

KAYBETMENİN ANLATISI: *MAİ VE SİYAH,*
HUZUR VE TUTUNAMAYANLAR

TUĞBA DOĞAN

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2010

NARRATIVES OF LOSS:

MAI VE SIYAH, HUZUR AND TUTUNAMAYANLAR

Thesis submitted to the
Institute for Graduate Studies in the Social Sciences
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

in

Turkish Language and Literature

by

Tuğba Doğan

Boğaziçi University

2010

Thesis Abstract

Tuğba Doğan, “Narratives of Loss: *Mai ve Siyah*, *Huzur* and *Tutunamayanlar*”

This thesis draws upon a close-reading of Halid Ziya Usakligil's *Mai ve Siyah* (*Blue and Black*, 1897), Ahmet Hamdi Tanpınar's *Huzur* (*A Mind at Peace*, 1949) and Oguz Atay's *Tutunamayanlar* (*The Disconnected*, 1971) in terms of Georg Lukacs's concept of "romanticism of disillusionment." Considering Ahmet Cemil, Mumtaz and Selim Isik, respective protagonist of each novel, as romantic figures, this study depicts the story of intellectuals who fail to constitute their romantic individuality. It discusses the protagonists' idealized but "impossible" relation with writing in terms of romantic individual's being "doomed to fail." The fact that the works which they could not accomplish are adopted and transformed into novels by Usakligil, Tanpınar and Atay corresponds to the transformation of the failure of the protagonist into the success of the novel.

Tez Özeti

Tuğba Doğan, “Kaybetmenin Anlatısı: *Mai ve Siyah*, *Huzur* ve *Tutunamayanlar*”

Bu çalışma, Halid Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah* (1897), Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur* (1949) ve Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* (1971) romanlarının, Georg Lukacs’ın “Düş Kırıklığı Romantizmi” kavramsallaştırması üzerinden bir yakın okumasını gerçekleştirmeye odaklanmıştır. Çalışma, bu üç romanın başkarakterleri Ahmet Cemil, Mümtaz ve Selim Işık’ın romantik ruha sahip birer figür oldukları fikrinden yola çıkmakta; kendi romantik bireyselliklerini kurmaya çalışırken başarısızlığa uğrayan ya da kaybeden entelektüelin hikayesini anlatmaktadır. Her üç romandaki başkarakterlerin “yazmak” ile kurduğu idealize fakat “imkansız” ilişkiyi, romantik bireyin “yenilgiye yazgınlığı” üzerinden tartışmaktadır. Başkarakterlerin tamamlayamadıkları eserlerin Uşaklıgil, Tanpınar ve Atay tarafından temellük edilerek üç romana dönüşmesi, karakterin kaybının romanın kazancına dönüşmesine tekabül etmektedir.

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans çalışmalarım boyunca entelektüel ve moral desteğini esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. Nüket Esen'e ve Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden hocalarım Yrd. Doç. Dr. Halim Kara, Yrd. Doç. Dr. Zeynep Uysal, Yrd. Doç. Dr. Erol Köroğlu ve Öğr. Gör. Olcay Akyıldız'a teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca bu tez çalışmasını ortaya koymamı farklı açılardan mümkün kılan hocalarım ve arkadaşlarım Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden Yrd. Doç. Dr. Sibel Yardımcı ve Prof. Dr. Ali Akay'a, Galatasaray Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden Doç. Dr. Besim F. Dellaloğlu'na, Bağlam Yayınları'ndan Hatice Günaydın ve İffet Baytaş'a, Ali Artun'a ve Selin Dingiloğlu'na minnettarlığımı belirtmek isterim. Bu metni babama ve bütün romantiklere armağan ediyorum.

İÇİNDEKİLER

I. BÖLÜM: GİRİŞ.....	1
Romantik Ruh ve Düş Kırıklığı Romantizmi	1
<i>Mai ve Siyah, Huzur ve Tutunamayanlar</i> Üzerine Yazılanlar	16
<i>Mai ve Siyah</i> : “Bir Nesil Romanı”.....	16
<i>Huzur</i> : “Huzursuzluğun Romanı”	25
<i>Tutunamayanlar</i> : “Bir Yolculuk Romanı”.....	34
II. BÖLÜM: KAYBETMENİN ANLATISI: <i>MAİ VE SİYAH, HUZUR VE</i> <i>TUTUNAMAYANLAR</i>	44
<i>Mai ve Siyah</i>	44
<i>Huzur</i>	63
<i>Tutunamayanlar</i>	81
III. BÖLÜM: SONUÇ	108
KAYNAKÇA	117

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, Halid Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah*, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* ve Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* adlı romanlarının, Georg Lukacs'ın “düş kırıklığı romantizmi” kavramsallaştırmasının sunduğu anahtarlar üzerinden bir yakın okumasını gerçekleştirmektedir. İlki 1896, ikincisi 1949 ve sonuncusu da 1971'de yayınlanmış bu üç romanın başkarakterleri Ahmet Cemil, Mümtaz ve Selim Işık'ın aralarında bir tür yakınlık olduğu varsayımından yola çıkan tez, üç karakteri bir arada yorumlamayı mümkün kılan bu yakınlığın her üçünün de romantik ruha sahip ve dünyayı romantik bir gözle gören birer entelektüel olmasından kaynaklandığı fikrine dayanır.

Kendi özgün bireysellik maceralarını kurmaya ve gerçekleştirmeye çalışan bu üç entelektüel figürünün bu projesi, her üç romanda da “başarısızlıkla”, “kaybetmeyle” sonuçlanır. İşte Georg Lukacs'ın roman tipleri arasında yaptığı “soyut idealizm romanı” ve “düş kırıklığı romantizmi romanı” biçimindeki ikili ayırım, bu romanları ikinci kategori içerisinde düşünmeyi ve yeniden yorumlamayı mümkün kılmaktadır.

Tezin “Giriş” bölümü, öncelikle romantik ruhun belirleyici özelliklerini, niteliklerini açıklamaya odaklanır. Bu bölümde, felsefi, estetik, teolojik ve siyasi alanları kapsayan bir tarihsel akım olarak Romantizmin ne olduğu ya da tarihçesi ile değil, çalışmanın esas ilgi odağı olan “bir ruh hali”, “yaşamı algılama tarzı”, “bir tavır” olarak romantik olmanın ne anlama geldiği merkeze alınmış ve romantik bireysellik anlayışının özellikleri açıklanmıştır. “Giriş” bölümü ayrıca, *Mai ve Siyah*, *Huzur* ve *Tutunamayanlar*'ın yakın okumasını gerçekleştirmekte kullanılacak temel kavram olan Georg Lukacs'ın “düş kırıklığı romantizmi” kavramının ayrıntılı olarak anlatılmasını içerdiği gibi, bu üç romana dair şimdiye kadar edebiyat tarihçilerinin, kuramcılarının ve eleştirmenlerin yapmış olduğu incelemeleri de tartışır.

Tezin ana bölümü ise ayrı ayrı alt bölümlerde sırasıyla *Mai ve Siyah*, *Huzur* ve *Tutunamayanlar* romanlarının tezin ana amacı doğrultusunda Georg Lukacs'ın “Düş Kırıklığı

Romantizmi” bağlamında yakın okunmasına odaklanır. *Mai ve Siyah*’ın başkarakteri Ahmet Cemil’in, *Huzur*’un başkarakteri Mümtaz’ın ve *Tutunamayanlar*’ın başkarakteri Selim Işık’ın hangi açılardan birer romantik figür olarak algılanabileceğinin, onların bireysellik maceralarını kurma ve kendi özgünlük tarzlarını ortaya koyma biçimlerinin ayrıntılı olarak serimlendiği bu bölümde, bu üç romanın yüzeyde birer kaybetme anlatısı olarak görünürken, derinlemesine incelendiğinde “kayıp anını” “değerin anına” nasıl dönüştürdüğü tartışılır.

Sonuç bölümü ise, *Mai ve Siyah*, *Huzur* ve *Tutunamayanlar*’ın, onları düş kırıklığı romantizmi açısından yorumlamayı mümkün kılan ortak özelliklerinin, bireyselliğini ortaya koymaya çalışan entelektüelin anlatısı olan bu üç romanda da tekrar eden birtakım motiflerin bir arada ele alınmasının, hem bu üç roman hem de genel anlamda Türk edebiyatı ve romanıyla ilgili neler söyleyebileceğini genel olarak değerlendiren bir bölümdür.

Bu tezin temel amacı, farklı dönemlerde kaleme alınmış üç romanı “keyfi” ve indirgemeci bir biçimde genelleyerek okumaktan özellikle kaçınarak, aralarında var olan bağlantı ve yakınlıkları, daha önce okunmaları denenmemiş bir tarzda bir araya getirmek ve bu romanları şimdiye kadar yorumlanageldikleri bağlamlardan bir ölçüde özgürleştirerek onlar üzerine yeniden düşünmeyi mümkün kılmaktır. Türk romanının tartışılmaz biçimde önemli bu üç eserinin birlikte oluşturdukları çizgiyi, “kaybeden entelektüel” karakterleri hikaye ederken, bunu başarılı birer roman olarak, romanın başarısına dönüştürebilmiş olmalarının iç dinamiklerini anlamaya çalışan bu tez çalışması, genel anlamda Türkiye entelektüeli üzerine düşünürken hesaba katılacak birtakım sorunsalların oluşmasına vesile olursa, amacını gerçekleştirmiş olur.

1. BÖLÜM

GİRİŞ

Romantik Ruh ve “Düş Kırıklığı Romantizmi”

“Schelling’in çok haklı olarak söylediği gibi, Romantiklik gerçekten bir yabancı orman, içindeki tek kılavuz ipi bir ozanın iradesi ve ruh hali olan bir labirenttir.”

Isaiah Berlin

“Yaşam bize verilmiş bir romandır;
bizim yazdığımız bir roman değil.”
Novalis

Bu çalışma, felsefi, estetik, siyasal ve teolojik alanları kapsayan bir tarihsel akım olarak Romantizm ve onun ayrıntılı tarihinden ziyade ‘bir ruh hali’, ‘bir tavır’ olarak romantiklik ve giderek de romantik sanatçı, ya da yaratıcı kişinin ‘hayatla kurduğu ilişkinin’ ayırt edici, hususi taraflarına odaklanmaktadır. Yine de romantik tavrı ya da ruh halini anlayabilmek ya da ona bir giriş yapabilmek için Romantizmin ne olduğu sorusuna kısaca değinmek gerekmektedir.

Romantizmin diğer birçok estetik ve felsefi akımdan farklı ve en ilginç özelliği onun kapsayıcı ve tek bir tanıma indirgenemez oluşudur demek yanlış olmaz. Romantizm üzerine yazmış, fikir üretmiş olan birçok kuramcı ve eleştirmen onun bir “muamma” olduğu konusunda hemfikirdir.¹ Kuramcılar Romantizmin kimi zaman siyasal, kimi zaman felsefi, ya da estetik boyutlarını ele alıp oradan genel ve kapsayıcı bir Romantizm tanımına varmaya çalışmışlar fakat bu uğraş, kavramın kendi karmaşık doğasına aykırı bir çaba olmaya devam etmiştir. Michael Löwy ve

¹ Michael Löwy, Robert Sayre, *İsyen ve Melankoli, Moderniteye Karşı Romantizm*, çev: Işık Ergüden (İstanbul: Versus, 2007), s. 3.

Robert Sayre, *İsyân ve Melankoli, Moderniteye Karşı Romantizm* adlı eserlerinde

Romantizmin tam da bu niteliğine vurgu yaparlar:

Romantizm nedir? Görünüşte çözümsüz bir muamma olan Romantizm olgusunun analiz edilemez hali, yalnızca zengin çeşitliliğinin ortak bir paydaya indirgeme teşebbüslerine gösterdiği dirençten değil, aynı zamanda – ve özellikle- inanılmayacak kadar çelişik karakterinden, zıtların birliği yapısından kaynaklanır: Hem gerçekçi ve hayalci, hem geçmişe dönük ve ütopyacı, asi ve melankolik, eylemci ve mütefekkir... Bu çelişkiler yalnızca Romantizm olgusunun bütününe nüfuz etmekle kalmazlar, aynı zamanda tek bir yazarın yaşamına ve eserine, hatta kimi zaman tek ve aynı metne de nüfuz ederler.²

Sözü edilen çelişkili karakteri Romantizmi tek bir kabın içine sokmayı

imkânsızlaştırırsa da Löwy ve Sayre onun ne olduğunu “kabaca” ifade etmeye

çalışırlar. Buna göre Romantizm 19. yüzyıl Almanya’sında gelişen felsefî ve edebî

akıma verilen addır. Ayrıca hem yakın zamandaki hem de geçmişteki birtakım

kültürel eğilimleri nitelemekte de kullanılan Romantizm, 18. yüzyılın sonlarında

İngiltere’de ‘göl şairleri’ okulu içerisinde eser vermiş Coleridge, Wordsworth,

Southey gibi şairlerin şiir anlayışlarını kapsayan akım olarak kullanılmagelmıştır.

Fransa’da ise Romantizm 19. yüzyılın 20’li yıllarında eser veren Vigny, Lamartine

ve Hugo’nun oluşturduğu edebî hareketi tanımlamakta kullanılmaya başlanmıştır.³

Romantizmin ve romantik dünya görüşünün ne olduğu sorusu üzerine

düşünen kuramcıların hemfikir oldukları önemli bir diğer husus onun temelinde

Aydınlanma karşıtlığının, Aydınlanmanın katı akılcılığına getirilen eleştirel bakışın

yattığı gerçeğidir. Aklın kıyasıya eleştirilmesi eğilimi romantik estetiğin, klasik

estetikle farkını da belirler. Klasik estetik sanatın birtakım değişmez kurallara bağlı

olduğuna ve onlar tarafından belirlendiğine inanır. Bu türden bir düşünce beraberinde

belli bir hiyerarşik yapı ve düzen getirerek türler arasında ontolojik farklar olduğunu

varsayar. Romantik eleştiri ise tam da bu noktada bir kırılma gerçekleştirerek türlerin

² Age., s. 3.

³ Age., s. 58.

geçişliliğini esas almıştır. Yani romantik estetik katı bir biçimde tanımlanmış, sınırlandırılmış ve birbirinden ayırıştırılmış türler fikrini yıkarak, bütün türlerin birbiriyle yatay geçişliliğini mümkün kılan bir tür anarşik yapıyı öngörmüştür. Bu da romantik estetikle birlikte, klasik estetiğin mirası olan belli bir düzen içinde işleyen kurallar fikrinin yerini yaratıcı imgelem ve dehanın alması anlamına gelmektedir.⁴

Yaratıcı imgelem ve dehanın ön plana çıkması, temelini Romantizmin bireyselliği algılayış biçiminden alır. Zira verili kurallar dizgesinin uygulanması fikrinden çıkılarak yaratıcı imgelem ve dehanın özgürce ifade edilmesi düşüncesinin gelişmesi esasında bireyselliğin özgürce ifade bulması problemidir. *Impossible Individuality: Romanticism, Revolution, and the Origins of Modern Selfhood* adlı eserinde Romantizm bağlamında bireycilik ile bireysellik arasındaki gerilimi inceleyen Gerald N. Izenberg, Romantizmin dışavurumcu bireyciliğinin, faydacı bireyci anlayıştan farklı bir şey olarak ortaya çıktığını yazar.⁵

Romantizmin dışavurumcu bireyciliği, her bireyde bulunan sezgi ve hissetme potansiyelinin, bireyselliğin gerçekleştirilmesiyle birlikte geliştirilmesi zorunluluğuna vurgu yapar, faydacılıkta ise kişisel çıkarların ilerletilip maksimize edilmesi söz konusudur. Romantiklerin bireysellik anlayışı, özgün bireylerin birbirlerinden farkları üzerine vurgu yapar, bireysellik, diğerleriyle karşıtlık, onlardan farklılık biçiminde kurulur. Bu anlayış, ben ve ötekiler arasında var olan organik bir sentez fikrinin tam karşıtıdır.⁶

Romantiklerin bireysellikten anladığı, sonsuz bir özgürlük, açık uçlu bir deneyim ve kendini ortaya koyma pratiğidir. Kendi farklı bireyselliğini korurken

⁴ Besim F. Dellaloğlu, *Romantik Muamma*, (İstanbul: Bağlam, 2002), s. 90.

⁵ Gerald N. Izenberg, “Two Concepts of Individuality”, *Impossible Individuality: Romanticism, Revolution, and the Origins of Modern Selfhood, 1787-1802* içinde, (Princeton: Princeton Univ. Press, 1992), s. 3-53.

⁶ Age., s. 5.

dünyayla bir harmoni yakalamak romantik öznenin projesidir. Bireyin sonsuz bir özgürlük halinde kendini ortaya koymasına dayanan bu romantik görüş, onun toplumla entegre olması meselesini paradoksal bir hale getirir çünkü dünyayla benlik arasında bir tür birlik sağlamak esasında imkansız bir projedir. İşte bu çelişkili ve imkansız projenin devamlı olarak araştırılması Romantizmin estetik, etik, politik alanlardaki anlayışını da belirler.⁷

Izenberg, romantiklerin eserlerinin çoğunlukla otobiyografik olmasını da yine bireyselliği algılayış biçimleriyle ve onu vurgulamak istekleriyle açıklar. Genelde otobiyografik hikayelerden yola çıkıp onları evrensel mitlerle ya da tarihsel olaylarla bezeyerek anlatmaya dayalı bu anlayış aslında bireysel olanda içerilen evrensel fikrine dayanır. Yani bireysellik sonsuzlukla sadece uyumlu olmakla kalmaz; sonsuzlukla birleşmenin yegane yöntemi olarak da görülür.⁸

Romantik bireysellik anlayışı bireyselliğin kendisinin nesnel hakikatin ve sonsuz özgürlüğün taşıyıcısı olarak görülmesine dayanır. Özerk bireyselliğin macerasının izleri ancak hayatla kavram ya da metinselleştirilmiş hayatla, yaşantılanan düşünce, fikir arasındaki diyalektik ilişki üzerinden sürülebilir.

Izenberg, romantik bireysellik anlayışını Friedrich Schleiermacher ve Wilhelm von Humboldt'un düşünceleri üzerinden açılar. Schleiermacher'e göre her birey –çelişkili bir biçimde- hem kendine has, her şeyden ayrı biri olmayı ama hem de aynı zamanda diğer şeyler; evren, tarih tarafından içerilmeyi, bütünün bir parçası olmayı arzular. Bir diğer çelişki de bireysel hususiyetin sonlu olmasıdır. Sonludur çünkü diğerlerinden farkı tarafından tanımlanmış ve sınırlanıp sonlandırılmıştır. Fakat her durumda da amaç ben'in sonsuzluğudur, her şeyi kendinde toplamak ya da kendini diğer şeylerde eritip dağıtmak; her ikisinde de amaç sonsuzluktur. Bu

⁷ Age., s. 7.

⁸ Age., s. 15.

düşünceye göre herkes kendi benliğinde bütün bir insanlığı temsil eder. Bu, dünyanın sonsuzluğunda ben'in gerçekleşmesi; sonsuz olması projesidir.

Başkalarından farklı ve sahici olmak, kendi davranışlarını kendi fikir ve dürtülerinin yönetmesi fikri romantik bireysellik anlayışının genel çerçevesini oluşturur demek yanlış olmaz. Ancak bu tür bir bireyselliğin, bireysel bir kişiliğin oluşması için her bireyin kendi deneyimlerini armonik bir bütüne katması gerekmektedir. Tamamen kendine ait bir dille sanat yapmak, böylelikle düşüncelerini ve ruhunu ifade etmek, orijinallik, sahicilik fikirleri de bu büyük bütünün içinde kendi hususiyetini koruyarak var olmanın koşulu olarak kendini gösterir.

