngilizce adını, bu yüzden "yenilik" sözcüğünden (*novel*) almıştı roman; İngilizce *original* sözcüğü de modern anlamını ("hiçbir yerden türememiş, bağımsız, dolaysız, yepyeni") yine bu yüzden romanın ortaya çıktığı dönemde kazanmıştı. Roman, deneyime sadık kaldığı sürece kendinden önceki bütün türlerden istediği gibi yararlanacak, hiçbir kural benimsemeden istediği biçime girebilecekti.[33] Çelişki de burada başlar: Özgün olabilmek için tikel, yerel, yepyeni bir şey olan deneyime sadık kalmak zorundadır roman; ama bir salgın hastalık gibi yayılan fikirlerin, sirayet eden arzuların, bulaşıcı tutkuların olduğu bir dünyada daima gecikmişlikle, bir türlü sahici olamıyor olmakla, hep bir özgünlük problemiyle karşı karşıyadır deneyim. Öyleyse deneyime sadık kalmak, kendini bir türlü doğal ve sahici hissedemeyen kahramanın (ya da kendini bir türlü özgün hissedemeyen yazarın) bu deneyiminin kendisidir aynı zamanda. Bu yüzden de roman tarihi bir özgünlük iddiası kadar özgünlüğün yitirilmesinin, bir yerellik patlaması kadar yerelliğin istila edilmesinin, bir öznellik patlaması kadar öznelliğin tehlikeye

girmesinin de tarihidir. Benzer biçimde bir "iç" patlaması kadar, içten gelenin çoktan klişeye dönüşmüş olduğunun fark edilmesiyle de başlar modern roman. Aslında romanda öznelliğin ortaya çıkmasının yegâne koşulu da budur; çünkü öznellik denen şey, öznenin dışsal bir duvara çarpmasından, kendi tehlikeye girmiş öznelliğini görmesinden, bir bakıma kendi sıradanlığının, kendi hiçliğinin yüzüne bakabilmesinden geçer. Modern roman ancak o zaman başlar.

Bütün bunlar Flaubert'in nesnel ciddiyetiyle Recaizade'nin grotesk mizahı, birincinin mesafeli ironik tutumuyla ikincinin kara parodisi, birincinin üslupçuluğuyla ikincinin arızalı üslubu, nihayet ilkinde bir itiraf olarak yaşanan şeyin ("Emma Bovary benim") ikincisinde neden bir ithamla, bu kez başkaları tarafından yazara yöneltilmiş bir suçlamayla ("Ekrem Bihruz'dur vesselam!") gündeme gelmiş olduğunu elbette açıklamıyor. Bu yazıda bu farklara girmedim. Zaten Girard'ın kuramı da bir farklar kuramından çok, farklı yerlerde ortaya çıkmış farklı romanları besleyen benzer psikolojik toprağın yol açtığı şaşırtıcı benzerliklerin kuramıdır.[34] Ama romanı, bütün tekil anlatım özelliklerine, aldığı yerel renklere, nihayet başka başka dillerde yazılmış olmasına rağmen bir "milli kimlik" belgesi olmaktan öteye taşıyan da büyük ölçüde bu şaşırtıcı benzerliklerdir. Osmanlı beyzadesinin Fransız taşra burjuvasıyla, Fransız taşra burjuvasının Mançalı asilzadeyle, Mançalı asilzadenin Rus yeraltı adamıyla, nihayet Rus yeraltı adamının Türk tutunamayanıyla paylaştığı modern zemini görmemizi sağlar bu. Kahramanı Emma gibi gençliğinde aşk romanları çılgınlığına kapılan, *Madame Bovary*'den önce yazdığı içli anlatıları arkadaşlarına gösterince "bütün bunları ateşe at ve bir daha sözünü etme" uyarısıyla karşılaşan romantik mizaçlı Flaubert'in aşkla maliye hesaplarının, arzuyla borç senetlerinin birbirine karıştığı, zinanın da tıpkı evlilik kadar kamusal bir alana dönüştüğü [35] "içsiz" Emma hikâyesi ile bir dizi hisli ve ağlamaklı şiir yazan Recaizade Ekrem'in sonunda romantik olmaktan çok romaneske kaçan bir zevkle kaleme aldığı, aşkın bir söylemden ibaret kaldığı "içsiz" Bihruz hikâyesi belki de yalnızca bu bakımdan birbirine benzer. Ama önemsiz değildir bu benzerlik; burada bunu vurgulamaya çalıştım.[36]