Romantiklerin bireysellik anlayışını ortaya koyan diğer bir yazar ise Wilhelm von Humboldt'tur. Von Humboldt'a göre biricikliğin ve onun uyumlu gelişiminin iki koşulu vardır; eylem özgürlüğü ve durumların çeşitliliği. Bireysellik insanları ayıran değil birbirine bağlayan bir şey olarak düşünülmelidir. Burada esasında herkesin kendi ben'inin özerkliğini koruyarak içine katılacağı ve böylelikle anamlanacağı bir toplumsal bütünlük fikri bulunmaktadır. Biriciklik bireyselliği tanımlar, belirler, onun olmazsa olmaz koşuludur. Ama Von Humboldt, Schleiermacher'den farklı olarak vurguyu biricikliğe değil otantikliğe ve ondan daha da fazla birliğe yapar. Humboldt'un bireysellik fikrine göre içsel uyum ve birlik; özgürlük, otantiklik ve farklılık kadar –hatta belki de daha fazla- önemlidir. Humboldt'a göre bireyselliğin arayışı projesi her insanın bütün kuvvetlerini en geniş sınırlarına doğru geliştirmesidir.⁹

Bütün romantikler özgün, biricik bireyi deneyimin merkezine koymuş ve bireyselliğin, ben'in sonsuzluğa doğru yayılması, genişlemesi olduğuna inanmışlardır. Fakat bu sonsuzluğa doğru yayılma fikri, giderek bireyin nihayetinde sonlu olan bir bütünlükle uyum içinde birleşmesi fikrine bağlanır. Ben, kendinden

⁹ Age., s. 28.

başka ve daha büyük, geniş kapsamlı bir bütünlük içinde yeniden konumlanmalı ve tanımlanmalıdır. Romantikliğin bireysellik anlayışındaki gerilim tam da bu noktada yatar. Özgünlüğü ve biricikliği kapsayan bir bireysellik fakat bunun aynı zamanda bir bütüne (tarih, toplum, devlet vs) dahil olması, onun tarafından içerilmesi, onda erimesi fikri gerilimi ortaya çıkarır. Romantik ruhu kırılğanlaştıran bu bireysellik algısı akıl ve bilgidен ziyade his ve sezgiyle işler. “Sonluluğun ortasındaki sonsuzlukla bir olmak ve geçici bir anın içinde sonsuz olmak” ifadesi romantik bireyselliğin çelişkisinin açık bir ifadesidir.¹⁰

Romantizmin temelinde bir Aydınlanma karşıtlığının bulunduğu daha önce belirtilmişti. Birbirine zıt ya da çelişkili olsa da Aydınlanmanın da romantiklerin de hareket noktasının bireysellik fikri olduğunu söylemek mümkündür. Betül Çotuksöken de “Aydınlanma-Romantizm Geriliminde Türkiye” adlı makalesinde Aydınlanma ile Romantik düşünceyi genel hatlarıyla kıyaslar ve iki düşünce çizgisinin de bireyselliği ele alarak yola çıktığını yazar.¹¹ Fakat çıkış noktaları aynı olsa da yöntemleri ve vardıkları noktalar farklıdır. Zira Aydınlanma düşüncesi modernlikle olan sağlam bağının da bir neticesi olarak bireyselliği bireylerin akıl ortak paydası çerçevesinde birbirlerine olan benzerlikleri ve ortak noktaları üzerinden kurar. Romantik düşünce ise tam tersi bir anlayışla bireyselliği farklılık, bireyi onun özgün nitelikleri, biricikliği gibi noktalarını vurgulayarak kurar. Aydınlanma, kavramsal bir ortaklık yakalamak amacıyla akla; akıl doğrultusunda

¹⁰ Age., s. 50.

¹¹ Çotuksöken, Betül. *Aydınlanma-Romantizm Geriliminde Türkiye*. http://www.mu.edu.tr/sbe/sbedergi/dosya/06ozel_3.pdf . Betül Çotuksöken bu makalede Türkiye’de -Batı’dan farklı olarak- özellikle Tanzimat’la birlikte başlayan bir süreçte Aydınlanmacı ve Romantik düşüncenin eşzamanlı olarak yürüdüğünü yazar. Bu eşzamanlılık ve iki düşünce çizgisinin sürekli bir gerilimli ilişki halinde aynı anda var olması kanımca çalışmanın kapsadığı tarihsel süreci anlarken kullanılabilecek önemli bir noktadır.

yapılan eleştiriye, genellemelere, evrensel ve ortak olana öncelik tanırken

Romantizm duyguyu, coşkuyu, sezgiyi, kişisel olanı ve orijinalliği önemser.¹²

Romantik bireysellik anlayışının orijinallik ve sahiciliğe yaptığı vurgunun onu -daha sonra bir bütünlükle; örneğin toplumla uyum halini yakalamaya çalışsa da- bir tür kişiselliğe yaklaştırdığını söylemek mümkündür. Giderek kişiselliğe dokunan bu bireysellik fikri esasında varoluşun bir bütün olarak kavranmasına dayanmaktadır. Ulus Baker, bu kavrayışın temelinde Rönesansın “topyekün birey, evrensel bir mikrokozmos, kainatın tümüyle mutlak olarak uzlaşmış "kişilik" ideali”nin Romantiklerde toplumsal olmayan bir kişiselliğe evrilmesinin yattığını söyler. Baker’e göre, Heine’nin Alman entelektüellerini karaya vurmuş istiridyelerin okyanusun gelgitlerinin ritmine göre açılıp kapanışlarına benzetmesi romantikler için bir metafor olarak görülebilir. Yani burada toplumsallığa ya da dış gerçekliğe kapalı gibi görünen ama aslında edebiyatta, şiirde, müzikte yani estetik alanda verilen eserler yoluyla fişkırpı duran şiddetli bir bireysellik söz konusudur.¹³

Bu noktada, bireyselliğin ortaklaşan değil farklılaşan yanlarını ben’in özgünlüğünü, sahiciliğini, biricikliğini öne çıkararak, Aydınlanmaya bir tepki olarak doğmuş ve buna bağlı olarak kendinden önce gelen Klasik estetik anlayışını da kıyasıya eleştiren romantik bakış açısının onu kendine has kılan ruhunu anlamak için hangi temellere dayanılabilir? Her ne kadar Romantizm olgusunun gerçek kapsamını ve çeşitliliğini bütünüyle dikkate alan global bir analiz bulunmamaktaysa da¹⁴ romantik ruh nedir ve romantik bir karakterle karşılaştığımızı nasıl anlarız? Isaiah

¹² Age., s. 19.

¹³ Telli, Ahmet. *Vicdan: Romantizmin Ufku, Ulus Baker ile Söyleşi*.
<http://korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,259,0,0,1,0>

¹⁴ Michael Löwy, Robert Sayre, s. 19.

Berlin *Romantikliğin Kökleri* adlı eserinde bu sorunun yanıtı üzerine düşünmek için şöyle bir tablo sunar:

Onların yaşam ideallerinin aşağı yukarı şöyle olduğunu görürsünüz. En yüksek değer verdikleri değerler, dürüstlük, içtenlik, bir ışık uğruna canını feda etmeye hazır olma, uğruna yaşamaya da ölmeye de degecek bütün varlığınızı feda edebileceğiniz bir idealinizin olması gibi değerlerdir... Azınlıkların çoğunluklardan daha kutsal, *başarısızlığın başarısından daha soylu olduğuna inandıklarını* görürsünüz... Hayran oldukları, candanlık, içtenlikli ruh sağlığı, idealinize (o ideal her ne olursa olsun) kendinizi vakfetmeye yetenekli ve hazır olmanızdır.¹⁵

Berlin’e göre romantik ruhu ele veren en temel özelliklerden biri güdünün sonuçtan, niyetin eserden daha önemli görülmesi ve kabul edilmesidir. Yazarın romantik ruhu anlamak için sunduğu anahtarlardan en can alıcısı Romantizmin babası kabul edilen Schlegel’e yaptığı vurgu üzerinden gerçekleşir. Schlegel’e göre “insanda sonsuzluğa uçmak için doyurulmamış müthiş bir tutku, bireyliğin dar sınırlarını aşmak için ateşli bir özlem” vardır ve Coleridge, Shelley gibi şairlerde bu ruh durumunun izlerini bulmak mümkündür. Yüzyılın sonuna gelindiğinde ise romantikliğin ne olduğuna dair yeni bir yorum kendini gösterir. Ferdinand Brunetiere onu “bir yazınsal bencillik, dış dünya pahasına bireyliğin vurgulanması olarak tanımlar: Romantiklik kişinin kendisini aşmasının karşıtıdır, salt benliğin bildirimidir.”¹⁶

Berlin’in sözünü ettiği bu yazınsal bencillik ve benliğin bildirimi çabası romantik ruhun taşıdığı sanat-hayat gerilimini ele verir niteliktedir. Berlin, romantik ruhun taşıdığı sanat-hayat geriliminin nedenini daha anlaşılır kılabilecek adı pek duyulmamış fakat neredeyse bütün büyük romantikleri etkilemiş Johann Georg Hamann adlı bir yazardan bahseder¹⁷; Hamann’ın öğretisine göre bir şeyde önemli olan onu diğer şeylerden ayırt eden özelliği, hususiyeti, farklılığıdır. İnsanın temel

¹⁵ Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, çev: Mete Tunçay (İstanbul: YKY, 2004) s. 27, vurgu bana ait.

¹⁶ Age., s. 34.

¹⁷ Berlin’in Hamann üzerine görüşleri için Age., s. 64- 65.

isteği ise yaratmak, yapmaktır; sanatların temeli de tanımlanmaya ve sınıflandırılmaya gelmeyecek tutkudur. Dolayısıyla burada yaşamla sanatın sürekli bir ilişkisi, bazen birbirine dönüşmesi, birbirinin yerine geçmesi, biri uğruna diğerinin yok sayılmaması ya da bazen tam tersine biri uğruna diğerinin feda edilmesi anlayışı söz konusudur ki bu da romantik ruhun sanat-hayat ilişkisini sürekli bir gerilim ve bazı durumlarda da ikili karşıtlık olarak deneyimleyişini açıklamaktadır. Hayat ve sanat arasında, bir yanda yaşama diğer yanda da kendi benliğini ortaya koyma arzusu arasında gidip gelen sanatçının (ya da romantik figürün) yaşadığı çatışmalı ruh hali tam da onun yaşamını ve yapıtını eşsiz kılan niteliktir:

Büyük portrelere, büyük heykellere, büyük müzik yapıtlarına onun için büyük denir; çünkü biz onlarda yalnızca tekniği, yalnızca sanatçının belki bilinçli olarak verdiği biçimi değil, sanatçının belki bütünüyle farkında olmadığı bir şeyi daha görürüz; yani sanatçının içindeki, özellikle belirgin ve benlik-bilinçli temsilcisi olduğu bir tür sonsuz ruhun kalp atışlarını. Bu ruhun kalp atışları, aynı zamanda, daha düşük düzeyde doğanın da kalp atışlarıdır; böylelikle sanat yapıtı, ona belli doğa görüngüleri gibi bakan ya da onu dinleyen kişinin üstünde aynı canlandırıcı etkiyi yaratır. Bu olmayınca, bütün bu şey tümüyle uylaşımsal olunca, kurallara uygunlukla yapılmış, kişinin ne yaptığına eksiksiz olarak farkındalığıyla tam bir benlik-bilinciyle yapılmış olunca, ürün ister istemez zarif, bakışıklı ve ölü olur. Temel Romantik, Aydınlanma-karşıtı sanat öğretisi budur.¹⁸

Tam da bu yüzden hayat-sanat gerilimini varoluşunun vazgeçilmez bir parçası yapan sanatçı sıradan insandan farklıdır; o sıradan insandan farklı olarak “kendi kurallarını icat eden”¹⁹dir. Fakat kendi kurallarını icat eden biri olmak sanıldığı kadar kolay değildir; büyük bir sorumluluk ve devamlı bir sıkıntı halini beraberinde getirir. Sürekli olarak eylemeyi, doğaya karşı kendini ortaya koymayı, ifade etmeyi gerektirmektedir fakat bu, zorlu ve aslında ontolojik olarak da imkansız bir projedir:

Romantikler için yaşamak bir şey yapmaktır, yapmak da doğanızı ifade etmektir. Doğanızı ifade etmek, evrenle ilişkinizi dile getirmek demektir.

¹⁸ Age., s. 122

¹⁹ Age., s. 110

Evrenle ilişkiniz dile getirilemez -çünkü o sonsuz bir akış halidir - ama yine de onu ifade etmeniz gerekir. İstirap budur, sorun budur. Sonu gelmeyen *Sehnsucht* budur, özlem budur, uzak ülkelere gitmemizin gerekmesi bu sebeptendir, onun için egzotik örnekler ararız, onun için Doğuya seyahatler yaparız ve geçmiş hakkında romanlar yazarız, her türlü fanteziye bulanmamız bundandır. Tipik romantik nostalji budur.²⁰

Bu imkansız olduğu halihazırda bilinenin yine de gerçekleştirilmesi arzusu romantik figürün trajedisidir. Bu nedenle romantikliği sürekli bir oluş, “yaşam demek olan sonu gelmeyen etkinliğin dile getirilemeyecek görüşünü simgelerle ifade etme girişimi”²¹ olarak görmek mümkündür. Romantik figürün kırılabilirliği tam da burada yatmaktadır, yaşamın sonsuz bir akış olduğuna inanmak, onu dille ifade etmeye kalkışmak fakat bunu yaparken onda her zaman ifade edilemeden kalacak olan bir taraf olduğunu bilerek yaratma eylemini sürdürme çabası.

Romantik ruhun en temel unsurlarından biri verili olanı kırmak, verili olanda öznel bir çatlak meydana getirmek, onu aşmak isteğidir. Isaiah Berlin, Byron’ın bir şiirinden yola çıkarak bu “romantik kahramanın” bir portresini çizer:

Bu, toplumun dışına itilmişliğin, sürgünün, üstinsanın, ruhu fazla geniş olduğu için var olan dünyaya dayanamayan adamın tipik sesidir; çünkü onun sürekli olarak coşkuyla öne atılma hareketinin gerekliliğini varsayan idealleri vardır, oysa var olan dünyanın ahmaklığı, hayal gücünden yoksunluğu ve düzlüğü o hareketi durmadan engellemektedir.²²

Fakat romantik kahraman bulunamaz, erişilemez, sınırsız olana yönelik bir arzu duymaya, ona büyük bir önem atfetmeye devam eder. İmkansız olduğu düşünüleni buna rağmen arzulama ya da onu imkansızlaştırma eğilimi romantik ruhun özünü oluşturur. İnsan büyük bir ruhsal dürtünün peşinden gitmeli, onu imkansız olduğunu bildiği halde arzulamaya devam etmelidir. Üstelik halihazırda bu tür bir ideale değerini veren şey tam da onun gerçekleşemez oluşudur. Romantik ruhun özünü işte

²⁰ Age., s. 129.

²¹ Friedrich Schlegel’den aktaran Isaiah Berlin, s. 14.

²² Age., s. 159.

bu sürekli yaratma halinde olan insanın imkansız bir projenin peşinden gitmesi oluşturur.

Romantizm ve romantik ruh üzerine oldukça zenginleştirici bir çalışma ortaya koyan Octavio Paz da modern şiirin Romantizmle ilişkisi üzerine kaleme aldığı *Çamurdan Doğanlar* adlı kitabında romantik kırılmanın temelinde bir ikiliğin; evrenle şiir (genel anlamıyla edebiyat ya da sanat olarak da okunabilir bu) arasındaki ikiliğin yattığını söylerken yine söz konusu yaşam-yapıt gerilimine vurgu yapmış olur. Ona göre romantik şairin (sanatçının) yüz yüze kaldığı bu ikilik ancak “analoji” yoluyla; analojinin bir yöntem olarak kullanılmasıyla aşılabılır: “Analoji evreni bir şiire, denklikler içinde çözülen karşıtlıklardan oluşmuş bir metne dönüştürüyorsa, aynı zamanda şiiri de bir evrene dönüştürür. Böylece evreni *okuyabilir*, şiiri *yaşayabiliriz*. İlk durumda şiir bilgidir, ikincide eylemdir.”²³

Fakat Paz’a göre bu denklik şiirde “ironiyle”²⁴ yaşamda ise “ölümlülük” yüzünden bozulmaktadır. Ve romantik ruhun kökünde de işte bu denkliğin bozulduğu bilinci yer almaktadır. Paz, Schlegel’e referansla Romantizmin yalnızca edebiyat türlerinin ve güzellik fikirlerinin çözülmesini ve karışımını önermediğini, aynı zamanda imgelem ile ironinin çelişik ancak örtüşen eylemleri aracılığıyla yaşam ile şiirin (sanatın) kaynaşmasını da aradığını belirtmiştir.²⁵ Fakat romantik ruh tam da imkansız bir proje olduğu bilincine rağmen bu kaynaşmanın arzuluyor ve aranıyor olmasında kendini gösterir: “Kuram ile uygulamanın, şiir ile poetikanın birleşmesi, romantiklerin aşırı uçları –yaşam ile sanat, zamandan bağımsız antik çağ ile çağdaş

²³ Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar*, çev: Kemal Atakay (İstanbul: Can, 1996) s. 60.

²⁴ Paz ironiyi şöyle tanımlar: “Alman Romantizmini (hem) besleyen ve (hem de) yok eden Schlegel’in kullandığı anlamıyla ironi –her birimizde yaşayan çelişkiye duyulan sevgi ve bu çelişkinin farkında olma.” Age., s 47.

²⁵ Age., s. 62.

tarih, imgelem ile ironi- birleştirme yönündeki arzularının başka bir göstergesiydi.”²⁶

Ne var ki analojinin varacağı son nokta hiçliktir; sonsuz simgeler, benzetmeler, ilişkiler ağı içinde yaşam (evren) Romantik sanatçının zihninde şifrelerle dolu bir Kitaba dönüşür ama Kitabın kendisi asla yazılamaz. Paz bunu Mallarme’nin yapıtıyla örnekler: Mallarme bu kitabın nasıl bir kitap olacağıyla ilgili yüzlerce not bırakmıştır; “düşünceler, açıklamalar, şüpheler, fragmanlar, hesaplamalar –ancak kitap yoktur; asla yazılmamıştır. Analojinin son sözü sessizliktir.”²⁷

Bir yanda yaşamla sanatı kaynaştırma arzusu, diğer yanda ise bunun asla tam anlamıyla gerçekleştirilemeyeceği bilinci, hayatla sanat arasındaki çelişkinin asla bir özdeşliğe varamayacağı bilgisi romantik ruha kırılgan özünü verir. Bu noktada şimdiye kadar genel bir profilini ortaya koymaya çalıştığım romantik ruhun hayal kırıklığı ile ilişkisine değinmek gerekmektedir. Romantik ruhun ve bu ruha sahip karakterin romanda izini sürebilmek için Georg Lukacs’ın *Roman Kuramı* adlı eserinde roman tiplerine dair yaptığı ayrıma bakmak faydalı olacaktır.