Son bir kez *Araba Sevdası*'na döneceğim. Önce şunu kesinleştirelim: İroni pırıltıları taşımasına rağmen ironik bir roman değil *Araba Sevdası.* İroni olabilmesi için romanın değil, romandaki bilincin arıza yapması, romanın bu arızalı bilincin, özlemlerle gerçekler arasında bölünmüş bir ben-

liğin, uzlaşmaz taraflara ayrılmış bir bilincin romanı olması gerekirdi. Recaizade'nin etrafındaki bütün seslerin, yalnızca Lamartine'in ya da Dumas'nın değil, coşkulu bir ilerlemeden yana olan yurtsever Namık Kemal'in ya da eski edebiyata bağlı Muallim Naci'nin seslerinin ya da romantizme bayrak açan Beşir Fuad'ın kendi kendini yiyip bitiren iradesinin de Bihruz'un bilincinde yankılanması gerekirdi örneğin. Bir türlü özgün olamıyor olmanın Bihruz'u gerçekten hırpalaması gerekirdi.

Tanpınar burada haklıdır: *Araba Sevdası* kahramanı gibi kendisi de jesten ibaret bir romandır. Bihruz Bey soylu bir kadın diye yücelttiği Periveş Hanım'ın bir sokak yosması, aşk dediği şeyin bir kışkırtma, ıstırap dediği şeyin bir klişe, nihayet tüm iç dünyasının bir dıştan ibaret olduğunu anladığı an, oradan geçen bir arabaya binip olay yerinden hızla uzaklaşacaktır. Bu yüzden roman da –aslında tam başlayacakken– orada biter. Ama bütün zaaflarına rağmen yine de önemlidir *Araba Sevdası.* Recaizade Ekrem grotesk bir jestle de olsa bundan sonra Türk romanında geri dönülemeyecek sınırı da çizmiştir. Türk yazarı için züppeliğin yalnızca bir hiciv konusu olamayacağını, bihruzluğun yazarın kendini temize çekmesine yarayan bir aşırılık değil, "orijinal Türk ruhu"nun kurucu öğelerinden biri olduğunu, yazarın kendisinin de her zaman çoktan o alanda gezindiğini anlatabilmiştir. Özgünlüğün kendisini mesele edinmeden özgünlük üzerine pek bir şey söylenemeyeceğini, yalnız fikirlerin değil, iç dünya denen alanın da her zaman çoktan tehlikede olduğunu, roman yazma sevdasının da her zaman çoktan bir araba sevdası olduğunu hissettirebilmiştir. Türkiye'de modern romanın bir zaafından söz edilecekse eğer, bence kendine dönmemiş olması değil, kendine yeterince dönmemiş olmasıdır bu. Kendiliğinden olamamasında, kendi kıymetlerimize, şu özgün Türk ruhuna dönüp özerk bir ses yaratamamasında değil, kökenindeki kaçınılmaz özgünlük yoksunluğuyla, kendi kaçınılmaz taklitliği, kaçınılmaz gecikmişliğiyle, kendine döndüğünde orada bulacağı sayısız davetsiz misafirle yeterince yüzleşmemiş olmasındadır esas zaaf.

Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar*'ını hatırlayalım. *Tehlikeli Oyunlar*, "Aklın Kurallarına Karşı Öfkenin Savaşı", "Batı Aklına Karşı Doğu Duygusu", "İnsanlardan Hesap Soruyorum" gibi melodramların yazarı, "duygulu ve romantik insan" Hikmet'in aynı anda hem Batı'nın derinliğini sezmiş "soğuk İngiliz Bilge"yle, hem "Garbın ilk nazarda inkârı gayrı kabil fikriyatına karşı, bizim hakiki kıymetlerimiz"i savunan Mütercim Arif'le, "kibar aile çocuklarına çamur atan mahalle çocukları"yla, "yurttan

sesler"le dolup taşan, birbiriyle uyuşamayacak bir sürü farklı Hikmet'ten oluşmuş arızalı bilincinin hikâyesidir. Hüsamettin Albayım'la bitmek bilmez diyaloglarından birinde, Albayım'a şunları söyler Hikmet: "Dün gece rüyamda bu Hikmetler kalabalığını ilk defa açıkça gördüm. Sonra, bir ansiklopedi yazmayı düşündüm." Albay, "Ansiklopedi mi?" dedi, "Ne ansiklopedisi?" "Bayağı ansiklopedi işte, Hikmet Ansiklopedisi." "Nasıl Hikmet?" "Bildiğimiz Hikmet canım." Durdu, "Öyle ya," dedi, "Birçok Hikmet vardı değil mi? Hangisini yazacaklar?" "Kim yazacak?" dedi albay. "Önce ben yazacaktım, sonra da başkaları. Birbirimizden habersiz çalışacaktık. Geri kalmış bir ülke insanının iç dünyası olamaz diye vazgeçtiler." Hüsamettin Bey sabırsızlanmaya başlamıştı: "Kimler?" "İngilizler," dedi Hikmet zayıf bir sesle.

"Geri kalmış ülke insanının iç dünyası olmaz." Oğuz Atay'ın ironisi bence bu cümlenin hem doğru hem de elbette yanlış olmasından kaynaklanır. Atay'ın Türk edebiyatındaki tekilliği de acıyı, kızgınlığı, yetersizlik duygusunu, oyuna getirilmiş olmayı, sahneye soytarı rolünde, uşak rolünde çıkarılmış olmayı, var olduğundan tabii ki emin olduğumuz bu devasa malzemeyi, ister istemez dokunaklı, acıklı ve gülünç olan bu ruhsal malzemeyi hem Doğu'ya özgü bir mağdur romantizmiyle hem de taklit sorunuyla, sonradan görmelikle, yapaylıkla boğuşarak yazmış olmasından gelir. Karikatür gerçek hayatta değilse de kâğıt üstünde içerilmiş ve aşılmıştır. İç dünya ancak kendi boşluğunu, kendi bağımlılığını, kendi kökensel arızasını görebildiği an iç dünya olur. Bir orijinallikten söz edilebilecekse eğer, kökendeki yamukluğa; romanı da okuru da eleştirmeni de çoktan biçimlendirmiş olan kaçınılmaz çarpıklığa bakabilmekten geçiyor yolu. Oğuz Atay özgünse eğer, bu yüzden özgün.

VII.

Türkiye'de eleştirinin özgün edebiyat idealini –ilk başlarda endişeyle, telaşla, öfkeyle dile getirilen bu ideali– zamanla bir reflekse dönüştürdüğünden söz ediyordum yazının başında. Sorunu yaratan değilse de, aşılmasını engelleyen nedenlerden biri bu. Çünkü ideal reflekse dönüştüğü, kendi kendine harekete geçtiği, kendini kendiliğinden bir şeymiş gibi gösterdiği sürece, özgünlük arayışının gecikmişliğin çözümü değil, gecikmişliğe verilmiş bir tepki olduğunu gizler. Yazının başında sözünü ettiğim, farklı poli-

tik vurgularla da olsa özgünlük ısrarında birleşen yaklaşımların benzer bir unutuşla iş görmelerinin nedeni de bu. Birincisi ("bizde özgün roman yok, olamaz da!") özgünlüğü yalnızca kendi sakil gerçeğimize işletilen bir ölçüte dönüştürüp modelin kendisini bir özgünlük abidesi olarak alır; özgünlük daima başka yerdedir. İkincisi ise ("kendimize dönelim, herkese sahici tarafımızı gösterelim!") özgün ve özerk bir "biz" tanımlarken, "biz bize benzeriz"de ısrar ederken, aslında bu "biz"in tam da saf dışı edilmek istenen başkaları tarafından çoktan şekillenmiş olduğunu, "kendine dön!" çağrısının daima başkasının yarattığı basınçla söylenmiş olduğunu; milli bir edebiyat, özgün bir roman, özerk bir estetik kültür yaratma çabasının daima gecikmiş bir strateji olarak kalmaya mahkûm olduğunu görmezden gelir. İki durumda da eleştiri, nesnesini ya bir taşra ya da bir züppelik olarak kendi dışına taşır. Aslında otoritesini de bu bölünmeden; birilerine "taşralı", başkalarına "züppe" deme yetkisinden alır. Birincisinde daima dışarıda olduğu varsayılan bir özgünlüğün bekçiliğine çekilmiştir; ikincisindeyse taklide taklit derken, bunu büyük bir cümleye çevirirken, kendi taklitliği üzerine hiç düşünmemiş gibidir.