Lukacs, kitabının “Roman Biçiminin Bir Tipolojisine Doğru” adlı bölümünde romanları roman kahramanlarının dünyayla ve olaylarla kurdukları ilişkiye göre “Soyut İdealizm” ve “Düş kırıklığı romantizmi” adlı iki ana başlık altında inceler.²⁸ Bu ayrıma göre ilk roman tipi olan ‘soyut idealizm romanı’nda “kahraman (bu türün ilk örneği Don Kişot’tur) dünyanın başlı başına anlamlı olduğuna, insanla çevresi arasındaki uyumun şimdi ve burada kurulabileceğine inanmıştır. Soyut idealizmin kahramanı, dünyanın gerçek nesnelliğiyle, öznel işleyişlere indirgenemeyecek yanıyla hiçbir zaman yüzleşemez; gördüğü, kendi kafasındaki hayali durumdur sadece. Böylece roman görünüşte nesnel bir olaylar ve

²⁶ Age., s. 63.

²⁷ Age., s. 79.

²⁸ Georg Lukacs, *Roman Kuramı*, çev: Cem Soydemir (İstanbul: Metis, 2002) s. 99- 134.

serüvenler dizisi olarak şekillenir ama bu nesnellik aslında bir yanılsamadır, deliliktir.”²⁹

Düş kırıklığı romantizminin kahramanı ise soyut idealizmin kahramanının tam aksidir. Soyut idealizmin kahramanında var olan verili durumla, dış dünyayla gerilimsiz bir ilişki içerisinde olma hali ya da diğer bir deyişle gerilimin bilincinde olmama hali, Düş kırıklığı romantizmi kahramanı için geçerli değildir. O iç dünyasında kurduğu hayallerle somut dış gerçekliğin uyuşmadığını, bu iki evren arasında bir tür çatışmanın kaçınılmaz olduğunu bilmekte ve bu çelişki onu bir tür eylemsizliğe sürüklemektedir. İç dünyası ve hayalleri ile somut gerçeklik arasındaki bu gerilimin farkında olması, Düş kırıklığı romantizminin kahramanını karakterize eden temel niteliktir: “Düş kırıklığı romantizminin kahramanı için (bu tip romanın en tipik örneği Flaubert’in *Duygusal Eğitim*’idir) her türlü anlamlılık içtedir; dış dünyaya ilişkin bazı hayalleri, bazı tasarıları olsa bile, bunların karşılanamayacağına dair “marazi” bir sezîş de bu hayallerin içinde başından beri bir tür alt akıntı gibi sürüp gidiyordur.”³⁰

Lukacs bu iki farklı roman tipinin ayırım noktalarından birinin kahramanın etkinlik ya da edilgenliği üzerinden okunabileceğini söyler: “Dış dünyaya yönelik tamamen başına buyruk, ölçüsüz bir etkinlik, soyut idealizmin psikolojik yapısının karakteristiği olmuşken, romantik düş kırıklığı romanı kahramanının eğilimi daha çok edilgenliğe yöneliktir; dışarıdaki çatışmalara ve itiş kakışa dahil olmaktansa, onlardan uzak durup ruhu ilgilendiren her şeyle yine ruhun içinde uğraşmaya yönelik bir eğilimdir bu.”³¹

²⁹ Koçak, Orhan. “Sunuş.” Lukacs, *Roman Kuramı* içinde, s. 18.

³⁰ Age., s. 19.

³¹ Age., s. 117.

Lukacs ‘soyut idealizm’ romanı ile ‘Düş kırıklığı romantizmi’ romanının ana karakterlerinin bu temel farkını ortaya koyarken eylemsizlik ve başarısızlık fikirlerinin bu karakteri nasıl biçimlediğini de anlatır:

Bu tür yapıtlarda ana karakterin çizdiği insan tipi, özünde eylemden çok düşünceye yatkın bir tiptir ve bu nedenle, böyle bir insan tipinin epik temsili, insanın aşırı duygulu çekingenlik ya da kararsızlığının eyleme dönüştürülmesi sorunuyla karşı karşıyadır; sanatsal görev, böyle bir karakterin *orada-olması*’nın ve *böyle-olması*’nın onun kaçınılmaz başarısızlığıyla örtüştüğü noktanın açığa çıkarılmasından oluşur.³²

Bu durum yani kahramanın başarısızlığa yazgılı olması hali, içinde belli bir lirizm taşır. Söz konusu lirizm düş kırıklığına uğramış bir romantizmin ruh halini ifade eder. Bu ruh hali gerçek hayatı reddeden, ona alternatif bir başka ideal hayatı savunan ve özleyen fakat aynı zamanda böyle bir alternatifi yaratma ve yaşamanın aslında mümkün olmadığını, bunun bir ütopya olduğunu çaresizce kabullenmenin getirdiği ruh halidir.

Düş kırıklığı romantizminde kahraman eylemsizdir ve bunun sonucu olarak da yenilgiye yazgılıdır. Fakat bu kahramanın öznelliğinin önkoşulu da yine aynı yenilgidir. Yani roman karakterini yenilgiye yazgılı yapan şeyle onu öznelletiren şey aynı şeydir, onun potansiyel bir kaybeden olması onu tam da özne yapmaktadır. Somut ve katı verili gerçekliği kabul etmemek, bunun yerine hayatı tamamen öznel ve farklı bir biçimde deneyimleme eğilimi benliğin kendisini gerçekleştirilmesi gereken bir projeye dönüştürür. “Hayat edebi bir yapıt haline gelir; ama bunun sonucunda, insan kendi hayatının yazarı ve aynı zamanda, yaratılmış bir sanat yapıtı olarak bu hayatın gözlemcisi olur.”³³

Lukacs’a göre bu ikilik ve kahramanın başarısızlığının kesinliği söz konusu roman tipinin temel niteliğini ele vermektedir. Kendisine ve dünyaya karşı şüpheli,

³² Age., s. 120.

³³ Age., s. 121.

sert ama kaybeden bir tutumu benimseyen romantik hayat anlayışının romanı düş kırıklığı romanıdır. Burada “kendini eylemde gerçekleştirme olanağını bulamayan içsellik içe döner.”³⁴ Ne var ki yine de hayatın içinde mücadele etme motivasyonunu tamamen kaybetmez; var kaldıkça denemeye ve denedikçe yeni yenilgilerle karşılaşmaya devam eder.

Lukacs bu tip romanın yetkinliğini bu romanda zamanın algılanış ve kullanılış biçimiyle açıklar. Düş kırıklığı romantizmi romanında zaman, birbirinden farklı parçalar arasında birleştirici bir türdeşlik ilkesi rolü oynar. Zaman bütün roman kişilerine ve özellikle de ana karakterlere varoluşlarının özsel niteliğini kazandırmakta, romanın kapsadığı zaman süresi soyut bir kavrama değil, “kendi içinde ve kendisi için var olan bir şeye, somut ve organik bir sürekliliğe tekabül etmektedir.”³⁵ Kahramanın parçalanmışlığı ile zamanın parçalanmışlığı paralellik arz eder, kahramanın kırılğan ruhu zamanın kırılğanlığı ve parçalılığı biçiminde kendini gösterir. Bu heterojen parçalılık romanda gerçekleşenlerin kimi zaman anlamsız, bölük pörçük ve hazin olduğunu hissettirse de her an ortaya çıkmaya hazır bir tür potansiyel umut var kalmaya devam eder. Burada sözü edilen umut, hayattan ayrı ve izole bir soyutluk olarak değil hayatın bir parçası olarak düşünülmelidir. Hayatı bir biçimde kapsamaya, ele geçirmeye çalışan ama her defasında somut gerçeklik tarafından bertaraf edilen, püskürtülen bir umuttur bu. Hayata yönelik her eylemde kendini gösteren bu umut başarı için değil başarısızlığa rağmen devam eder: “Böylece tuhaf ve hüzünlü bir paradoksla, *başarısızlık anı değer anı haline gelir*; hayatın reddedişlerinin kavranması ve deneyimlenmesi, sanki hayatın bütünlüğünün akıp geldiği kaynaktır.”³⁶

³⁴ Age., s. 122.

³⁵ Age., 128.

³⁶ Age., s. 129, vurgu bana ait.

Romantizm öncesi estetik anlayışta; Barok ve Neoklasik’te sanat ile hayat arasında keskin bir ayrımın bulunduğu varsayılmaktaydı. Sanat yapıtı hayatın karşısına bir ideal olarak konumlandırılmaktaydı. Romantizmle birlikte ise söz konusu ayrım içselleştirilmiş ve bu nedenle sanatçı ya da yapıt tarafından sürekli deneyimlenen canlı bir gerilime dönüştürülmüştür. Sanat ve hayat karşıtlığının içselleştirilmesi, aralarında varsayılan keskin sınırın ortadan kaldırılması sanatın hayatta, hayatın da sanatta içkinleştirilmesine neden olmuştur. Hayatın ya da doğanın asla tam anlamıyla ifade edilemez olduğuna inanmasına rağmen bu imkansız projeyi sürekli bu bilinci uyanık tutarak gerçekleştirme arzusunu taşıyan romantik ruh tam da bu nedenle trajik bir biçimde düş kırıklığına yazgılıdır. Yaşam ile sanatı birleştirme girişimi romantik ruhun nihai amacı olsa da bunun mümkün olmadığını halihazırda biliyor olması onu kırılganlaştırır; fakat onu canlı tutan da yine bu aynı niteliğidir: “Sanat/yaşam. Novalis’ten gerçeküstücülere bütün şairler bu karşıtlıkla karşı karşıya kalmış ve onu çözmeyi ya da ayrıştırmayı başaramamıştır.”³⁷ Çünkü yaşamın olmasa da sanatın tarihi kadar eski bu problem kendinde bir muammadır: “Sanat/yaşam karşıtlığı ne şekilde belirirse belirsin, çözümsüzdür.”³⁸

Mai ve Siyah, Huzur ve Tutunamayanlar Üzerine Yazılanlar

Mai ve Siyah: “Bir Nesil Romanı”

Bu tez çalışmasının ele aldığı üç romandan ilki olan Halid Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah* adlı eseri 1895 yılında *Servet-i Fünun* dergisinde tefrika edilmiş, kitap olarak ise 1896 yılında yayınlanmıştır.

³⁷ Paz, s. 110.

³⁸ Age., s. 111.

Romanda genç bir şair olan Ahmet Cemil'in düş dünyasından katı ve acımasız gerçekliğe doğru yaşadığı hayal kırıklığının hikayesi anlatılır. Romana adını veren "mai" ve "siyah" ayrımı başkarakter Ahmet Cemil'in hikayesinin, yaşadığı baht dönüşünün belkemiğini oluşturan ikiliği ele verir; romanın olay örgüsü içinde "mai"nin "siyah"a dönüşümü hikaye edilir. Romanda "mai"nin "siyah"a dönüşmesi döngüsü, Ahmet Cemil'in babasının ölümünden sonra bir yandan öğrenimini sürdürüp bir yandan para kazanmak zorunda kalmasıyla başlayan olaylar dizisi içinde *Mirat-ı Şuun* gazetesinde işe girmesi, gazeteden aldığı para yetmediği için geceleri özel ders vermeye başlaması, edebiyatta yenilik-eskilik tartışmalarının içinde yenilikten yana tavır alması, şiirde yapılması gereken değişikliklerle ilgili düşüncelerini içeren bir eser hazırlamaya başlaması, yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi Lamia'yı sevmesi, kardeşi İkbâl'in basımevi müdürünün oğlu Vehbi'yle evlenmesi ile devam eder. Fakat olay örgüsünde İkbâl'in ölümüyle bir kırılma meydana gelir; ardından Lamia'nın bir başkasıyla nişanlanması, Ahmet Cemil'in giderek karamsarlaşması ve bütün umutlarını simgeleyen eserini yakması, doğuda bir kaymakamlık görevine tayinini isteyip İstanbul'u terk edişiyle birlikte döngü tamamlanır.

Mai ve Siyah, Halid Ziya'nın romancılık hayatının ilk olgun örneği olarak kabul edilir. Romanı birçok araştırmacı ve eleştirmene göre dikkate değer kılan temel özelliği onun bir "nesil romanı" olmasından ileri gelmektedir.³⁹ Halid Ziya *Mai ve Siyah*'tan önceki eserlerinde batılı hayat tarzını benimseyen insanların yaşantılarını ele almış fakat bu eserlerde batılılık meselesi daha ziyade yüzeyde; yaşayış üslubunu, giyim kuşamı ele veren bir düzlemde kalmıştır. Fakat ilk olarak *Mai ve Siyah*'ta yazar batılılığı, "batı kültürü ile yetişmiş bir neslin; Servet-i Fünuncuların sanat, dil,

³⁹Zeynep Kerman, *Halid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı ile İlgili Unsurlar*, (Ankara: AKM, 1995) s. 86.

edebiyat, müzik, tercüme hakkındaki görüşlerinin yanı sıra geniş manasıyla hayat karşısında almış oldukları tavır”⁴⁰ açısından romanlaştırmıştır. Onu bir nesil romanı yapan temel özelliklerinden biri kültürel alandaki çatışmayı gözler önüne sermesidir. Ahmet Cemil’in temsil ettiği modern eğitim almış olanlar ile Raci karakterinde simgelenen mahalle mektebinden yetişmiş olanlar arasındaki kültürel ayrım sosyal hayatta bir tür gerilimi ve çatışmayı ortaya sermektedir. Söz konusu ayrım bir bakıma Servet-i Fünuncularla Muallim Naci taraftarları arasındaki fikir ayrılığının bir yansıması olarak da görülebilir. *Mai ve Siyah* üzerine düşünmüş ve yazmış birçok eleştirmenin hemfikir olduğu bu tespite göre romanı yaratan tarihsel toplumsal arka planda “Servet-i Fünuncularla Muallim Naci ve taraftarları arasındaki münakaşalar, Edebiyat-ı Cedide ve mensuplarının uğradıkları hücumlar, tezyifler, alaylar ve onların kendilerini, sanat ve hayat görüşlerini müdafaaları” yer almaktadır.⁴¹

Mai ve Siyah’ın kendi devrinin özellikle entelektüel alanının genel bir portresini sunduğunu düşünen yazarlar arasında Ahmet Hamdi Tanpınar’ı da saymak mümkündür. Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*’inin “Halid Ziya Uşaklıgil” adlı bölümünde *Mai ve Siyah*’ın “Edebiyat-ı Cedide’nin teklifleri kadar protestolarıyla da devrini veren beyannamesi” olduğunu söyler; ona göre *Mai ve Siyah* “Türkiye’de nesli namına konuşan ilk eserdir.”⁴² Tanpınar’a göre Türk edebiyatında “asıl romancılık” Uşaklıgil ile başlar, ne var ki Uşaklıgil’in eserleri de bütün bir Servet-i Fünun edebiyatını karakterize eden Garpcılık niteliğinden nasibini almıştır. Tanpınar bu noktada söz konusu garpcılığı iki farklı kategoriye ayırır; Tevfik Fikret’in garpcılığı siyasal bir arka plana oturarak hak ve hürriyet kavramlarıyla bağlanırken,

⁴⁰ Age., s. 87.

⁴¹ Age., s. 88.

⁴² Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Halid Ziya Uşaklıgil.” Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* içinde, (İstanbul: Dergah, 1995) s. 279.

örneğin Cenap Şahabettin'in garpçılığı "kısır bir estetizmde" hapsolmuştur.

Tanpınar'a göre Halid Ziya'nın garpçılığı işte bu iki farklı damarın tam ortasında yer almaktadır. Uşaklıgil'in eserlerinde içinde yaşadığı devrin özelliklerinin izlerini sürmenin romanlardaki temsil edilişleriyle değil ancak yokluklarını tespit etmekle mümkün olabileceğini belirten Tanpınar bu noktada *Mai ve Siyah*'ı ayrı bir yere koyar. Ona göre her ne kadar Uşaklıgil, "devrini doğrudan doğruya değil, bazı esas unsurların yokluğu ile veren yazarlardan olsa da *Mai ve Siyah* bu noktada ayrı bir çizgi oluşturmaktadır: "Tarihimizin belli bir devrinde, aydın orta sınıfın hayatı, bu hayatın tezatları, terbiye ayrılıkları, hasretleri, yeisleri, ümitleri bu kitapta az çok vardır. Fakat unutulmamalı ki *Mai ve Siyah* bir sanat çevresini anlatır ve bu çevre mektep, matbaa, kitapçı dükkanı, Bab-ı Ali caddesi arasındadır. Şahıslar ancak arkalarındaki perspektifle hayata bağlanabilirler. Romanın güzel tarafları da buralarıdır... bence *Mai ve Siyah* bize esaslı bir maceramızı verir."⁴³

Tanpınar'ın *Mai ve Siyah*'a attığı bu özel önemin geri planında içinde üretildiği zamanın toplumsal gerilimini bir ölçüde yansıttığı fikri yer almaktadır. Ne var ki *Mai ve Siyah*'ı yetkin bir roman kılan bu özelliğine yapılan vurgu Berna Moran'ın analizinde kendine yer bulamaz. Moran, görüşlerini edebiyatçılar arasında Servet-i Fünun'la ilgili olarak tekrarlanagelen bir fikre dayandırır. Tanzimat romancıları ile Servet-i Fünun dönemi yazarları arasında bir karşılaştırmaya giden Moran'a göre Tanzimat romancıları toplumsal olaylarla ilgili söz sahibi olmak isteyen ve bu nedenle politik tavırlarını ortaya koyan aydınlar olmalarının bir neticesi olarak sanata eğitici bir rol biçiyorlardı. Bu nedenle eserlerinde toplumsal sorunlara değinerek çözümler önerdiklerini gözlemlemek mümkündü. Oysa Edebiyat-ı Cedidecilerin eserlerinde benzer bir toplumsal duyarlılığın ya da eğiticilik gayesinin

⁴³ Age., s. 276.

gözlemlenmesi mümkün değildi. Moran bu durumu söz konusu yazarların istibdat döneminde eser vermiş olmalarıyla bağlantılandırır:

Edebiyat-ı Cedideciler içine düştükleri karamsarlıkla hayata küsmüş, siyasete sırtlarını dönmüş, kendi toplumlarından da, sorunlarından da hayli kopmuş insanlardı. Romanlarının kahramanları da hayata yenik düşmüş, hayal kırıklığına uğramış duygusal kişilerdir. Edebiyat-ı Cedideciler sanatı, halkı eğitmek ya da bilinçlendirmek yolunda bir araç saymadıkları için halka seslenen romanlar vermek şöyle dursun, aydınlara seslenen yapıtlarında da yararlı olmak amacı gütmüyorlardı. Kendi çevrelerini çirkin bulan, batıya ve onun edebiyatına hayran bu yazarlar teselliyi “güzel”de, onu da batı modeli sanatta arayan bireycilerdi diyebiliriz.⁴⁴

Berna Moran’ın Tanzimat yazarlarıyla Servet-i Fünuncuları kıyaslayan analizi bir dereceye kadar haklılık payı taşısa da bilhassa *Mai ve Siyah* özelinde bu, yüzeyde kalan bir okumadır demek yanlış olmaz. Zira *Mai ve Siyah*, bir nesil romanı, içinde üretildiği dönemin entelektüeline dair oldukça önemli veriler sunan bir eser olması hasebiyle bu eleştiriden sıyrılmaktadır. Bu durumun nedenini anlamak için yine Tanzimat’la Servet-i Fünun romancıları arasında bir tür kıyaslama yapan Zeynep Kerman’ın, Halid Ziya’nın Ahmet Cemil karakterini konumlandırış biçimine yaptığı vurguya bakmak birtakım anahtarlar sunabilir. Kerman’a göre Tanzimat yazarlarıyla Servet-i Fünun dönemi yazarları arasında ana karakterin batıyla ve batılı olmakla ilişkisi açısından bakıldığında temel bir kırılmaya rastlamak mümkündür. Buna göre örneğin Ahmet Mithat Efendi’nin eserlerinde, Recaizade Ekrem’in *Araba Sevdası*’nda ve Hüseyin Rahmi’nin romanlarında genellikle batıyı yüzeysel bir biçimde taklit eden alafranga tipler yer alır ve bu tipler devamlı olarak alay konusu edilirler. Bu genellemenin bir istisnası vardır ki o da Ahmet Mithat Efendi’nin *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanındaki Rakım Efendi karakteridir. Rakım Efendi batı kültürüyle Türk kültürünün bir çeşit sentezine ulaşmış –fakat yine de Osmanlı tarafı ağır basan- bir karakter olarak çizilir ve yüceltilir. İşte Kerman’a göre Rakım

⁴⁴ Moran, Berna. “Aşk-ı Memnu.” Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I* içinde, (İstanbul: İletişim, 1983) s. 72.