Oysa eleştiri de tıpkı roman gibi iki kültür arasındaki çeviri problemlerinin ortasında, bir travmayla birlikte doğmuştu. "Neden onlarda var da bizde yok?" sorusunu cevaplamaya çalışıyordu. Tıpkı roman gibi o da Avrupa kültürüne karşı beslenen hayranlık ve horgörünün, gıpta ve korkunun içine doğmuştu. Bu yüzden romanı en iyi anlayacak olan aslında odur; ama bir adım önden yürüyüp romana hep bu özgünlük ölçütünü dayatması, sanki kendisi başka bir malzemeden yapılmış gibi romanın önüne sürekli bir dış borçlar faturası sürmesi sadece kendini değil, romanı da geriletiyor. Bu yüzden eleştirinin safdil bir özgünlük çağrısı yapmaktansa, daha baştan bir şekilsizliğin, bir yamukluğun, bir arızanın içine doğan Türk romanı kadar kendini de sonradan görme kılan koşulları anlamasını sağlayacak kavramlara başvurmasında, yokluğun ya da yetimliğin dilini sürekli yeniden üretmektense başkası olma arzusunun romanda olduğu kadar kendinde de yol açtığı çarpılmaları kaydedecek kavramlarla çalışmasında yarar var. Çünkü eleştiri de tıpkı roman gibi kendi koşulsuz hayranlık ve kızgınlıklarıyla; kendini özerk, başkalarını züppe, kendini doğal, başkalarını taklit ya da tam tersine kendini Batılı başkalarını taşralı gören yanıyla didişerek ilerleyebilir. Eleştiride züppece kibrin olduğu kadar taşralı gururun da dağıldığı bir an olmalıdır. Eleştirinin bu açmazın dışına çıkabilmesi gerekir, evet. Dışına çıkabilmek ise çoktan içinde olduğunu bilmekten geçiyor.

Adı, bu yüzden eleştiri.

Orijinal Türk Ruhu'na gelince. Söylemeye bile gerek yok: Orijinalin içinde bol bol taklit, ruhun içindeyse bol bol madde var. Madde, üstelik yabancı madde.

Bir bahar günü Türk arkadaşlarıyla birlikte arabayla kestirmeden denize varmak isterken kendini karlı tepelerde bulan, benzinin bittiğini öğrenince nezaketi bırakıp "başka türlü çalışan" bir "Türk kafası" olabileceğini düşünen arkadaşım Victoria Holbrook'a hediye etmek istiyorum bu yazıyı. Türk kafasının, şu ünlü orijinal Türk ruhunun bir an önce yer değiştirme arzusuyla, ama bir türlü hedefe ulaşamamakla yakından ilişkisi var. Bu yüzden en çok arabalarda gezinir bu ruh, bir de romanlarda.

—

NOTLAR:

1. Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 1998; Daryush Shayegan, *Yaralı Bilinç*, çev. Haldun Bayrı, Metis Yayınları, 1991; Jale Parla, *Babalar ve Oğullar*, İletişim Yayınları, 1990; Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal", *Toplum ve Bilim*, sayı 70, Güz 1996. Bu yazı, özellikle de son iki kaynağa çok şey borçlu.

2. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bu konuyla ilgili görüşleri için "Bizde Roman: 1 ve 2" (s. 45-52), "Milli Bir Edebiyata Doğru" (s. 86-89) ve "Türk Edebiyatında Cereyanlar" (s. 119-120) adlı yazılarıyla (*Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, 3. bas., 1992) "Ahmet Hamdi Tanpınar'la Bir Konuşma"ya (*Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, 1996) bakılabilir.

3. "Milli Bir Edebiyata Doğru", *a.g.e.*, s. 91.

4. "Kaptırılmış İdeal", *a.g.e.*, s. 118 ve 147.

5. Suat'la ilgili "taklitlik" tartışmasını bir başka yazıda ayrıntılı olarak ele almıştım: "Kötü Çocuk Türk", *Defter*, sayı: 41, Sonbahar 2000.

6. *Atatürk Devri Fikir Hayatı II,* der. Mehmet Kaplan vd., Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981, s. 131-33.

7. Ian Watt, *The Rise of the Novel,* Penguin Books, yb 1972, s. 15.

8. Bu nitelendirme Cemil Meriç'in, *Kırk Ambar*, (Cilt 1: *Rümuz-ül Edeb*), Ötüken Neşriyat 1980, yb İletişim Yayınları, 1998, s. 322.

9. Tanpınar'ın Recaizade Ekrem'le ilgili görüşleri için: "Romana ve Romancıya Dair Notlar III" ve "Recâi- Zade Mahmud Ekrem", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 67 ve 248-53; "Recâi-Zâde Mahmut Ekrem Bey", *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2. bas., 1956. s. 467-96.

10. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, 2. bas., 1987, s. 73. Türk edebiyatında züppe tipinin geçirdiği değişim için aynı kitabın "Alafranga Züppeden Alafranga Haine" yazısına bakılabilir, s. 250-59.

11. Şerif Mardin, "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma", *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, 8. bas., 2000, s. 21-79.

12. Artık tam anlamıyla bir reflekse dönüşmüş, kendini ortaya çıkaran koşullar üzerin-

de düşünmekten hepten vazgeçmiş bu tepkinin yakın dönemdeki örneklerinden biri için Adnan Özer'in "Ben Paris'teyken Diye Başlarlar Hep..." adlı yazı-söyleşisine bakılabilir: *Öküz*, Eylül 2000, sayı: 2000/09. Özer'in kendi dışında neredeyse bütün modern Türk yazarlarını züppelikle suçlayan, dahası bu züppelikte bir "kasıt" arayan bu söyleşisi, kendi özerkliğini ya da sahiciliğini sorgulamamış, kendi sözlerinin neye karşı bir savunma refleksi olduğu üzerine de pek düşünmemiş bir özerklik ve sahicilik beklentisinin nasıl zorunlu olarak milliyetçiliğe ("Türk sermayesi, Türk işadamları Avrupa'da ciddi bir rakam oluşturabiliyorlarsa artık Türk edebiyatının bu numaraları yutulmaz") ve solcu düşmanlığına ("Marksist kontrollüdür edebiyatımız, kimse bunu inkâr etmesin... Türk edebiyatındaki modern dönemin krizlerinden Marksist kesimin hesap vermesi lazım") vardığını göstermesi bakımından ilginç. Burada Marksizm Türk aydınlarında bir "iç hesaplaşma"ya yol açmış, onların kendilerini eleştirel bir mesafeden görmelerini sağlayabilecek bir düşünsel imkândan çok, Türk'ün Türk'e yabancılaşmasına yol açan bir yabancı travmanın, bir "dış kontrol"ün adı olmuştur artık.

13. Jale Parla, "Metinler Labirentinde Bir Sevda: Araba Sevdası", *Babalar ve Oğullar*, s. 105-24. Parla'nın yine *Araba Sevdası*'yla ilgili yorumlarına yer veren bir başka yazısı için: "İstanbul'da İki Don Kişot: Meczup Okurdan Saf Okura", *Berna Moran'a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış* içinde, İletişim Yayınları, 1997, s. 206-9.

14. Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, Metis Yayınları, çev. Işın Gürbüz, 1996, s. 103.

15. "Ah Nijad"ın ilk dörtlüğü şöyle:

> Hasret beni cayır cayır yakarken
> Bedenimde buzdan bir el yürüyor.
> Hayâlin çılgın çılgın bakarken
> Kapanası gözümü kan bürüyor.