Efendi daha sonra Servet-i Fünuncular tarafından idealize edilecek bir karakter modelinin ilk örneğidir. Servet-i Fünun döneminde yazılan romanlarda ve özellikle de Halid Ziya'nın eserlerinde doğu- batı kültürü arasında alafranga züppelikten kurtularak bir tür senteze ulaşmış bu karakterin örneklerinin verildiğini yazan Kerman'a göre, batılılaşmış genç erkek tipi ikiye ayrılmaktadır: "Batı ile Türk'ün müspet taraflarını şahsiyetlerine sindirenler ve eski alafranganın devamı olanlar." İşte *Mai ve Siyah*'ın ana karakteri Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi bu ilk guruba girmektedir. Kerman, romanda Ahmet Cemil'in bir tür antitezi gibi kurulan Raci karakterininse ikinci gruba girdiğini ekler. Her ne kadar Raci'nin ilk bakışta eski edebiyat taraftarı olduğu için alafranga olmadığı sanılabilirse de özel hayatını yaşayış tarzı itibarıyla "Avrupa'nın sathi ve yozlaşmış, dejenere taraflarını taklit eden bir insandır."⁴⁵

Peki Servet-i Fünun dönemi aydınının, ya da alafranga züppelikten kurtularak bir tür senteze ulaşmış olan karakterin bir örneği olarak Ahmet Cemil'in romanın finalindeki çöküşü nasıl anlamlandırılmalıdır? *Mai ve Siyah*'ın sloganvari yahut tezli bir metin olmaktan kurtularak çok katmanlı ve çeşitli okumalara açık bir roman haline geldiği nokta tam da burasıdır demek yanlış olmaz. Zira Halid Ziya, başkarakterini "cezalandırmak" amacı gütmeyeceği gibi onu naif bir inatla "yüceltmeyi" de seçmemiştir. Bu noktada Cahit Kavcar'ın *Mai ve Siyah*'ın finaliyle ilgili yaptığı yorum oldukça ilginç bir noktaya temas eder. Kavcar'a göre her ne kadar "hepsi de Edebiyat-ı Cedide neslinin yerli insan tipleri olan roman kahramanlarının, her şeyden önce ve çoğunlukla gerçekçi, akılcı, tahlilci, tenkitçi ve objektif olduklarını ileri süremesek" ve başta Ahmet Cemil olmak üzere önemli karakterlerin neredeyse tamamı hayata karşı aktif bir tutum takınmayan, "hayat adamı olmaktan çok hayal adamı durumundaki" karakterler olma özelliği taşıyalar da

⁴⁵ Kerman, s. 251.

romanın sonunda Ahmet Cemil'in yenilmiş gibi görünmesi nihayetinde Edebiyat-ı Cedidecilerin başarısına dönüşür: "Romanın sonunda Ahmet Cemil yenilmiş görünse de aslında kazanan yeni edebiyat ve batılı anlayışla hareket eden Edebiyat-ı Cedideciler olmuştur. O devrin basın ve edebiyat hayatını, tiplerini, özelliklerini ele alan *Mai ve Siyah*, yeni neslin modern anlayışını, daha ağırbaşlı ve seviyeli mücadele tarzını, edebi meseleleri büyük bir titizlikle ele almalarını, kısacası bütün Edebiyat-ı Cedide'yi sergiler."⁴⁶

Türk Romanı adlı eserinin bir bölümünde Halid Ziya ve *Mai ve Siyah* üzerine oldukça verimli bir çalışma ortaya koyan Robert Finn'e göre Halid Ziya'yı "Türk romanının ilk dönemindeki birikiminin ve sonraki gelişiminin en başarılı temsilcisi" ve *Mai ve Siyah*'ı da "yayınlandığı 1896 yılında Türk roman tarihinde yeni bir başarı evresinin göstergesi" yapan nedenleri de yine bu finalde; bir tarafın lehine çözümlenmeksizin kalan gerilimde aramak gerekir.⁴⁷ Finn'e göre *Mai ve Siyah* bir yandan batı romanlarıyla ve özellikle de Balzac'ın *Kayıp Hayaller*'iyle ilintisi olan ama diğer yandan doğu geleneğinin de izlerini taşıyan bir romandır. Romanda genç bir sanatçının düş kırıklığı anlatılmakta ve aynı zamanda "son dönem Osmanlı gencinin bir portresi verilerek daha önceki yazarların, sözgelimi Namık Kemal ile Şemsettin Sami'nin sundukları çizimi tamamlamakta ve daha ileri götürülmektedir."⁴⁸

Daha önce romana rotasını verdiği belirtilen "mai" ve "siyah" ayrımı ve "mai"nin finale doğru giderek "siyah"a dönüşmesinin hikayesi Finn'e göre iki düzlemde gerçekleşir; ekonomik ve estetik düzlemler. Genç bir sanatçı adayı olan

⁴⁶ Cahit Kavcar, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, (Ankara: AKM, 1995) s. 72. Bu açıdan bakıldığında romanın finalinde karşı kutbu simgeleyen Raci'nin de hikayeyi bir kaybeden olarak tamamlaması ilginçtir. *Mai ve Siyah* böylece iki hatta daha çok kaybedenli bir metne dönüşür ki kanımca yine bu özelliği onun müphem, yoğun gerilimli metinsellik düzlemini besleyen bir unsurdur.

⁴⁷ Robert Finn, *Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900)*, (İstanbul: Bilgi, 1984).

⁴⁸ Age., s. 152.

Ahmet Cemil bir yandan ekonomik güçlükler diğer yandan da estetik alandaki umutlarının kırılmasının bir sonucu olarak ikili bir çöküşe sürüklenir;

“başarısızlığında romantik yapısının da entelektüel yapısı kadar payı vardır.”⁴⁹ Finn, Ahmet Cemil’in eylemsizliğini ve finalde her şeyi bırakıp gitmeyi seçmesini onun direnişinin edilgin doğasıyla açıklar; buna göre Ahmet Cemil “gerçeğe boyun eğmeyi yadsıyan bir ilke adamı” olarak kaçışı tercih etmiştir:

Ahmet Cemil yeni ve kişisel bir dil kurmayı düşlemiştir. Uygun zamana ve mekana denk gelmediği için de başarısızlığa uğramıştır; yine de yenilgisi, toplumunun taze kana gereksinim duyduğu, geçmişin şiir anlayışının artık geçerli olamayacağı gibi iki sağlam saptamadan kaynaklanır. Ahmet Cemil, Osmanlı toplumunun edebiyatta olduğu gibi bilimsel, siyasal ve parasal alanlarda da giriştiği arayışın temsilcisidir. *Mai ve Siyah*, toplumda ince elenmeden, toptan benimsenen batılılaştırma anlayışının küçük bir evrenidir aslında.⁵⁰

Bu açıdan bakıldığında Ahmet Cemil’in romanın finalinde gerçekleşen çöküşü ve düş kırıklığı “babadan yoksun ailesi, başarısız aşkı, edebiyatta ün yapamaması, mali yetersizliği”nin bir sonucu olduğu kadar “yaşadığı toplumun geçirdiği güç dönemlerin de göstergeleridir. Ahmet Cemil yeni düşüncelere açılmış ve bu yaratı çabası sırasında yenilgi acısı çekmiştir.”⁵¹ Yine de Ahmet Cemil’in romanın finalinde bir çöküş ya da vazgeçiş gibi görünen her şeyi bırakarak başka bir yere gitmeyi seçmesi potansiyel olarak ‘yeni bir başlangıç’ anlamına da gelir. “Tıpkı onca zaman bir içedönüklük yaşamış Osmanlı toplumu gibi o da yeni bir başlangıç noktası bulması gerektiği sonucuna varır. Finn’e göre bu bağlamda Uşaklıgil’in anlattığı yolculuk, “karanlığın içine yapılan bir yolculuk”tur.⁵²

⁴⁹ Age., s. 157.

⁵⁰ Age., s. 175.

⁵¹ Age., s. 175.

⁵² Age., s. 176.

Mai ve Siyah üzerine oldukça zenginleştirici bir analiz ortaya koyan Orhan Koçak da Ahmel Cemil'in hikayesini bu defa psikanalizden ödünç aldığı kavramlar ışığında incelemeyi dener. Ona göre her ne kadar Robert Finn'in ortaya koyduğu ekonomik ve estetik düzlemlerde kaybetme olgusu Ahmet Cemil'in serüvenini bir dereceye kadar ortaya koyuyorsa da onun hikayesine ideal-süperego karşıtlığı açısından bakmak daha fazla şey söyleyecektir.⁵³ Zira Koçak'a göre sadece ekonomik yıkım değil ama ona güç veren idealinin çökmesi, yani bir eser ortaya koyma fikrinin daha başlangıçta kaptırılmış bir ideal olduğuna ayması, Ahmet Cemil'i mahva sürükleyen esas nedendir. Ahmet Cemil sürekli olarak bir idealle bir suçluluk duygusu arasında salınır: bir eser ortaya koymak-İkbal'in ölümünden duyulan sorumluluk ve suçluluk duygusu; bir matbaa sahibi olmak-kardeşini çok da tanımadığı biriyle evlendirmiş olmanın yarattığı suçluluk; Lamia'yla evlenmek-maddi nedenlerle Lamia'ya asla sahip olamayacağına inanmak gibi örnekleri çoğaltılabilecek bu ruh durumu Ahmet Cemil'in temel karakteristiğini ele vermektedir. Koçak'a göre bu ikili ruh hali eş zamanlı değildir, biri varken diğeri bulunmaz; ya suçluluk ya ideal vardır ve bu ritim romanın sonuna değin sürer. Finalde Lamia'nın başkasıyla evleneceğini öğrendiğinde gerilim düğüm noktasına varır. Aşkın boşunallığıyla esas ideal olan eserin boşunallığı çakışır ve Ahmet Cemil isyan ederek idealinin somutlaşmış ürünü olan eserini yakar:

Burada başkalarına karşı duyulan suçluluk değildir idealin hiçlenmesine yol açan; tam tersine, kendisine karşı işlendiğini düşündüğü bir suçtan ötürü öç almak istiyordur Ahmet Cemil. Kimden? Yine kendisinden, kendi ideallerinden. Ne adına, kimin adına? Bir bakıma, yine o idealler adına, o ideallerin vaadi adına. Gerçekleşmeyen ideal, kendisini besleyen öznenen öç almaktadır. Boşluğu ve izafiliği söz konusu değildir öyleyse; kendi hiçliğine karar verdiği anda en mutlak iktidar noktasındadır: Öznesinin dünyasıyla birlikte kendisini de yok ediyordur.⁵⁴

⁵³ Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim* (Güz 1996), s. 94-149.

⁵⁴ Age., s. 114.

Koçak bu oldukça ufuk açıcı analizinde Ahmet Cemil'in idealinin her zaman baştan beri kaptırılmış bir ideal olduğunu yazar. Arkadaşı Hüseyin Nazmi'yle ilk gençlik yıllarında Fransız şairlerin şiirlerine vurulan Ahmet Cemil'in hayranlık duyduğu ilk şiirin "Mezar" adını taşıması bu açıdan ilginçtir:

Kahramanın bütün ilerleme ve kavuşma umutlarına karşın, ideal *başından beri* hiçle(n)meye ayarlıdır. Ahmet Cemil'le Hüseyin Nazmi'nin Fransız şiirini keşfedişleri, ideal'in dölleme anlarından biridir – ve "tesadüf ettikleri", bir "yeis" şiiri olur: "Makber", mezar. Başından beri, onu reddedecek ve hiçleştirecek bir ideale vurgundur Ahmet Cemil.⁵⁵

Bu noktada bu başından beri zaten kaptırılmış olan ideale bağlanma meselesine Nurdan Gürbilek'in getirdiği bakışa değinmek yerinde olacaktır. Gürbilek *Kör Ayna Kayıp Şark* adlı kitabının Halid Ziya ile ilgili bölümünde Orhan Koçak'ın analizine değinir ve Koçak'ın *Mai ve Siyah*'ı "çocukluğun yitirilmiş narsisizminin ikamesi olan aşk ve sanat emelleriyle görev ve suçluluk duyguları arasındaki çatışmada bölünmüş bir kahramanın, bölünüp hareketsiz kalmış egonun romanı olarak yorumladığını" yazar.⁵⁶ Gürbilek'e göre ise Ahmet Cemil'in yazgısı bir tür müebbet çocukluk olarak düşünülmelidir. Küçük yaşta yetim kalan, ailesini geçindirme sorumluluğuyla ezilen ve finalde anneye muhtaç konuma gelen Ahmet Cemil'in hikayesi büyüme ve olgunlaşmadan çok hiç büyümememe ve olgunlaşamamanın hikayesidir. Müebbet bir çocukluk halini yaşayan Ahmet Cemil belki de bu nedenle Romantikliğinden vazgeçememiş, gerçeklikle "sağlıklı" bir ilişki kuramamış ve dünyası romanın takip eden olaylar silsilesinin sonucunda "mai"den "siyah"a dönmüştür.

⁵⁵ Age., s. 114.

⁵⁶ Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark* (İstanbul: Metis, 2007), s. 149.

Huzur: “Huzursuzluğun Romanı”

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın 1948 yılında tefrika edilen ve 1949 yılında kitap olarak yayınlanan *Huzur* adlı romanı 24 saatlik bir zaman dilimine geçmişteki bir yıl da yedirilerek kurulmuş bir anlatıdır. Berna Moran *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I* adlı eserinin “Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur” başlıklı bölümünde bu oldukça müphem bir dile sahip olan ve olay örgüsü bir bakışta kolayca kavranamayan romanın temasının ne olduğunu aramaya girişir. Moran’a göre *Huzur*’un ana fikri “birtakım değerler arasındaki çatışmayı sergilemek ve bu çatışmanın yarattığı bunalımı Mümtaz’ın kişiliğinde dile getirmek”⁵⁷ etrafında örülmüştür. Moran, romanın bölümlerinin adlarını dört ana karakterden; “İhsan”, “Nuran”, “Suad” ve “Mümtaz” biçiminde almasını bu bölümlerde söz konusu karakterlerin sırasıyla ana karakter olan Mümtaz’ın hayatında oynadıkları rol üzerinde durulmasıyla ilişkilendirir ve estetik anlayışında müziğe geniş bir yer ayırdığı bilinen Tanpınar’ın eserin yapısını dört bölümden oluşan bir müzik kompozisyonu gibi kurduğunu söyler. Buna göre romanın “İhsan” adlı ilk bölümü sıkıntılı, “Nuran” adlı ikinci bölümü neşeli, “Suad” adlı üçüncü bölümü melankolik ve “Mümtaz” adlı son bölümü de “çok sıkıntılı” bir atmosferi yansıtmaktadır.

Huzur, 2. Dünya Savaşı’nın ilanından hemen önce başlar ve savaş ilan edilmeden hemen önce biter. Yani aslında birinci ve dördüncü bölümlerde 24 saatlik bir zaman dilimi anlatılmakta, ikinci ve üçüncü bölümlerde ise geriye dönüşlerle bir yıl öncesi anlatılmaktadır. Romanın özellikle İhsan’ın hastalığı, Mümtaz’ın Nuran’dan ayrılmış olması ve savaşın patlak vermek üzere oluşu tarafından belirlenen birinci bölümü ve son bölümlerinde hakim olan atmosfer karamsar ve huzursuzdur. İkinci bölümde Nuran-Mümtaz aşkı anlatılır; ağır basan temalar aşk, doğa ve sanattır. Moran’ın melankolik olarak nitelediği üçüncü bölümün belirleyici

⁵⁷ Moran, Berna. “Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur.” Moran, s. 227.

olayı ise Nuran’la Mümtaz’ın ayrılmasıyla sonuçlanan Suad’ın intiharıdır. Dördüncü bölümde ise Mümtaz’ın hafızasının koridorlarında yaptığı gezintiler doğrultusunda yaşadığı hesaplaşma yer alır.

Moran’ın *Huzur* incelemesinde özellikle önemli olan nokta onun Tanpınar’ın eserlerinde bulunduğu varsayılagelen doğu-batı ikiliğini ele alışındaki nüansa yaptığı vurgudur. Moran’a göre bazı düşünürler gibi bazı romancılar da batılılaşma meselesini ahlaki yozlaşma kavramı bağlamında düşünegelmiş ve bu ikisi arasında bir özdeşliği varsaymışlardır. Bu tür bir düşünce batı-doğu karşıtlığını maddi değerler ile manevi değerlerin karşıtlığına indirgemektedir. Oysa Tanpınar dünyaya “estetik bir açıdan” baktığı için böylesi bir karşıtlık görmez. Tanpınar’a göre karşıtlık gerçek (halis) olanla sahte (taklit) olan arasındadır. Dolayısıyla Tanpınar’ın birçok eserinde ve özellikle de *Huzur*’da ele aldığı “terkip” kavramı taklidin ve özenmenin ötesine geçerek kendi imkanlarını arayış fikrine bağlanır:

Batı Tanpınar için Halide Edip Adivar ya da Peyami Safa için olduğu gibi manevi değerler açısından doğudan geri kalmış, özellikle maddi alanda ilerlemiş bir toplum değildir. Batı uygarlığı Ortaçağ’dan geçmiş, Rönesans’ını yaşamış, Sanayi Devrimi’ni yapmış, süreklilik gösteren ve bu sayede kendine özgü yaşam biçimlerini, kendi maddi ve manevi değerlerini yaratmış olan bir bütündür. Özendiğimiz batı yaşam biçimi onlar için hakiki, bizim için özentidir. Tanpınar batı gibi bizim de sürekliliği olan bir uygarlık oluşturmamızı ister. Bunu yaparken eski ister istemez değişecek, aşılabacaktır. Ancak yeniyi yaratırken hem eskiden hem de batıdan yararlanılacaktır.⁵⁸

Moran analizinin sonunda romanın spekülâtif finalini Mümtaz’ın arada kalmışlığı ve bocalamasıyla açıklar; huzursuzluk Mümtaz’ın kaderidir; o bu ikilemden kurtulamayacağını bilir. Mümtaz kendi masalsı iç dünyasıyla katı gerçeklerle örülü acımasız dış dünya arasında kalmış bir figürdür ve *Huzur* romanı da işte bu “bir küçükburjuva aydınının estetikizmde bulduğu kişisel mutluluğu ile topluma olan sorumluluğu arasındaki bocalayışı”⁵⁹’nı dile getirmektedir.

⁵⁸ Age., s. 245.

⁵⁹ Age., s. 250.

Huzur üzerine düşünen yazarlardan Oğuz Demiralp de Berna Moran gibi onun otobiyografik bir eser olduğu görüşünden hareket eder. Demiralp *Kutup Noktası* adlı kitabının *Huzur* üzerine olan denemesini tamamen söz konusu Mümtaz-Tanpınar ilişkisi üzerine kurar. Ona göre otobiyografik bakış açısından düşünüldüğünde İhsan karakterinin Yahya Kemal’le ilişkilendirilegelmesi tesadüf değildir ve Tanpınar’ın romanını kaleme alırken İhsan’ı bir şair olarak kurmamış olmasını, karakterlerine belirli bir mesafe koyabilmek ve bir tür nesnellik yakalayabilmek için başvurduğu bir yöntem olarak düşünmek mümkündür. Böylelikle Mümtaz- İhsan ilişkisi, Tanpınar- Yahya Kemal ilişkisini doğrudan akla getirme nedenlerinin en azından birinden kurtulmuş olur.⁶⁰

Tanpınar’ın eserlerini ve özellikle de *Huzur* romanını karakterize eden Doğu-Batı meselesi ya da ikiliği genelde modernleşme bağlamında düşünülmüştür. *Defter* dergisinin 23. sayısında yayınlanan “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi” adlı yazısında Orhan Pamuk da söz konusu ikilikten bahseder ve Tanpınar’ın modernleşme bağlamında düşünülebileceğini, ancak onun bir akım olan modernizmle birlikte anılmasının ya da modernist bir yazar olduğunu söylemenin mümkün olmadığını vurgular. Pamuk yazısını *Huzur*’dan yaptığı şu alıntı üzerine kurar: “‘Ne kadar garip, iki dünyam var. Tıpkı Nuran gibi iki alemin, iki aşkın ortasındayım. Demek ki bir tamlık değilim! Acaba hepimiz böyle miyiz?’ Belki de Tanpınar bu paragrafı yazarken şöyle düşünmüştür: işte romanın tematik bir özeti gibi oldu.”⁶¹

Bu noktada *Huzur*’da sıkça bahsi geçen “biz”in kim olduğu sorusu üzerinde durur Pamuk. Zira romanda ve Tanpınar’ın başka eserlerinde de bu “biz”e sürekli

⁶⁰ Oğuz Demiralp, *Kutup Noktası, Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Eleştirel Deneme* (İstanbul: YKY, 2001), s. 132.

⁶¹ Orhan Pamuk, “Tanpınar ve Türk Modernizmi”, *Defter*, Sayı 23 (Bahar 1995), s. 36.

gönderme yapılmakta, ancak onun tam olarak kime tekabül ettiği asla net bir biçimde ortaya konulmamaktadır. Pamuk bu durumu aslında Tanpınar'ın da eserlerini söz konusu "biz"i aramaya adanmasıyla açıklar. Tam karşılığını anlamak mümkün olmasa da romandaki bu biz sesi her duyulduğunda bir "biz" varolmaya, okurda biz fikri oluşmaya başlar: "böylelikle biz Nuran'la Mümtaz'ın aşkı için ilerlerken, onların içinde yaşadığı musikiyi, Boğaz'ı, çevreyi tanırken aslında usul usul, ta derinden bir kültür, bir millet, artık ne dersiniz deyin, hayali bir dünya oluşuyor."⁶²

Pamuk'a göre işte tam da bu noktada Tanpınar, Ahmet Mithat'inkine benzer bir öğretmen rolüne bürünmüş olur; "biz" diyerek tanımladığı ya da seslendiği cemaatin ideologluğu rolüne bürünür. Türkiye romanı geleneği içinde temel özelliklerden birinin katı bir eleştirel damar olduğu söylenebilecek modernist roman örneği olmadığını, Modernizmden haberdar yazarlar bulunduğunu ancak bunların modernist bir tavır takınmaya kalkıştıkları anda bir tür öğretmen rolüne bürünmeye yazgılı olduklarını belirten Pamuk, Tanpınar'ı ve *Huzur* romanını önemli yapan şeyi onun modernist olup olmamasında değil, yukarıda bahsedilen ikiliği, arada kalmışlığı bir üsluba çevirebilmiş olmasında aramak gerektiğini belirtir.

Tanpınar'da ve *Huzur*'da ikilik ve modernleşme meselesine değinen diğer bir yazar da Ahmet Oktay'dır. Oktay, "Tanpınar: Bir Tereddüdün Adamı" adlı makalesinde Tanpınar'ın modernleşme karşısındaki tavrını bir tür aradalık konumu olarak tanımlar: "Tanpınar'ın modernleşme karşısındaki tavrı süreci bir *aradalık* durumunda deneyimlediği için, daima ikili ya da başka bir söyleyişle *eklektik* olarak algılanabilir. Gerek düşünce yazılarında gerekse romanlarında görülen düallite yaşanan olaylara da deneyimlere de uygun bir çelişkin birlik kavramını nesnelleştirmektedir."⁶³ Oktay'a göre Tanpınar, özellikle *Huzur*'da izi sürülebilecek

⁶² Age., s. 41.

⁶³ Ahmet Oktay, "Tanpınar: Bir Tereddüdün Adamı", *Defter*, Sayı 23 (Bahar 1995), s. 53.

biçimde modernleşmenin getirdikleriyle götürdükleri arasında bir iç uyum arayışını ortaya koymaktadır. Bu sancılı iç uyum arayışı nedeniyle *Huzur*'un Mümtaz'ı bir tür parçalanmayı deneyimlemektedir. Bu bağlamda “ben bir çöküşün esteti değilim; belki bu çöküşte yaşayan şeyler araştırıyorum” diyen Mümtaz'ın eskiye olan merakı da yeniyi kurmak için bir ayağının üzerine basacağı zemini araştırmasından ileri gelmektedir.

Tanpınar'ın *Huzur*'da devamlı olarak eskiden bahsetmesini ve Orhan Pamuk'un da değindiği “bizi kurarken sürekli bir ayağının geçmişte olması hali”ni Tanpınar üzerine oldukça verimli ve özgürleştirici analizler ortaya koyan Nurdan Gürbilek “yüzünü geçmişe dönmek” olarak niteler. Ona göre Tanpınar yüzünü geçmişe dönmüş, bölünmüş olduğumuzu söylemiştir bize. Öte yandan bu bölünmüşlüğe rağmen kendi içinde tam, anlam dolu bir hayat doğmuştur yokluktan.⁶⁴ Tanpınar'ın *Huzur*'da bahsettiği geçmiş Gürbilek'e göre bir akistir, *Huzur*'un Mümtaz'ı şehirde gezinip geçmişin izlerini izlediğinde aslında kendi imgesini de seyretmektedir. “İstanbul'da dolaşırken Mümtaz'ın içinde konuşan gördükleri değil, kendi hayat tecrübesidir.”⁶⁵

Tanpınar ve *Huzur* üzerine kalem oynatan eleştirmenlerin sıkça değindiği ikilik meselesi Gürbilek'te de kendini gösterir:

Tanpınar bölünmüş bir dünyanın romanlarını yazdı. Geçmişle bugünün, rüya ile dış dünyanın, aşkla tenselliğin, derinlikle yüzeyin; kendi simgeleriyle söylersek Boğaz ile Beyoğlu'nun, Leyla ile Marie'nin uzlaşmadığı iki dünya arasında hiçbir geçişin mümkün olmadığı romanlar. Tanpınar bu uzlaşmazlığı, dış dünyayı ve yüzeyleri rüyanın içine çekerek, nesnelerin kendi yüzlerini silerek, onları derin ve yoğun bir dille kuşatarak aşmaya çalıştı: bölünmüşlüğün çözümünü, sanatın uyum ilkesinde aradı.⁶⁶

⁶⁴ Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge* (İstanbul: Metis, 1995), s. 13.

⁶⁵ Age., s. 16.

⁶⁶ Age., s. 22.

Gürbilek'in burada sözünü ettiği "sanatın uyum ilkesi" daha önce Berna Moran'ın bahsetmiş olduğu "dünyayı estetik bir bakış açısıyla anlama"ya tekabül etmektedir. Ancak Gürbilek bu uyum arayışının son kertede bir boşluğa tekabül ettiğini söyler. Bu nedenle *Huzur* başta olmak üzere Tanpınar'ın bütün romanları belirsiz denebilecek finallerle son bulur.

Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark* adlı kitabının "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark" başlıklı yazısında da bu defa Tanpınar'ı muhafazakar okumaların dışına çıkarmak amacıyla yola çıkar.⁶⁷ Gürbilek, Tanpınar'ın romanlarına genel olarak baktığı bu yazısında Ophelia, su ve ayna imgelerinden giderek oldukça ilginç ve alışılmışın dışında bir okuma ortaya koyar. Yazar bu tür bir okuma yaparak Tanpınar'da şimdiye değin es geçilmiş noktaları vurgulamayı amaçlamaktadır:

Tanpınar'ın maziye olan ilgisi kültürel ya da tarihsel bir vurgu taşıdığına bile hep şahsi masalın terimleriyle anlatılmıştır. İkincisi, Tanpınar'da geçmiş daima ikili, karşıt anlamlar içeren bir deneyimin adıdır. Yalnızca bizi kendine çağıran, idealleştirilmiş bir "mazi gülü" değil, aynı zamanda zalim çehresiyle beliren, öykü ve roman kahramanlarının iç dünyasını istila etmiş, çoğu zaman iradi bir çabayla değil, gayri iradi olarak hatırlanan bir ölü geçmiş, bir uğursuz mirastır. Tanpınar'ı tamlik ısrarına, geçmiş takıntısına ya da devam fikrine dayanarak muhafazakar ilan etmeden önce düşünmemiz gereken noktalardan biri bence budur.⁶⁸

Dolayısıyla *Huzur*'da anlatılan terkibe geri dönme arzusu, içinde bir tür ölüm mayasını da taşır. Gürbilek'e göre Tanpınar'da "sudaki hayali" yani kayıp bakışı, terkinin imkanını elde etmek mümkün değildir. Bu imkansızlık Tanpınar'ın bütün tamlik sevdasına rağmen eserinde eşzamanlı olarak içerilmektedir: "Nitekim Tanpınar'da en az "terkip" ve "artık"" kadar sık tekrarlanan bir sözcüktür "imkansız."⁶⁹ İşte Tanpınar'ın muhafazakar yorumlarının görmezden geldiği şey tam da bu imkansızlıktır:

⁶⁷ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*.

⁶⁸ Age., s. 121.

⁶⁹ Age., s. 131.

Tanpınar’da pınar kurumuş, ayna körleşmiş, Şark ölmüş, saltanat kayığı çoktan batmıştır. Tanpınar estetiğinin temel özelliği de burada aranmalıdır. Geçmiş tam da aradıklarımızı yerinde bulamadığımız için, yokluklarının bizde uyandırdığı duygu yüzünden bizi çekiyordur. Şöyle söyleyelim. Evet, bir mazi hasreti, kişinin ya da ulusun çocukluğuyla ilişkilendirilmiş bir tamlık hayali; bir eve dönme, kendine dönme ısrarı var Tanpınar’da. Ama diğer yanda “kendi” denen yerin başından bu yana kayıpla şekillendiğini, sanatın aynasının o kadim ayna kırıldığı için onun yerine geçtiğini, bütün bu içeriklerin çoktan kaybedildikleri için yazıya dökülebildiklerini söyleyen de odur.⁷⁰

Gürbilek’e göre tam da bu yüzden “iyi edebiyatın kaynağındaki tereddüt”ü

Tanpınar’da görmek mümkündür. Bir yandan bir tamlık hayali ama diğer yandan da bunun imkansızlığının bilinci. Yazar Tanpınar’ın yapıtlarının yarım kalmışlığını da bununla açıklar, *Huzur*’un belirsiz finali, hatta Mümtaz’ın yazmayı planladığını ilk başlarda ısrarlı bir şekilde vurguladığı Şeyh Galip romanının yarım kalması da bu açıdan düşünülmelidir. Tanpınar’a ve romanlarına, özellikle de *Huzur*’a yetkinliğini veren şey bu ikiliğin bir aradalığı halidir.

Tutunamayanlar: “Bir Yolculuk Romanı”

Oğuz Atay’ın 1970’de TRT Roman Ödülü’nü kazanan ve iki cilt halinde 1971-1972 yılında yayınlanan romanı *Tutunamayanlar* üniversiteden arkadaşı olan Selim Işık’ın intiharının ardından onun hayatının izlerini sürmeye başlayan genç mühendis Turgut Özben’in bu süreçte Selim’in varoluşunu açıklayan “tutunamayan olmak” kavramıyla tanışmasının ve romanın finaline doğru giderek kendisinin de bir tutunamayana dönüşmesinin hikayesini anlatır. Esasında romanın konusunu ya da hikayesini bir cümleyle özetlemenin oldukça zor hatta imkansız olduğunu söylemek mümkündür. Bunun nedenini *Tutunamayanlar*’ın hem üslup hem de içerik

⁷⁰ Age., s. 131-133.

bakımından Türk romanına getirdiği büyük yenilik ve değişimde aramak yerinde olacaktır. Gerçekten de *Tutunamayanlar* üzerine incelemeler kaleme alan birçok yazarın hemfikir olduğu üzere roman birçok yöntemsel ve dilsel özelliği bir arada barındırmakla beraber konusunu ele alış biçimiyle de Türkiye romanına yenilikçi ve heyecan verici bir soluk getirmiştir.

Ne var ki *Tutunamayanlar*'ın bu özellikleri onun ilk olarak yayınlandığı zaman diliminde; 1970'lerin başında edebiyat dünyasında bir tür sessizlikle karşılaşmasına engel olamamıştır. Roman, belli bir okur kesimini oldukça heyecanlandırmış olsa da hakkında üretilen eleştiri ve tanıtım yazıları uzun bir süre boyunca dikkati çeker ölçüde sınırlı kalır. Az sayıda olmakla birlikte yazılanların ise genelde biçim ve içerik açısından oldukça yeni bir deneme olan *Tutunamayanlar* 'la ilgili belli bir şaşkınlığı ve genelleştirici yargıları içerir cinsten olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin Mehmet Seyda, 1972 Mayıs'ında *Yeni Dergi*'de yayınlanan "*Tutunamayanlar*" adlı yazısında romanda bir tür "insansızlık" probleminin varlığından; bütün insansı boyutlarıyla irdelenmiş karakterlerin bulunmadığından bahseder.⁷¹

Yine 1972'de yayınlanan "Kentsoylu Aydının Eleştirisi" adlı yazısında Zühtü Bayar yazarı nihilist tuzaklara ve klişe olma tehlikesine düşen espriler kullanmakla eleştirir.⁷² Bu noktada Atilla Özkırmılı'nın *Yeni Ortam*'da aynı yıl yayınlanan "*Tutunamayanlar*" adlı yazısının romanın dikkatle incelenmesi gereken oldukça fazla malzeme barındırdığına vurgu yapması açısından bu anlamda bir kırılma noktası oluşturduğunu düşünmek mümkündür.⁷³ Özkırmılı'nın

⁷¹ Seyda, Mehmet. "*Tutunamayanlar*" *Oğuz Atay'a Armağan*, Yay. Haz: Handan İnci (İstanbul: İletişim, 2008), s. 137-143.

⁷² Bayar, Zühtü. "Kentsoylu Aydının Eleştirisi." *Age.*, s. 143-145.

⁷³ Özkırmılı, Atilla. "*Tutunamayanlar*" (1972). *Age.*, s. 145-148.

Tutunamayanlar'ı daha geniş bir çerçevede ele almak gerektiğini vurgulayan bu yazısını, romanın birçok farklı okumayı (örneğin psikanalitik okuma) çağırıldığını ve batı edebiyatından birçok metinle ilişki ve söyleşi halinde olduğunu belirten Murat Belge'nin yazısı izler.⁷⁴ Yine de Oğuz Atay'ın ve *Tutunamayanlar*'ın 'hak ettiği ilgiye mazhar oluşunun' biraz da toplumsal- kültürel atmosferde yaşanan kırılmayla bağlantılı olarak en fazla 1980'den sonra gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Nitekim romanın on yıl sonra gerçekleşen ikinci baskısının kısa süre içinde okur tarafından büyük bir ilgiyle karşılanması da söz konusu çalışmaların artışını tetikleyen bir unsur olmuştur.

Romanla ilgili kaleme aldığı ikinci bir yazıda Atilla Özkırımlı da edebiyat çevrelerinin roman yayınlandığı dönemki söz konusu suskunluklarından bahseder: “TRT roman ödülünü de kazanan bu romanın edebiyat çevrelerinde suskunlukla karşılanması ilginç bir olaydı. Bence bunun ana nedeni Oğuz Atay'ın oldukça değişik bir ilk romanla ortaya çıkmış olmasıydı. Gerek olay örgüsü, gerek getirdiği öz ve gerekse bu özün anlatılışı açısından alışılmışın dışında bir romandı *Tutunamayanlar*.”⁷⁵

Tutunamayanlar'ın edebiyat kamuoyunda bir tür şaşkınlıkla karşılanmasına neden olan bu sıra dışı konumundan bahseden yazarlar arasında yer alan Berna Moran'ın analizi romanın dünyasına girmek için verimli anahtarlar sunabilir. Moran, Atay'ın *Tutunamayanlar*'ının burjuva düzeninin kurallarına, değer yargılarına, beğenisine, yaşam biçimine ayak uyduramayan; topluma yabancılaşmış yalnız insanlar olduklarını belirtir.⁷⁶ Moran'a göre Atay küçük burjuva aydınlarını silkelemek için onların kültür değerleriyle, ideolojik tutumlarıyla, yaşamda

⁷⁴ Belge, Murat. “*Tutunamayanlar*”, Age., s. 151-159.

⁷⁵ Özkırımlı, “*Tutunamayanlar*” (1994). Age., s. 161.

⁷⁶ Moran, Berna. “Tutunanlar'dan Tutunamayanlara Bir Yolculuk.” Age., s. 221.

bağlandıkları konvansiyonlarla alay etmekte; fakat bununla da yetinmeyerek bu amacını eserin diline ve üslubuna da yedirerek ‘hem söyledikleri hem de onları söyleyiş biçimiyle bir başkaldırı’ ortaya koymaktadır. Eserin söylediklerini söyleme biçiminde de yeni yöntemler kullanarak daha çarpıcı hale getiren Atay, bu anlamda Türk romanının geleneksel, alışılmış çizgisinden dışarı çıkar ve başka tür bir romanı ilk olarak denemiş olur. Moran başka tür derken kastettiği şeyin modernist ve postmodernist unsurlar olduğunu belirtir; *Tutunamayanlar* bu anlamda “19. yy gerçekliğine sırtını dönmüş, bir ayağı modernistlerde bir ayağı postmodern bir roman”⁷⁷ dir. *Tutunamayanlar*’da hem modernist hem de postmodernist romana dair unsurların yer almasının nedenini Atay’ın modernist James Joyce ve postmodernist Nabokov’dan etkilenmiş olmasıyla açıklayan Moran, romanın kuruluş ve hikayesini ele alış biçiminde de bu unsurların izini sürmenin mümkün olduğunu belirtir.

Buna göre *Tutunamayanlar*’da üç öykü iç içe geçmiştir: İlki *Tutunamayanlar* kitabının öyküsüdür (yayıncının önsözünde anlatılan, Turgut’la tanışmasını, Turgut’un kitabı ona bir mektupla birlikte gönderdiğini söylemesini, birtakım isim değişikliklerinden sonra yayınlamaya karar vermesini içeren öykü); ikincisi Turgut Özben’in öyküsü (Selim’in peşine düşüp giderek ‘Selimleşmesinin’ öyküsü) ve üçüncüsü de Selim Işık’ın öyküsü (çocukluğu, hayatı, başından geçenler, intiharı vs). Bu üç öykü tabakası birbiriyle ilişkili bir biçimde elimizde tuttuğumuz metni oluşturur. Bu noktada “Yayımlayıcının Açıklaması” adlı ikinci önsöz aracılığıyla Atay, okura bir oyunla karşı karşıya olduğunu sezdirmiş olur; bir romana önsöz yazmanın mümkün olmadığını, elde tutulan önsözün de bir kurmaca olduğunu böylece belirterek postmodern romana özgü yazarca bir oyun kurar.