16. Alıntının tamamı şöyle: "Bizde Garp tesirinden bahsederken Recâizâde Ekrem Bey'i unutmamak lazımdır. Bu vesile ile müsaadenizle size bir hikâye nakledeyim: Bir gün İsmail Safa, üstadı ziyarete gitmiş. Kendisini misafir salonuna almışlar. İçeriye girdiği zaman Ekrem Bey piyano çalıyormuş. İsmail Safa tabii hürmetsizlik olur diye paltosunu çıkarmamış veya unutmuş. Her ne ise. Bunu göz ucuyla gören üstad piyano çalmağa devam etmiş, istifini bile bozmamış ve sanki odada hiç kimse yokmuş gibi hareket etmiş. Genç şair İsmail Safa ecel teri dökerek beş on dakika kadar bekledikten sonra istiskaal edildiğinin farkına varmış ve beyninden vurulmuş bir halde konaktan çıkmış. Ertesi gün Bâbıâli'de Muallim Naci'ye rastlamış. Ekrem Bey'in yaptığı ağır muameleyi anlatmış. Muallim Naci: 'İçeriye girdiğinde paltonu çıkarmamış mıydın?" diye sormuş. İsmail Safa 'Hayır' deyince Muallim kahkahalarla gülmeğe başlamış. Bunun üzerine genç şair: 'Neden gülüyorsun üstad?' diye sorunca Muallim Naci: 'Ayni vak'a benim de başımdan geçti de ... meğer alafrangalıkta palto çıkarmak icab edermiş!' diye bıyık altından gülerek cevap vermiş (...) Ekrem Bey, *Araba Sevdası*'ndaki Bihruz Bey'dir vesselam." *Edebiyâta Dair*, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1984, 2. basım, s. 288-90.

17. Abdülhak Şinasi Hisar anlatıyor: "Babamın dediklerine göre, Recaîzâde biraz gururlu ve azametli bir adammış. Ona dair bir fıkrasını söylemişti: Bir ahbabının evinde kendisiyle ilk tanıştıkları gün "Ekrem Bey" denilince o zat gizlice "Hangi Ekrem Bey?" diye sorunca bunu duymuş ve biraz alınmış, –Bilirsiniz ki, o zamanlar söz arasında birçok fransızca kelimeler kullanılırdı– "Meşhur Ekrem Bey!" demek manasına kendisi de "Le Ekrem" demiş. *Recaizade Mahmut Ekrem: Yaşamı, Sanatı, Yapıtları* içinde, Engin Yayıncılık, s. 98.

18. Benzer bir yorum: "Edebiyatımızın modern çizgisinde, birden bire çehresi değişen realiteyi yakalamak için didinmeye başlayan Türk yazarları, uzun bir süre, gerçekçiliği eşya ve hadiselerin fotoğrafını çekmek zannetmiş, insanı psikolojik gerçekliğiyle yakalayamadıkları için, kuklalardan farksız kişilerin serüvenlerini anlatıp durmuşlardır... Gözlerini kendi

içlerine çeviremeyen şair ve yazarlar, insanımızı asırlardan beri şekillendiren ve bir 'iç tecrübe' niteliği taşıyan tasavvufla da bütün ilişkileri kesildiği için, dış görünüşleri bize benzeyen, yaşadıkları çevre de bizim olan, ama gerçekte ayakları yerden kesilmiş olan insanları, Batı romancılarından aşırılmış münasebet biçimleri içinde roman ve hikayelerine doldurmuşlardır." Beşir Ayvazoğlu, *Geleneğin Direnişi*, Ötüken Yayınları, 1997, s. 259.

19. Batı ile Doğu arasında "bahtiyar" bir diyaloğun imkânsızlığını, "irfandan kültüre geçiş"in ister istemez bir haysiyet kaybıyla birlikte yaşandığını, ama geri dönüşün de imkânsızlığını sezdiği için şu cümleyi, evet öfkeyle, ama bu kadar açık seçik kurabilmiştir Cemil Meriç: "Kendimizi tanımak... Ruhumuzun mahzenlerinde bizden habersiz yaşayan bir alay misafir var... Kendini tanımak. Kendini, yani eriyeni, dağılanı, dumanlaşanı. Sen acıların, utançların, zilletlerinle aynısın. Rüyaların, hayallerin, dileklerinle bir başkası." *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, 1985, 5. basım, s. 244.

20. Burada yine Jale Parla'ya dönmek istiyorum. *Araba Sevdası* 'nın uzlaşamayacak iki epistemolojik sistemin "birlikte varolabilecekleri fikrinin metinsel bir yadsıması" olduğunu söyler Parla. *Babalar ve Oğullar*, s. 103.