Tutunamayanlar özelinde oldukça çeşitlendirilebilecek bütün bu teknik ve yöntemlerin (romanda iç konuşma, bilinç akışı vs gibi yöntemler de başarıyla

⁷⁷ Age., s. 223.

kullanılır) Joyce, Nabokov ve Dostoyevski tarafından geçmişte kullanıldığını söyleyen Moran, Atay'ın burada yaptığı bir taklit değil, esinlenmek olduğunu ve onların yöntemleriyle kendi buluşlarını özgünlüğünü yitirmeden harmanladığını söyler. Turgut karakterinin İsa, Hamlet ve Don Kişot gibi figürlerle çarpıcı benzerlikleri de yine bir esinlenme ve postmodernist bir manevra olarak düşünülmelidir. Zira bütün bu malzemenin *Tutunamayanlar*'da özgünlük elden bırakılmadan başarıyla kullanılması sonucunda Atay "Türk romanını çağdaş roman anlayışıyla aynı hizaya getirmiştir."⁷⁸

Tutunamayanlar, birbirinden farklı birçok metnin bir araya gelişinden oluşmuştur. Süleyman Kargı'nın bir türlü bitmeyen felsefe kitabı, Süleyman Kargı'yla Selim Işık'ın birlikte kaleme aldıkları "Dün, Bugün, Yarın" adlı, şarkılardan oluşan bitmemiş metin, Turgut'un yazdıkları, Selim Işık'ın metinsiz önsözleri, günlüğü, "Ne Yapmalı" adlı metni, "Tutunamayanlar Destanı", giriş vs bütün bu metin düzlemleri belli bir oyunsuluk içinde bir araya gelerek eldeki kitabı; *Tutunamayanlar*'ı oluşturur. Bu birbirinden farklı metin parçacıkları Turgut'un tutunamayanları ve Selim'i, onun intiharını anlamak için yaptığı yolculuğun duraklarıdır.

Bu noktada romanın ruhunu ele verdiğini düşündüğüm bu "yolculuk" teması üzerine Fatih Özgüven'in düşüncelerine değinmek yerinde olacaktır. Özgüven, Turgut'un Selim'in hayatının izlerini sürmek üzere çıktığı ve sonradan kendinin bir tutunamayana dönüşmesiyle tamamlanan yolculuk kavramından bahsettiği "Türk Edebiyatının Büyük Yolculuğu: Tutunamayanlar" adlı yazısında düşüncesini Michel Butor'dan yaptığı şu alıntıya dayandırır:

Michel Butor romanın özü, içeriksel olarak da biçimsel olarak da yolculuktan başka bir şey değildir' diyordu. Gerçekten de Conrad, Woolf, Joyce, Celine,

⁷⁸ Age., s. 240.

Kafka, Proust, Nabokov- bu büyük yazarların hangisini açarsanız açın hepsinde de uzamda, bilinçte ve bellekte çıkılmış olağanüstü bir yolculukla karşılaşacaksınız. İşte Oğuz Atay'ınki de öyle.⁷⁹

Özgüven'e göre *Tutunamayanlar*'a pekala "Cumhuriyet Kuşaklarının Merkezine Doğru 20000 Fersah" türünden bir yolculuk hikayesi gözüyle bakmak mümkündür. Roman, devasa bir kültürel değişimin "klişeleri önyargıları gülünçlükleri, kabusları, dil sürçmelerinden oluşan hem çok coğrafi hem de çok düşünsel bir ülkede çıkılmış bir yolculuk"⁸⁰ tur. Oğuz Atay bu yolculuğun hikayesini ortaya koyarken aydın tabakanın kendisiyle hesaplaşabilmesi için bir zemin yaratmış; ortaya koymuştur.

Tutunamayanlar'da aydının, entelektüelin hikayesinin anlatıldığı konusunda hemen bütün edebiyatçılar hemfikir gibidir. Tatjana Seyppel de *Oğuz Atay'ın Dünyası* adlı çalışmasında *Tutunamayanlar*'da entelektüelin sunuluşunu inceler.⁸¹ Seyppel'e göre *Tutunamayanlar*'da toplumsal bir kesim olan entelektüellerin ironik bir biçimde eleştirilmesi söz konusudur: "Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*'la kendi zamanının, kendi ülkesinin entelektüellerini romanın odağına koyar."⁸² Romanın odağında kimlik sorunu; kendi "ben"ini bulma yolundaki arayış yer alır. Bir entelektüel figürü olarak Selim, kahramanlarını taklit ettiği kitaplara başvurarak kendi kimliğini kurmak isterken taklit ettiği roman karakterlerinin hangisine daha çok benzemesi gerektiğine bir türlü karar veremediği için tam tersi bir parçalanmayla, asla bütünleşememeye yüzleşir. Kendini kurmak isterken yıkmıştır. Öğrenme açlığı ve her şeye açıklık olarak başlayan bir okuma serüveni, kitapseverlik giderek kişiliğinin yönünü tayin edememesiyle kendini açığa

⁷⁹ Özgüven, Fatih. "Türk Edebiyatının Büyük Yolculuğu: *Tutunamayanlar*." Age., s. 208.

⁸⁰ Age., s. 209.

⁸¹ Tatjana Seyppel, *Oğuz Atay'ın Dünyası*, (İstanbul: İletişim, 1989).

⁸² Age., s. 43.

vurur: “Yeni olan her şeye karşı duyduğu ilgi bütün hayatına hakim olur ve giderek yerini her şeye karşı kayıtsızlığa bırakır. Karar vermek diğer bütün imkanlardan vazgeçmek anlamına geldiği için karar veremez.”⁸³

Bu noktada romanın ana çelişkisi olan “ben”in ayakta tutulması, kurtarılması veya geliştirilmesi ile toplumsal normlara uyması arasındaki çelişki, giderek sapkın davranışlar ortaya koymada kendini gösterir. Örneğin Turgut romanın ilerleyen safhalarında Selim’in dünyasına yaklaştıkça toplumsal olandan ve uyumluluk durumundan sapmalar göstermeye başlar ve ilkin ölmüş olan Selim’le abartılı konuşmalar yapmaya başlar daha sonra da Olric’de kendine bir alter ego yaratır. Bu bağlamda Selim’in intiharı da toplumla uyuşamamanın vardığı son nokta olarak görülebilir. Selim, “ben”ini toplumun müdahalesinden korumanın en uç noktasını ifade eden bir eylem olarak intiharı seçer:

Tutunamayanlar’ın merkezi sorunu olan bireyin kimliği sorunu kendini en açık olarak Selim’in sahnelediği oyunlarda dışa vurur. Selim bu oyunlarla, toplumdaki rolünü bulma sürecine katkıda bulunmaya çabalar. Buradaki konumu paradoksaldır: gerçeklikte kendisine bir yer bulamazken, kimliğini ancak yabancılaşmış oyun içinde bulur. Oyunda kendi kendisini aramaya koyulur, kendi gerçek ben’ini aydınlatmaya çalışır. Oyunun kuralları hayatın kurallarına benzese de o bunlarla ancak oyunun içinde ilişki kurabilir. Selim’in açmazı tam da bu oyunlar içerisinde birbirinin zıttı olan bütün rolleri içinde hissedebiliyorken belirli bir hayat için tercih yapamıyor, bunlardan birini gerçek hayattaki rol olarak seçemiyor oluşudur.⁸⁴

Selim bu nedenle giderek hayal dünyası ile gerçeklik arasında gidip gelen bir çemberin içinde kalır, oradan çıkamaz ve nihayet bu çember onu tahrip eder. Kendisini Batılı metinler okuyup onların dünyalarında var ederek kuran Selim kendini Batı kültürünün doğal bir mensubuymuş gibi görse de bu kültürün temsilcileri tarafından asla tam olarak kabul edilmeme gibi bir gerilim ve çelişkiyi içinde taşımaktadır: “Batılılarla karşılaşmanın sonucu kitaplarda değil gerçeklikte

⁸³ Age., s. 61.

⁸⁴ Age., s. 82-83.

cereyan ettiğinde daima hüsrandır. Türk entelektüeli, ikinci bir vatan olarak seçtiği batılı yazarların eserlerini okuyarak kendine yabancılaşma pahasına bir entelektüel evren kurmuştur. Fakat sevgisinin nesnesince kabul edilip sayılacağı yerde hep reddedildiğini, aşağılandığını hisseder.”⁸⁵ İşte Selim’in yaşadığı ve günlüklerinde ortaya koyduğu yabancılaşma da budur.

Seyppel’in *Tutunamayanlar*’ı Türk entelektüelinin hikayesi olarak okuyan analizi çarpıcı bir karşılaştırmaya da yer verir. Ona göre entelektüel *Yaban*’dan *Tutunamayanlar*’a muazzam bir dönüşüm geçirmiştir:

Başarısızlıklara uğrayan ancak misyonundan emin olan milli öğretmenden, burjuvalaşmış bir toplumun palyaçosuna: entelektüelin kariyeri budur. *Tutunamayanlar*, ilkesel bir onay temelinde, acı alayla yüklü bir reddiyenin kitabıdır. Reddedilen, entelektüellerin halihazırdaki durumu; onaylanan ise, topluma ilişkin hafif ütöpik bir sisle sarılı sorumluluklardır.⁸⁶

Tutunamayanlar’ın aydın-entelektüel meselesiyle ilişkisine Jale Parla da değinir.

Ona göre *Tutunamayanlar*’la birlikte “aydınlar ilk kez çarpıcı bir gerçeğin, kendilerinin değişik dil ve söylemlerden oluşmuş birer sözel yapı olduklarının farkına vardılar.”⁸⁷ Romanın bu türden bir etki yaratmasında Oğuz Atay’ın ironiyi ve dili kullanma biçiminin payı büyüktür. Atay birbirinden farklı dillerin parodilerini üst üste yığarak bütün bu dillerin ortaya koymuş olduğu söylemlerin altını oyar, okuru sürekli farklı bir açıdan okumaya mecbur bırakır. Böylece “Turgut Özben’in çıktığı insanlık, dürüstlük, duyarlılık, kendini yeniden tanımlama, yeni bir kimliğe kavuşma arayışına –bu arayışın sonu delilikle bile bitecek olsa- okur da katılır.”⁸⁸

Parla’ya göre *Tutunamayanlar*’ı oluşturan bütün bu birbirinden farklı metin parçacıkları bir tür ‘söylemler curcunası’dır. Bu curcunanın içinde birbirinden farklı

⁸⁵ Age., s. 90.

⁸⁶ Age., s. 106.

⁸⁷ Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, (İstanbul: İletişim, 2007), s. 204.

⁸⁸ Age., s. 205.

diller birbirini dinlemeden var olmayı sürdürürler: “Aydının içinde yüzdüğü –yoksa boğulduğu mu diyelim?- bu kültür karmaşasında diyalog olmadığı için çeşitlilik de yoktur aslında.”⁸⁹ Bu dilin aslında bir tür Türk kültürü olduğunu belirtir Parla; bu sesler kalabalığından bir tür uyum ya da iletişim türeyememektedir. Ne var ki bu kuru gürültünün tam zıddı da sonsuz bir sessizlik, suskunluk, günlük yaşamın dilsiz rutinidir. İkisi de birbirinden daha iyi ya da yeğ değildir. O halde bu iki karşı ucun da yani kuru kalabalığın da som sessizliğin de ifade edemeyeceği yalnızlığı anlatmanın bir yolunu bulmak gerekmektedir. Parla’ya göre *Tutunamayanlar* tam da bu çabanın ürünüdür. Romana yetkinliğini veren de bütün bu kakofoninin üzerine çıkarak bir şey söyleyebiliyor olmasıdır:

Tutunamayanlar’da tamamlanamayacağını bildiğimiz eksik metinler ne aşkınlığın, ne erkek egemen bir entelektüalizmin, ne şovenizmin, ne de herhangi başka bir inanç sisteminin diline paye verir. Delilikle özdeşleşmiş sanatsal bir dil bütün bu sistemleri yıkar.⁹⁰

Nurdan Gürbilek de Oğuz Atay’ın ve *Tutunamayanlar*’ın başarısını, konusunu bütün duygusuyla beraber ve yoğun bir biçimde anlatabilmesiyle ilişkilendirir. Onun iktidarla bağları seyreli, beceriksiz ve işlevsiz kalmış; tutunamamış aydının yaşantısını içeriden ve mesafesiz bir dille anlattığını vurgular. Fakat bunu yaparken eş zamanlı olarak bu tür bir edebiyatın pozitif bir hakikate dönüşmesinin, yani tutunamayanlığa övgünün de bir pozitif iddia olarak yüceltilemeyeceğini; bunun ancak “karşı çıkılan doğrularla birlikte var olabilecek bir negatiflik anı”⁹¹ olduğunu vurgulamış olmasının *Tutunamayanlar*’ı değerli ve başarılı kıldığını belirtir.

Gürbilek, Atay’ın bu çift yönlü başarısını; yani hem tutunamayanların trajedisini olanca açıklığıyla anlatabilmeyi ama hem de bunu övgü ya da yüceltme

⁸⁹ Age., s. 213.

⁹⁰ Age., s. 222.

⁹¹ Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, s. 37.

tuzağına düşmeden gerçekleştirebilmiş olmasını mümkün kılanın ironiyi kullanış tarzı olduğuna değinir:

Atay iki yere birden vurur: hem heykeli dikilenlerle, ortaokul tarih kitaplarıyla, payelerle alay eder hem de ortak bir tutunamayanlık arayışının komikliğini, tutunamamanın pozitif bir öneriye dönüştüğü an bütün sahiciliğini kaybedeceğini, gülünçleşeceğini sezdirir.⁹²

Atay'ın malzemesini işleyeceği zemin olarak ironiyi kullanma nedeni Gürbilek'e göre birbirine zıt konumların birbirini geçersizleştirdiği ve hükümsüzleştirdiği bir zemin yaratmak değil, insan bilincini meydana getiren bu zıt konumların bir çatışkı içinde de olsa bir arada var olduğunu, buna yazgılı olduğunu gösterebilmek içindir: “Düşüncenin taşlaşmasına, duygunun basmakalıplaşmasına, doğrunun sabitlenmesine karşı ironiyi kullanıyordu; ama kendi ‘samimiyet buhranının’ da bir gün pekala taşlaşabileceğinin farkındaydı.”⁹³

Oğuz Atay üzerine oldukça zenginleştirici çalışmalar ortaya koyan Nurdan Gürbilek Fredric Jameson'ın bütün üçüncü dünya edebiyatı eserlerinin aslında ulusal alegoriler olduğu tezinden yola çıkarak farklı metinlere bu gözle bakmayı denediği yazısında ise *Tutunamayanlar*'ın bir “çocuk ülke alegorisi” olarak görüp görülemeyeceği sorusu üzerinde durur.⁹⁴ Buna göre, *Tutunamayanlar*'ı kültürel ve edebi gecikmişliği, devamlı bir çocuk kalma halini yaşayan bir ülkenin romanı şeklinde okumak da mümkündür; ancak *Tutunamayanlar* sadece bu tür bir okumaya indirgenemeyecek kadar yoğun bir metindir. Zira gecikmişlik duygusu ve bunun yol açtığı sıkıntı bir yana, edebiyat zaten her zaman anlatmaya geç kalmıştır, iyi bir eser kendinden öncekilerle söyleşmek, onlardan bir şeyler almak zorundadır. Bu da ulusal

⁹² Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili* (İstanbul: Metis; 2008), s. 71.

⁹³ Age., s. 73.

⁹⁴ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 169-195.

alegori tanımlamasının sınırlarını aşan daha geniş bir metinler arası akrabalık düzlemini ele vermektedir ve iyi bir metin bütün bunları bilir.

2. BÖLÜM

KAYBETMENİN ANLATISI: *MAİ VE SİYAH*, *HUZUR* VE *TUTUNAMAYANLAR*

Mai ve Siyah

Halid Ziya Uşaklıgil'in 1895 yılında *Servet-i Fünun* dergisinde tefrika edilen ve 1896 yılında da kitap olarak yayınlanan romanı *Mai ve Siyah*, 22 yaşında genç bir şair olan Ahmet Cemil'in hayal ettiği ve kurmak istediği hayatla gerçekliğin çatışmasının hikayesini anlatır. Ahmet Cemil, 19 yaşına kadar anne babası ve kardeşi İkbâl'le birlikte oldukça mutlu ve huzurlu bir hayat sürmüş, 19 yaşında babasını kaybetmesiyle birlikte ise hayatında bir dizi zorluk ve giderek hayal kırıklığının yaşanacağı olumsuz bir dönemece girmiştir. Babasının ölümü, romanda Ahmet Cemil'i düş dünyasının "mailiklerinden" gündelik hayatın katı gerçekliğinin "siyahlığına" evrilten olaylar dizisinin başlatıcısı görevini görür. Zira kendini henüz lise eğitimini sürdürürken birdenbire çalışmak zorunda bırakan bir dizi maddi sorumluluğun karşısına çıkması, bu olaydan sonra gerçekleşecektir.

Çalışmanın bu bölümünde *Mai ve Siyah*'ın ana karakteri Ahmet Cemil'in hikayesinin bir tür yakın okumasını onun Romantik ruha sahip bir figür olduğu fikrinden yola çıkarak ve Georg Lukacs'ın "düş kırıklığı romantizmi" kavramı üzerinden ortaya koymaya çalışacağım. Zira roman, bu tür bir bakış açısıyla; romantik ruhun nitelikleri ve düş kırıklığı romantizmi açısından okunduğunda, yüzeyde Ahmet Cemil'in dünyasının "mai"den "siyah"a doğru dönüşümü, hayal dünyasının yıkılarak gerçekliğin acı yüzüyle tanışması, yani onun kaybetmesinin hikayesi olarak görünen, romantik figürün/entelektüelin bireyleşme macerasının sancısını oldukça yetkin bir biçimde sunan romanın başarısına/kazancına dönüşmektedir.

Romanı “düş kırıklığı romantizmi” perspektifine göre yorumlamadan önce Ahmet Cemil’i romantik ruha ve tavra sahip bir karakter olarak görmeyi mümkün kılan özelliklerinden bahsetmek gerekmektedir. Romantik figürün en temel özelliklerinin başında, onu hayata bağlayan, hatta hayatla ilişkisinin birincil dolayımı görevi gören bir ideale sahip olmasının geldiği belirtilmişti. Ahmet Cemil için bu ideal yazar/şair olmaktır.

20 bölümden oluşan romanda Ahmet Cemil’in ideali olan “yazma” motifine ilk olarak 3. bölümde rastlanır. Bundan önce, Ahmet Cemil’in çalıştığı *Mirat-ı Şuun* gazetesinden arkadaşlarıyla birlikte yedikleri eğlenceli bir yemek ertesi sahnesiyle açılan romanın ilk iki bölümünde Ahmet Cemil’in herkesçe sevilen ve saygı uyandıran karakteri, etrafındaki diğer karakterlerle fakat özellikle de onun olumsuz bir karşıtı olan Raci’yle ilişkisi içinde çizilir. Ahmet Cemil’in hayatına dair genel bir fikir veren bu tür sahnelerin ardından yazma motifinin ilk olarak ortaya çıkma biçimi oldukça dikkat çekidir. Zira romanda yazmak motifinin ilk olarak belirişi, “yazmak isteği” değil, “yazar olmak ideali” olarak ortaya konur:

Henüz yirmi iki yaşında, bütün maneviyeti yalnız bir ümidin tahakkukuna muntazır... Şöhret bulmak, edip olmak, herkesçe tanılmak, bugün o kadar acılıklarına göğüs vermek için hayatını zehirlediği bu edebiyat âleminin bir gün yüksek zirvelerine çıkmak ve ismini o kadar yükseltmek ki... O tasavvur ettiği yüksek payeye bir had bulamıyor; sonra da bu derece itila emellerine kapılıyor olduğundan kendi kendine utanıyordu. Edip olmak, şöhret almak, senelerden beri bütün düşüncesi bu değil miydi?⁹⁵

Ahmet Cemil’in idealinin, amacının yazı (şiir) yazmak değil de yazar olmak şeklinde ortaya konulması kanımca önemli bir nüanstır. Zira bu durum yazmayı değil, bir varoluşsal konum, bir tür kimlik olarak yazar olmayı hedefleyen Ahmet Cemil’in idealine daha en başından kırılğan bir nitelik vermektedir. Genç bir şair adayı olarak Ahmet Cemil, varoluşsal bir zorunluluk ya da arzu olarak yazmayı, yazıyla uğraşp onunla hemhal olmayı değil; bundan bir adım sonrasında gelecek “yazarlık payesini”

⁹⁵ Halid Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* (İstanbul: Özgür, 2003), s. 39.

arzulamaktadır. Bu nüans onun yazıyla ve yazmak istediği eserle kurduğu ilişkiyi kırılğanlaştırmasının ve romanın ilerleyen safhaları boyunca yazamamaya türlü bahaneler bulması ya da yazıdan yaşama, yaşamdan yazıya kaçarak böylelikle her ikisini de sürekli olarak ertelemesinin arka planında yer alan nedeni oluşturmaktadır.

Ahmet Cemil'i yazar olma hevesine iten yol, çocukluğu ve ilk gençliğini kaplayan okuma sevdasından geçer. Oldukça mütevazı ve sevgi dolu bir ailede geçirilen çocukluk, babasının yönlendirmeleriyle değiştirilen okulların ardından nihayet karar kılınan Mekteb-i Mülkiye'de geçirdiği günler, hem romanın diğer bir önemli karakteri olan en yakın dostu Hüseyin Nazmi'yle kurduğu dostluğun pekiştiği hem de okuma sevdasının enikonu kök saldıği döneme tekabül eder. Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi hayatlarının bu dönemini daha sonra da devam edecek bir “mütalaa cinneti”⁹⁶ (okuma hastalığı) içinde geçirirler.

Ahmet Cemil'in yazarlık ideali de bu dönemde kendini göstermeye başlar. Birlikte gerçekleştirdikleri hikaye, tarih ve nihayet şiir okumaları esnasında karşılaştıkları Edmond Haracourt'un *Çıplak Ruh* adlı şiir kitabındaki “Mezar” adlı şiir, Ahmet Cemil'in yazma arzusunu şiddetle tetikler ve yazmak istediği eserin neye benzeyeceğini heyecanla tasvir eder:

Ah neler hissediyorum da tahlil edemiyorum. Bir şey yazmak, o duyguların içinden bir şey çıkarmak istiyorum ama bir kere ne yazmak istediğimi tayin edebilsem. Şurada –beynini gösteriyordu- bir şey var, bir şey duyuyorum ama rüyalarda tutulamayan şekiller gibi parmaklarımın arasından kaçıyor. Bilir misin, nasıl bir şey?... Öyle bir şey yazmak istiyorum ki yukarı bakılsa mai ve daima mai; aşağı bakılsa siyah daima siyah... Bir şey ki mai ve siyah olsun. Hasta mıyım bilemiyorum, fakat ah! O ne yazmak istediğimi bilsem; onu şöyle karşımda resmi çıkarılmış, tasvir edilmiş görmek mümkün olsa; işte o vakit, zannediyorum ki artık ölebilirim; hayatta nisabını tamamıyla almış bir adam hükmünde gözlerimi kapayabilirim...⁹⁷

⁹⁶ Age., s. 57.

⁹⁷ Age., s. 62.

Romantik ruhun en can alıcı özelliklerinden birinin idealini imkansızlaştırma eğilimi olduğuna değinilmişti. Yazmak istediği eseri idealize etme tarzı ve onu “anlatılamaz olanı anlatma” çabası olarak imkansızlaştırma eğilimi, Ahmet Cemil’in romantik ruhunu ve hayatla kurduğu ilişkinin romantik niteliğini ele verir cinstendir.

Fakat tam bu sıralarda kendi varoluşunun anlamını ancak bu eserin vücut bulmasıyla sağlayacağını düşünen Ahmet Cemil’in onu yazabilmek için büyük bir iştahla devam ettiği okuma serüveni sekteye uğrar; babasının ölümüyle birlikte hayatındaki önceliklerin sırası değişecek, annesi ve kız kardeşinin geçimini sağlayabilmek için çalışmak zorunda kalacaktır. Yazar olma idealiyle gerçekliğin zorunlulukları arasında ilk sıkışıklığını yaşayan Ahmet Cemil, annesinin diplomasını ne zaman alacağı sorusu üzerine bunalır, dertleşmek üzere yanına gittiği dostu Hüseyin Nazmi, ona çalışması gerekiyorsa başka çaresi olmadığını, çeviri yaparak ve özel ders vererek, fakat bu arada okulunu da asla ihmal etmeden bu sorunların içinden çıkabileceğini öğütler. Dostunun önerileriyle eve döner ve yoğun bir çeviri faaliyetine başlar. Para kazanma zorunluluğunu ilkin yazar olma sevdasının önünde bir engel olarak gören Ahmet Cemil, şimdi olayı başka türlü yorumlamakta; daha iyimser bir bakışla çeviri yapmayı yazarlığa bir tür giriş olarak görmeye çalışmaktadır.

Ahmet Cemil’in sıkıntılarıyla bu şekilde başa çıkma tarzının geri planında aslında onun kırılğan Romantik ruhunun temel niteliği yatmaktadır demek yanlış olmaz. Zira kanımca Ahmet Cemil’i romanın sonundaki trajik konumuna sürükleyen ruh hali, tam da bu hayatla sanat arasında varsaydığı keskin ayrım ve gerilimden kaynaklanmaktadır. Ahmet Cemil birincil ideali olan yazarlığı hayatın maddi zorunluluklarını gerçekleştirmek üzere para kazanmak gerekliliği yüzünden yerine getirilmeye fırsat ve zaman bulunamayan bir şey olarak algılar; onu imkansızlaştırır.

Gündelik hayatla yazıyı uzlaştıramadığı, bir arada yürütemediği noktalarda birinden diğerine kaçar, ikisinden birini tercih etmek zorunda hisseder; yaşamak için yapmak zorunda olduklarıyla yazma pratiğini bir türlü örtüştüremez. Ruhunu “marazi” kılan edebiyat sevdasıyla hayatın gerçekleri arasında sıkışıp kalmış olan Ahmet Cemil, hayal ve hakikat arasındaki gerilimde salınan romantik bir ruhtur:

Onda şiir ile uzun iştigal mariz bir hastalık husule getirmişti. Öyle bir hassasiyet ki onunla malul olanları başkaları için, anlaşılmaz, makuliyetine kati hüküm verilemez; hareketlerinde, fikirlerinde, duygularında bir büyüklük olduğuna kanaat edilir de isabetini teslime cesaret edilemez muammalar haline getirir. Öyle bir hassasiyet ki bir gün hayatı (...) bütün o çirkinliklerden mürekkep gösterir; (...) diğer bir gün gözlerinin önüne bütün güzelliklerini döker; (...) bir gün bahtiyar diğer bir gün bedbaht; bu dakikada şad, biraz sonra hazin yapar, yahut bir anda kalbi hem neşe, hem gam ile doldurur; öyle bir hassasiyet ki bir hastalığa benzer de değildir. Ah! Böyle hasta olanlar: onlara kendilerini sorunuz, marazlarını teşrih etsinler. Emin olun ki bu mümkün olmayacaktır, o müphem ve müşevveş ruh, bir lisanın şerhine giremez, o öyle bir şiirdir ki mahiyeti belki kıymeti vazih olmasından ibarettir. Ona bir lisan bulmak, bir suret vermek mümkün olabildiği anda o asıl şiirlikten çıkmış olur. O hasta ruh, bir billur parçasıdır ki üzerine şiirin zıyası isabet etsin, tahlil etmek mümkün olmayan renkler gösterir ve gözleri kamaştırır. Onların ne olduğunu anlamak için onu parlatan ziya ile kendisinin arasına elinizi koymaktan hazer ediniz; yoksa gözünüzün önünde kalacak olan sönük, donuk bir cam parçasından başka bir şey değildir.⁹⁸

İşte Ahmet Cemil’in romantik ruh yapısını betimleyen bu ifadeler onu gündelik gerçeklikle ideali arasında sıkıştıran, bu gerilimi bir sarkaç gibi sürekli iki uçta deneyimlemesine neden olan altyapıyı sunmaktadır. Nitekim bir an yazarlığa bir giriş olarak olumlu bir biçimde görmeye niyetlendiği çeviri faaliyeti ve özel ders vermesi, bir adım sonra onu emelinden uzaklaştıran engeller olarak görünür gözüne. Y yapmak zorunda olduklarıyla yapmak istedikleri arasında var olan uçurumu kapatabilecek yeni bir seçenek olarak gördüğü *Mirat-ı Şuun* gazetesinde işe başlamasıyla birlikte ise bu defa hayatında yazıyla daha fazla haşır neşir olabildiği yeni bir dönem başlar.

Romanın *Mirat-ı Şuun* ve çevresindeki olaylar etrafında dönen bundan sonraki bölümlerinin ana eksenleri, gazetede Ahmet Cemil’i çekemeyen ve onu her

⁹⁸ Age., s. 66.

fırsatta alaşağı etmeye çalışan Raci'nin gece hayatına düşkünlüğü yüzünden perişan ettiği ailesinin hikayesi, Ahmet Cemil ve diğerlerinin bu meseleye çözüm bulma çabaları, Ahmet Cemil'in kız kardeşi İkbâl, annesi, dostu Hüseyin Nazmi'yle hikayelerinden oluşur. Bu noktada Ahmet Cemil'in kırılgan yazarlık idealine dair önemli veriler sunan bir noktaya özellikle dikkat çekmek gerekmektedir. Bir akşam dostu Hüseyin Nazmi'nin çıkardığı *Gencine-i Edep* gazetesinin bir takım işleri için ona yardım etmeye giden Ahmet Cemil, okurlardan gelen mektupları incelerken bir süre önce bu gazetede yayınlanan bir şiirine dair yazılmış eleştiri yazısına rastlar. Oldukça hakaretamiz bir dille kaleme alınmış bu yazının Raci'nin kaleminden çıktığını anlamakta güçlük çekmeyen Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi'nin arasında oldukça enteresan bir konuşma geçer. Raci'nin kendisinden neden bu kadar nefret ettiğini anlamaya çalışan Ahmet Cemil'in bu vesileyle eleştiri, popülerlik, halkın yazara, esere bakışı üzerine fikirleri onun yazarlık idealinin kırılganlığını da ele verir cinstendir: “Biz kendimizi böyle telsiye ediyoruz. Ama zannetmem ki hakikat senin dediğin gibi olsun. Bence halk nerede gürültü olursa oraya teveccüh eder...”⁹⁹

Arkadaşının bu düşüncelerini fazla hassaslık olarak niteleyen Hüseyin Nazmi'nin bu fikri Ahmet Cemil'i tatmin etmez, ona göre insanların fikir ve beğenileri eserin varlığının ve anlamının üzerine çıkıp onu bastırabilecek kudrettedir. Romantik karakterin idealini imkansızlaştırması ve onu gerçekleştirmek arzusuna başından beri eşlik eden korku burada kendini gösterir:

Ah bu anlaşılamamak, takdir edilmemek endişesi olmasa. Ya benim o mahut eseri bitirsem de çıkarsam ne olacak? O mahut eseri dediği, senelerden beri yazmak istediği, beyninin içinde bir çocuk kabilinden yaşatıp büyüttüğü, her dakika işleyip süslediği eser idi ki bunda çocukluktan beri okuduklarından aşlanmış şiir zevkini tatbik etmek isterdi. Bu eseri öyle bir şey yapmak isterdi ki o vakte kadar görülmüş olan şeylerin hiçbirine benzemesin, bir şey ki... O şeye zihninde mümkün değil bir şekil, bir suret veremiyordu... Zihnen tertip ettiği esas pek sade idi: Bir taze ruh ki hayata bir ümit incilasıyla açılıyor, güya semanın bakir sinesine güneşin busesinden, onun sevda

⁹⁹ Age., s. 128.

dudaklarının temasından tutuşmuş bir bahar sabahı... Fakat sonra yavaş yavaş afak yanmaya, etrafa bir ateş havasının baygınlıkları yayılmaya başlıyor, o saf ve taze ruha hayatın ilk mihnetleri yavaş yavaş sokuluyor. Hayat mübazeresi... Daha sonra ümit güneşi o kırılmış kalbin emel enkazına hazin bir veda nazarı ile süzülüp gidiyor: O vakit neticenin kara bulutları... İşte eser bu idi, bu eserle Ahmet Cemil beşer hayatını yazmak istiyordu; başından sonuna kadar bir şiir ki bir tebessümle başlasın, bir katre girye ile netice bulsun...¹⁰⁰

Ahmet Cemil'in yazmayı istediği eser işte yukarıda tasvir edildiği üzere bütünüyle hayata benzeyen, onun önce coşku ve olumluluğunu sonra da katılık ve olumsuzluğunu aynı anda bünyesinde barındıran bir metin olarak kurulmuştur. Fakat Ahmet Cemil yazdıklarından tatmin olamamakta, eserine istediği biçimi bir türlü verememektedir: “ Ah bir kere o esere vücut verebilse!.. Bütün hayatta ümidi onun üzerine mübteni idi, onu yazarsa- bir gün Taksim Bahçesi'nde arkadaşına itiraf ettiği gibi- artık hayatta vazifesini ikmal etmiş kıyas edecekti.”¹⁰¹

Ahmet Cemil bir dizi zorluk ve geçim sıkıntısıyla dolu hayatına katlanma nedeni olarak eserini bir gün meydana getirme ümidini, bu Romantik ideali koyar. Ona göre eser ortaya çıkmadan kendisi de var sayılamaz. Eserin yaratımı, varoluşun dolayımı haline getirilir: “Ah, o eser yazılıp da intişar ettiği zaman ben büsbütün başka bir adam olacağım! Öyle zannediyorum ki iştihar perisi gelip makhur, mağlup ayaklarımın altına atılacak; kendimi birden yükselmiş göreceğim, o zaman: “Ben bugün şu toprak parçasının üzerinde birisiyim!” diyebileceğim.”¹⁰²

Bu noktadan sonra Ahmet Cemil çalışmaktan artakalan bütün vaktini eserini tamamlamaya ayırmaya karar verir ve yazmak için öncelikle okumanın gerektiği fikri yeniden kendini gösterir. Arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin kitaplığından

¹⁰⁰ Age., s. 129.

¹⁰¹ Age., s. 130.

¹⁰² Age., s. 135.

ödünç aldığı onlarca şiir kitabını hatmeder, ne var ki kendi eserinin yazımı oldukça yavaş ilerlemektedir.

Romanın 9. bölümünde Ahmet Cemil'in bahtını olumsuzla doğru dönüştürecek, hikayesini "mai"den "siyah"a çevirecek olaylar dizisinin ilk tetikleyicisi gerçekleşir. Matbaa sahibinin oğlu Vehbi Bey, Ahmet Cemil'in kız kardeşi İkbâl'e talip olmuştur. İlk şüphe ve kararsızlıkla karşıladığı bu olaya daha sonra rıza gösteren Ahmet Cemil, kız kardeşini Vehbi'yle evlendirir. Artık evde annesi ve İkbâl'den başka Vehbi Bey'le de beraber yaşamaya başlamıştır. Fakat Vehbi Bey'in bir süre sonra ortaya çıkan akşamcılığı, evin ekonomisine katkıda bulunmaması, Ahmet Cemil'in evde fazla bulunmak istemeyerek ve daha fazla paraya ihtiyaç olduğundan kendini iyice çalışmaya vermesine neden olur. Bu da eserin tamamlanması için gereken vaktin çoğunun para kazanmak için feda edilmesi demektir; gündelik hayatın zorunlulukları bir kez daha eserin yaratımını erteler. Romantik karakterin hayatı idealin önünde onu imkansızlaştıran bir engel olarak görmesi fakat buna rağmen onu şiddetle arzulamaya devam etmesi ve varoluşunu bu gerilim üzerinde inşa etmesi olgusu burada yeniden kendini gösterir.

Ahmet Cemil, söz konusu zorunlulukların engellemesiyle bütün kış boyunca eseri üzerinde hemen hemen hiç çalışamaz. Fakat baharın gelmesiyle birlikte çalışmaları hız kazanır; doğa ve hayatın akışı canlandığında eser de akmaya, oluşmaya başlar ve olgunlaşır: "O vakit Ahmet Cemil'in eseri bol bir yağmurdan sonra topraklardan süzüle süzüle kayacıklar arasında birikmiş küçük bir memba gibi taştı, ufak ufak hamlelerle feveran etti."¹⁰³

Romanın tam bu noktasında oldukça önemli bir kırılma meydana gelir. Ahmet Cemil, bütün zorunluluk ve güç koşullara rağmen eserini büyük oranda vücuda getirebilmişken yaşadığı bir karşılaşma, bir sonraki hamlede bir ideal olarak

¹⁰³ Age., s.199.

eserin yerini yeni bir idealin; aşkın almasına neden olacak, varoluşuna getirdiği bu ikinci dolayım, birincinin de yerini alarak onu araçsallaştıracak ve romanın finalindeki çöküşü hazırlayacaktır. Ahmet Cemil, eserine kaba hatlarını vermenin mutluluğuyla onu kendi kendine bir kez daha okumak için Beyoğlu'na gider. Burada romanda şimdiye kadar iki defa rastlanan Hüseyin Nazmi'nin kardeşi Lamia'yla karşılaşır ve oldukça ilginç bir biçimde daha önce aşka dair içinden geçirdiği bütün imgeleri ona yükleyerek ona aşık olduğunu “fark eder”. Ahmet Cemil'in aşka düşüşünü anlatan bu bölüm kanımca oldukça ilginçtir; çünkü burada da tıpkı bir eser yaratmak ya da yazar olmakla kurduğu ilişkiye benzer bir durum kendini göstermektedir. Nasıl ki önce yazar olmayı hedefleyip, eseri ikinci planda düşlemiş ve onu yerine getirilmesi zorunlu bir varoluş dolayımı olarak kodlamışsa, aşkı da zaten içinde var olan bir duygu durumu olarak anlamlandırıp, eserini tamamlamaya yaklaşıp hayatı ve onun olumlu yanlarını fark ettiği ilk anda o boşluğa en uygun – çünkü en yakın ve mümkün- kişi olan Lamia'yı yerleştirmiştir. Üstelik Romantik bakış açısıyla, ilkin çok zor hatta imkansız olarak kodlama eğiliminde olduğu eserini bir biçimde vücuda getirmeye çok yaklaştığı bir anda, bu defa yeni bir “ideale” kapılmış, ve ilk idealini yani eser yazmayı ikinci idealin yani Lamia'nın aşkını elde etmenin aracı olarak görmeye başlamıştır.