21. Berna Moran, *a.g.e.,* s. 69.

22. Robert P. Finn, *Türk Romanı*, çev. Tomris Uyar, Bilgi Yayınevi, 1984, s. 91.

23. Don Kişot ile Emma Bovary edebiyat tarihinin belki de en çok karşılaştırılan kahramanlarıdır. "Emma Bovary, Mançolu hidalgonun kızkardeşidir," diyordu Cemil Meriç, *Kırk Ambar*, s. 209.

24. Franco Moretti, *The Way of The World*, Verso, yb 2000, s. 173-74.

25. "Meslek-i hakikiyyun"un pirini Türk okuruna tanıtan kişi *Edebiyyat-ı Hakikiyye Dersleri*'nin yazarı Ali Kemal ve *Servet-i Fünun* dergisinde yayımlanan inceleme ve eleştirilerden oluşan *Hayat ve Kitaplar*'ın yazarı Ahmet Şuayb'dır. Cemil Meriç, *Kırk Ambar*, s. 182 ve Beşir Ayvazoğlu, *a.g.e.*, s. 115-16.

26. René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, 2001, s. 12.

27. Girard, *a.g.e.*, s. 26, 47-48 ve 67.

28. Girard'ın kuramının zaaflarına girmeyeceğim burada. Yalnız bir iki noktaya değinmek istiyorum. Bu kuramın en zayıf yerlerinden biri, baktığı her şeyde metafizik arzuyu görme, daha doğrusu her şeyi metafizik arzudan ibaret görme eğilimi. Bu yaklaşım, kitabın ilerleyen bölümlerinde "I. Dünya Savaşı'nın bu arzunun meyvesi olduğu" gibi, bence fazlasıyla iri önermelere yol açıyor. Ama bu yazıda bizim için belki daha önemlisi, kuramın üzerinde durduğu yazarlar arasındaki ulusal-kültürel farklara yeterince girmemiş olmasıdır. Bu eleştiriyi daha önce "Kaptırılmış İdeal"de Orhan Koçak dile getirmişti (*a.g.e.*, s. 120-22). Ben bu eleştiriye kısmen katılmakla birlikte, Girard'ın kültürlerarası bir alanda böyle hızla hareket edebilmesinin koşulunun da incelediği nesnenin –19. yüzyılda gerçekleşen büyük dönüşümün, bu dönüşüm sonucunda şekillenen modern arzunun– tabiatından geldiğini söylemeye çalışacağım yukarıda. Yani bir bakıma, Girard'ın kuramının tarihselleştirilerek okunmasından yanayım. Bu kuram evrenselliğini, ya da evrensel bir arzudan söz ederken taşıdığı kuvveti, büyük ölçüde kapitalizmin tek bir arzu "evren"i yaratmış olmasından, bu arzu evrenini sınıf, ırk, ülke, kültür ayrımı gözetmeden her yere taşımış olmasından alıyor. Bütün öncülüğüne rağmen, Girard'ın modern arzuyu deşifre etmesinin, modernliğin kendiliğindenliğini sorgulamasının koşullarının da Avrupa'da modernizmin vaatlerinin tükenmiş olmasında yattığını unutmamak gerekir. Kitap, 1961'de yayımlanmıştır.

Girard'a yöneltilebilecek bir başka eleştiriyi ise Emre Aköz, kuramı Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore*'sine uyguladığı "Dolaylı Aşklar" adlı yazısında dile getirmiştir. Aköz bu yazıda, arzunun üçgensel niteliğini gün ışığına çıkaran bütün romanların, sırf bu özellikleri yüzünden "büyük" sayılamayacağını, bir başka deyişle bu özelliğin bir edebi ölçüte dönüştürülemeyeceğini vurgular. "Dolaylı Aşklar", *Defter*, sayı: 5. Haziran-Eylül 1988, s. 109-

20.

29. Modern arzuyu kapitalizmle bağlantısı içinde ele alan bir değerlendirme için: Moretti, "Arzunun Diyalektiği", *The Way of the World* içinde, s. 164-69. Moretti burada, 70'lerde hep aykırı ve yıkıcı bir güç olarak değerlendirilen "arzulayan özne"nin birçok yönüyle kapitalist metropolün ürünü olduğundan söz eder.

30. Bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için Cemil Meriç'in *Kırk Ambar*'ının (1. cilt) "Don Kişot" bölümüne (s. 175-210) ve Jale Parla'nın *Don Kişot'tan Bugüne Roman* (İletişim Yayınları, 2000) adlı kitabının "Giriş" bölümüne (s. 11-21) bakılabilir.

31. Girard, s. 203.

32. Kitap kurtluğunun taşralı temellerini, bunun ardındaki yer değiştirme arzusunu en iyi dile getiren yazarlardan biri, romancı olmasa da düşünce dünyasına romanlar aracılığıyla giren, Balzac'ı, Hugo'yu, Chateaubriand'ı büyük bir aşkla seven, "taşralı tecessüsüyle sürüklendiğim o gürültülü dünyadan, kitapların âsude inzivasına iltica ettim," diyen Cemil Meriç bence: "Kitaplar bir limandı benim için. Kitaplarda yaşadım. Ve kitaptaki insanları sokaktakilerden daha çok sevdim. Kitap benim has bahçemdi... Gurbetteydim. Benim vatanım Don Kişot'un İspanya'sıydı, Emma Bovari'nin yaşadığı şehir. Sonra Balzac çıktı karşıma, Balzac'ta bütün bir asrı yaşadım, zaman zaman Votren oldum, Rastinyak oldum, dört bin kahramanda dört bin kere yaşamak." *Kırk Ambar,* s. 36.

33. Watt, s. 12-15.

34. Girard'ın kuramında farklara ilişkin başlıca açıklama, içsel dolayım ile dışsal dolayım arasında gözetilen farktır. Dışsal dolayım, modelle öznenin aynı evreni paylaşmadıkları, aradaki mesafenin kapatılamayacak kadar büyük olduğu, dolayısıyla da modelle rekabetin olmadığı durumlar için geçerlidir. Mesafenin azaldığı, dolayımın içselleşip modelin içsel bir nesneye dönüştüğü durumlarda ise grotesk taklit yerini gizli bir hayranlığa, dolayısıyla da içsel bir çatışmaya bırakır; arzu da haset de artar. Girard'a göre Cervantes ve Flaubert dışsal dolayımın, Stendhal, Proust ve Dostoyevski içsel dolayımın örnekleridir. Ne var ki bu da, her ikisi de dışsal dolayımın örnekleri olan *Madame Bovary* ile *Araba Sevdası* arasındaki farkı ya da her ikisi de içsel dolayımın örnekleri olmalarına rağmen örneğin *Yeraltından Notlar* ile Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar*'ı arasındaki farkı açıklayamayacaktır. Belli ki kültürel farkları, yerel kırılmaları, tekil hassasiyetleri anlayabilmek için arzunun yanı sıra başka kavramlara da ihtiyaç vardır.

35. Flaubert'de öznelliğin diliyle maliyenin dilinin nasıl iç içe geçtiğiyle ilgili bir yazı için: İskender Savaşır, "Modernizmin Eşiğinde", *Defter*, sayı: 5, Haziran-Eylül, 1988, s. 58-83.

36. Recaizade Ekrem'in bu içsizliği, erkeksi değerlerden uzaklaşmış, gösteriş ve süs düşkünlüğüyle kadınsı özellikler gösteren efemine Bihruz aracılığıyla işlemiş olması ilginçtir. Flau-bert'in içsiz kahramanı ise bir kadındır. Anreas Huyssen *Madame Bovary*'de kadının (Emma) aşağı edebiyatın okuru, erkeğin (Flaubert) ise sahici edebiyatın yazarı olarak konumlandırıldığına dikkat çeker. Sonuçta Flaubert'in modernizmi, Emma'nın okumaya bayıldığı şeyin tavizsiz reddi üzerine kuruludur, yani Emma'nın içine düştüğü çelişkiyi estetik olarak aşabilecek olan yazar Flaubert'dir. Bir bakıma Flaubert, kendi romantik mizacındaki sıçramayı bir kadın kahraman üzerinden yapabilmiştir. Ünlü "Madam Bovary benim" sözlerine rağmen, kadın kahramanın konumuyla yaratıcısının konumu arasında apaçık bir fark vardır. "Kadın Olarak Kitle Kültürü", *Eğlence İncelemeleri*, haz. Tania Modleski, çev. N. Gürbilek, Metis Yayınları, s. 235-57.