Eserini aşağı yukarı tamamlaması ve hayalindeki aşka uygun çehreye de “karar vermesinin” ardından Ahmet Cemil'i heyecanlandıran bir gelişme daha olur. Babasının felç geçirmesinin ardından matbaayı devralan Vehbi Bey, Ahmet Cemil'i yazı işleri müdürlüğüne yükseltir ve işleri büyütmek istediğini açıklayarak birkaç baskı aleti almayı teklif eder. Ahmet Cemil önce tereddüt etse de hayatı boyunca sahip olmak istediği bir konuma getirilmenin heyecanı ile babasından kalan tek malvarlığı olan evi ipotek ettirerek matbaaya yeni aletler alınmasını sağlar. Son

gelişmeleri konuşmak üzere arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin evine gittiğinde verdiği kararın doğruluğundan bir kez daha emin olur; Lamia'yı görmüş, ona şimdi olmasa da ilerde maddi olanaklar sunabileceği ve böylece onunla evlenmeyi hak edebileceği düşüncesine kapılmıştır. Hüseyin Nazmi eserinin ilk okumasını kendi evinde yapmayı teklif eder, Ahmet Cemil bir aylık bir son çalışmanın ardından bunu gerçekleştirebileceklerini belirtir; evine aklında eseri ve Lamia'nın fikriyle döner. Şimdi eserle Lamia'nın değeri eşitlenmiş gibidir: "Gece yalnız kaldığı vakit zihninde yalnız iki şey yaşıyordu: Eseriyle Lamia. Bu iki emel hedefi bir ikiz kız kardeşler gibi hatırasında öpüşüyordu."¹⁰⁴

Romanın bu noktasından itibaren hızlı bir düşüşten hemen önce Ahmet Cemil'in hayatında kısa süreliğine her şey olumlu bir seyir izler. Matbaada işler iyi gitmekte, gazetede ki konum değişiklikleri ilkin vicdanını rahatsız etse de sonradan yerli yerine oturmaktadır. Nihayet eserini de tamamlamış bulunan Ahmet Cemil, onu edebiyat dünyasından birkaç kişinin davetli olduğu Hüseyin Nazmi'nin evindeki bir akşam yemeğinde okuyacaktır. Bir edebiyat duayeni olarak kabul görmüş olan Hüseyin Nazmi, arkadaşı Ahmet Cemil'in eserini "Garp'tan toplanmış tohumların Şark güneşinde açan çiçeklerinden oluşmuş bir demet çiçek"¹⁰⁵ olarak sunar. İçlerinde Raci'nin de bulunduğu topluluk, Ahmet Cemil'in eserini okuyuşunu merak ve heyecanla izler; ilk tepkiler oldukça olumludur. Hüseyin Nazmi'nin gururu, sevinci, bir ara kapı aralığından fark ettiği Lamia'nın da kendini dinlemiş olduğunu görmesi, hatta kendinden oldum olası haz etmediğini bildiği Raci'nin bile eserinin genel olarak fena olmadığını söylemesi, Ahmet Cemil'i tarifsiz biçimde mutlu eder. Geceyi bu evde geçiren Ahmet Cemil'in aklında şimdi tek bir hayal kalmıştır; Lamia'ya aşkını açıklamak ve onunla evlenmek. Bu amaç öylesine yoğundur ki

¹⁰⁴ Age., s. 229.

¹⁰⁵ Age., s. 256.

eserin varlığını dahi araçsallaştırır; Ahmet Cemil, Lamia'ya ilan-ı aşk ederken “eserini onun ayaklarının altına sermek amacıyla yazdığını”¹⁰⁶ söylemeyi planlar. Ertesi gün defterini gururla yeniden karıştırırken son sayfasına Lamia tarafından yazılmış olduğu anlaşılan tebrik cümlesi Ahmet Cemil'i enikonu heyecanlandırır; bunu Lamia'nın da kendisine benzer hisler duyduğu biçiminde yorumlar.

Romanın bu noktadan itibaren seyri Ahmet Cemil'in hayatının giderek olumsuz ve karamsar bir atmosferin etkisine girmesiyle başka bir yöne doğru değişir. Hamile olduğunu öğrendiği kız kardeşi İkbâl'in evliliğinde mutsuz olmasından, eniştesi Vehbi Bey'in kaba ve sevgisiz tutumundan, şimdiye kadar yalnızca eserini düşünerek hayatındaki insanların mutsuzluklarına kayıtsız kaldığı düşüncesine kapılarak kendini suçlar ve ağır bir iç hesaplaşma yaşar. İlk varoluşunun, daha sonra Lamia'nın aşkını kazanmanın dolayımı olarak kurguladığı bir ideal olarak eseri, bu defa da kız kardeşinin mutsuzluğundan kendini sorumlu tutmasının; suçluluk duygusunun dolayımı haline gelmiştir: “Sevilmediği için bedbaht! dedi... O vakte kadar yalnız kendisini düşünmüş, matbaasını, eserini... İlaveye cesaret edemiyordu, fakat hakikat öyle değil mi?- Lamia'yı düşünmüştü.”¹⁰⁷ Bu ağır suçluluk duygusunun altında ezilen Ahmet Cemil ne yapabileceğini düşünür fakat hiçbir şeye kudreti yok gibidir: “Bundan sonra hepsine veda etmek, bir aralık şiir buharı ile bulanan gözlerinin önünde yükseldiğini gördüğü arzu köşkünün artık enkazı kenarına oturup uzun bir ümitsizlik nazarıyla onun matemini tutmak lazım geliyordu. Ya Lamia?.. Ya eseri?”¹⁰⁸

Ahmet Cemil, eserinin ve Lamia'ya kavuşma fikrinin motivasyonu ile tekrar -soluk bir biçimde de olsa- hayata bağlanma kararı alır. Fakat ertesi gün

¹⁰⁶ Age., s. 265.

¹⁰⁷ Age., s. 275.

¹⁰⁸ Age., s. 295.

gazeteye gittiğinde karşılaştığı olay, onun gücünü daha da tüketecek bir süreci hızlandıracaktır. Bu olay Raci'nin, Ahmet Cemil'in eseriyle ilgili kaleme aldığı oldukça aşağılayıcı bir eleştiri yazısının bir gazetede yayınlanmasına dayanmaktadır. Arkadaşlarının aralarında gülüşerek okudukları yazının konusunun kendi eseri olduğunu öğrenmesi, baştan beri beğenilme ve şöhret kazanma motivasyonu ile yazan Ahmet Cemil'in düş kırıklığının bel kemiğini oluşturur:

Ahmet Cemil derin bir keselan duydu. Ta ciğerlerinin ortasında bir şey yırtılıyor zannetti. Demek kendisinin hayatta gaye olarak sevdiği, vücuda getirdiği bu eser şu dakikada herkesi güldürüyor, eğlendiriyordu. Evet, herkesi... Nazarında bütün arzularının elde edilen tek neticesi olma önemine sahip olan eserinin henüz yayınlanmadan üzerine dökülen bu hakaret çirkefi, hülya kanatlarında öldürücü bir yara açmış idi.¹⁰⁹

Eserinin karşılaştığı bu ağır hakaretlerle yıkılan Ahmet Cemil bir dizi iç hesaplaşma yaşar. Eserine güvenip güvenmediğini, eğer güveniyorsa bu kötü niyetli olduğu belli eleştirilerden neden bu kadar etkilendiğini sorgular. Gazeteden dostu Ahmet Şevki Efendi'yle hayatının son zamanlarını boğucu bir hale sokan dertlerini konuşur; eseri, eniştesi, kardeşi İkbâl ve Lamia. Ertesi gün eniştesi Vehbi tarafından hakkında çıkan yazı bahane gösterilerek başyazarlık görevinden alınması da yaşadığı olumsuzluğa doğru baht dönüşünün ayrı bir durağını oluşturur. Matbaadan ayrılmak istese de ödenmesi gereken borçlar onu alıkoyar, kısa bir süre sonra evdeki bir tartışma esnasında Vehbi'nin hamile olan İkbâl'i çocuğunu düşürmesine sebebiyet verecek şekilde hırpalaması olayları büsbütün kaotik bir hale getirir. İkbâl maruz kaldığı şiddetin ardından kısa bir süre sonra hasta düşer ve ölür. Bu olay Ahmet Cemil'in hayatını tamamen değiştirir. Şimdiye kadar yaptığı bütün hamleleri, kardeşinin ölümünden kendini sorumlu tutarak hiçbir ve derin bir çöküş yaşar.

Bir süre hayattan elini eteğini çeken Ahmet Cemil'in mahvının hikayesi, bir gün onu evine çağıran arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin söyledikleriyle kesinlik kazanır.

¹⁰⁹ Age., s.308-310.

Bir batı ülkesine tayinini istediğini, kısa bir süre sonra oradan ayrılacağını anlatan Hüseyin Nazmi, bu arada sevinçli bir haberi olduğunu belirterek Lamia'yı bir subayla nişanladıklarını, yakında evleneceğini söyler. Bu bilgi Ahmet Cemil'i hayata bağlayan son şeyin; Lamia'yla evlenme hayalinin de suya düşmesi anlamına gelmektedir. Bir süre bu duruma anlam veremeyen Ahmet Cemil, uzun iç hesaplaşmalardan sonra başından beri duygularının tek taraflı olduğunu fark ederek büyük bir çöküş yaşar. O gece misafir olarak kaldığı bu evde eskiden mutlulukla gezindiği kütüphaneye bile yabancılaşmış, şimdiye dek hayatına anlam veren kitaplar artık ona tamamen anlamsız gelmeye başlamıştır: “Okumak? Artık bunların hepsinden nefret ediyordu. O şairler, o sevgili kitaplar, bunlar bütün yaşanmış yahut yaşamaktan yorulmamış adamların sahte şiirleri, sahte felsefeleriydi. Bütün şiir ve felsefe işte şu dakikada onun bu melal ve yeisinde muhtevi idi.”¹¹⁰

Yaşadığı bu büyük travmanın ardından kendisinin de artık kısa bir süre önce ölen kardeşi İkbâl'den farklı olmadığına karar veren Ahmet Cemil, onun mezarını ziyaretten dönerken içinden artık yaşayan bir ölü olarak sadece annesini yalnız bırakmamak için nefes alıp vermeye devam edeceğini geçirir. Evine, odasına dönen Ahmet Cemil bütün hayatını ve kaybetme hikayesini düşünür. Hayattaki başarısızlığını gerçek dünyayla herhangi bir ilişkiden yoksun bir biçimde şiirlerle, edebiyatla uğraşmış olmasına, hep hayal dünyasında yaşamış olmasına bağlar: “Biraz hayatın maddiyetini düşünmüş, bu toprak parçasının üstünde bir şiir bulutuna sarınarak uçmak için çalışmamış olsaydı bugün bu kadar mağlup olmayacaktı.”¹¹¹

Şiire ve edebiyata olan merakını, bir eser yaratma, yazar olma idealini bütün mahvının nedeni olarak gören Ahmet Cemil, bütün roman boyunca devam

¹¹⁰ Age., s 370.

¹¹¹ Age., s. 381.

eden eylemsizliğini ilk defa olarak bozar. Ancak gerçekleştirdiği eylem yıkıcı bir eylemdir; eserini yok eder:

O zaman eserini düşündü. Ah! Bu eseri? Fakat şimdi ona ne lüzum var? O artık ölmüş bir çocuğun boş ve soğuk gömleğinden başka bir şey miydi? Yazıhanesine gitti, o defteri –bir vakitler eline aldıkça göğsünü gurur ile şişiren o defteri- bugün bir ölü yadigârı gibi soğuk bir hisle aldı, aramaksızın hemen bir yerinden açarak baktı, okumadı, okumak için bir heves duymadı, şimdi ondan bir soğukluk tereşşuh ederek vücudunu üşütüyordu. Ah! Bu eser! Bir vakitler bunun için neler kurmuş, ondan neler beklemiş idi! Şimdi o kadar çocuk olduğundan utanıyordu. Bu, kendisine ne kazandırabilirdi?... O buna hayatının en güzel parçasını feda etmiş, gençliğinin en kıymetli hararet ve ruhunu bırakmış idi... Şimdi Raci’yi haklı buluyordu, evet o malul bir dimağdan başka bir şey değildi. Bu eserden neler beklemiş, onunla nasıl ümitlerin gerçekleşmesini sağlayacak zannetmişti... Bu eserden nefret ediyor, kırık hayatının intikamını ondan almak istiyordu, kapadı, bu küçük defteri avucunun içinde muzır bir böcek gibi sıkıyordu... Ah! Artık hülyalarından büsbütün ayrılmak, onlardan bir nişane bile bırakmamak için ihtiyacı vardı. Kendisini öldüren bunlar değil miydi? Sonra onlar da birer birer ölmüşlerdi; şimdi yalnız bu eser, bu son malul dimağ nişanesi kalmış idi. Onu da öldürmek, ötekiler gibi bunu da mevcudiyet sahnesinden kaldırmak istiyordu.¹¹²

Varoluşunun koşulu, dolayımı olarak göregeldiği ideali, şimdi Ahmet Cemil’e başından beri var olmasını engelleyen, mahvının hem sebebi hem de son izi olarak görünür; eserini bu şekilde yok etmeye karar verir ve tek tek ayırdığı sayfalarını sobaya atarak yakar. Romanın finalinde artık kendisine hiçbir ümit vaat etmeyen kenti terk etmeye karar verir, annesiyle birlikte Batı’ya doğru yola çıkan en yakın dostu Hüseyin Nazmi’nin istikametinin tam tersine, Doğu’ya doğru yola çıkar.

Mai ve Siyah’ın romantik ruh ve “düş kırıklığı romantizmi” doğrultusunda bir yakın okumasını gerçekleştirirken romanın ana karakteri Ahmet Cemil’in hikayesinin “mai”den “siyah”a dönüşümünün resmi kendiliğinden ortaya çıkmaktadır demek yanlış olmaz. Zira Ahmet Cemil’in hayatla kurduğu ilişki, yazı üzerinden gerçekleştiği gibi yazıyla kurduğu varoluşsal ilişki de onun gerçekleştirilmesi-gerçekleştirilememesi gerilimi ve bu gerilimin onun sürekli olarak olumlu ve olumsuz iki uç arasında bir tür salınımına yol açması üzerinden gerçekleşir.

¹¹² Age., s. 381-383.

Ahmet Cemil'in yazı ile, bir eser yaratmakla kurduğu ilişkideki bu gerilimin sebeplerini çalışmanın giriş bölümünde ele alınan romantik ruh ve düş kırıklığı romantizmi ile birlikte düşünmek, bu durumu daha anlaşılır hale getirmektedir.

Ahmet Cemil yazmak ve bir eser ortaya koymak amacını, yaşamla yazı arasında kurduğu gerilimin üzerine inşa eder. Kendi varoluşunun ancak yazmaya can attığı eserin ortaya çıkmasıyla mümkün hale geleceğini düşünürken, günlük hayatın dayattığı zorunlulukları onu bu eseri yazmadan alıkoyan engeller olarak görmektedir. Bu engelleri birer avantaja dönüştürmeye çalışsa da yazı ile hayat arasında bir tür özdeşlik ya da çelişkisizlik halinin bir türlü sağlanamaması yakasını bırakmaz. Örneğin para kazanmak zorunda kaldıktan sonra yaptığı işlerden biri olan çeviri faaliyetini, önce okumakla geçireceği zamanları kısıtlayan bir iş olarak görüp huzursuzluk duymuş, daha sonra onu yazarlık mesleğine bir tür giriş olarak kabul edip olumlamış olsa da çevirmek zorunda kaldığı üçüncü sınıf macera hikayeleri bir süre sonra kalemini kıvraklaştırmasını sağlayan birer araç olmaktan çıkıp onun için bir tür eziyet halini almıştır. Diğer bir ek iş olarak yaptığı kitap eleştirileri kaleme almak da yine yazıyla haşır neşir olduğu fakat kendini yazar gibi hissetmediği uğraşlardan biri olur. Bütün bu çalışmalar nihayetinde onu yaratmak istediğı “esas” eseri yazmaktan alıkoyan vakit öldürücüler gibidir.

Bütün varlığını bağladığı esas eseri ortaya koyamadığı için yapmakta olduğu yazı faaliyetleri Ahmet Cemil'e pek bir şey ifade etmez; o kendisine şöhreti getirecek, şimdiye kadar okuduğı bütün metinlere bir tür cevap niteliğı taşıyan kendi metnini yaratmak ister.

Ahmet Cemil'in eseri “şimdi ve burada” gerçekleştirmek yerine devamlı olarak ertelemesi, hayatını idame ettirmek bağlamında yaşadığı güçlükleri, eserini yaratmayı imkansız kılan engeller olarak görmesi tam da onun hayatı ve edebiyatı

romantik bir ruhun penceresinden algılıyor olmasıyla ilgilidir. Tasvir etmekte zorlandığı fakat bütünüyle hayata benzeyecek olan bu eser ona ancak tıpkı Hüseyin Nazmi'nin sahip olduğu rahat hayat şartları ile dünya edebiyatının birçok seçkin eserinden oluşan devasa bir kütüphanenin altında, çalışmayla fakat mutlaka esinle birlikte yazılabilir görünür. Bu nedenle hayat onu zorladığında yazıyı erteler, yazı mümkün olduğunda ise bu defa hayatı ıskalar.

Bu noktada Ahmet Cemil'in hayatla kurduğu romantik ilişkinin ilk dolayımının (idealinin) hayatın 'mailiği' ve 'siyahlığını' ortaya koyan bir eser yaratmak, ikincisinin ise Lamia'nın aşkını kazanmak olduğunu söylemek mümkündür. Fakat başından beri yakalanması ve elde edilmesi imkansızlaştırılan bu iki ideal birbirine dönüşebilmekte, birbirinin yerine geçebilmekte ya da birinin varlığı diğerini elde etmenin koşulu haline getirilebilmektedir. İki idealin birbiriyle ikame edilmesinin nedeni, romantik ruhun sanatla hayat arasında kurduğu gerilimli ilişkiden kaynaklanmaktadır. Çalışmanın giriş bölümünde belirtildiği üzere romantik ruha sahip karakter hayatla sanatı çelişkili bir ilişki üzerinden algılar. Buna göre romantik karakter hayat ve sanatı birbirine geçen, birbirine dönüşen, birbirini tehdit eden, biri uğruna diğerinin feda edildiği devamlı bir çelişme hali olarak görür. Bu nedenle Ahmet Cemil'e göre, nasıl gündelik hayatın maddi zorlukları eserin yaratımını imkansızlaştıran bir engel olarak görülebiliyorsa, bir sonraki aşamada, onun yerine geçen ikinci bir ideal olarak Lamia'nın aşkı onun yaratımını zorunlu kılan bir önkoşula dönüşebilmiş, o ana kadar var olmasının koşulu olarak algılanan eser, artık Lamia'nın aşkını hak etmenin aracına dönüştürülmüştür. Bir sonraki adımda ikinci ideal olan Lamia'nın aşkına erişmek imkansızlaştığında bu defa eser, hayatla kurulan ilişkinin baştan beri "marazi" oluşunun nedenine dönüşerek Lamia'yı; aşkı, hayatın kendisini olumsuzlayan bir nitelik kazanır ve yok edilmesi

farz olur. Ahmet Cemil'in roman boyunca yaşadığı bu açmaz, bir yandan yaşamak, diğer yandan da kendi benliğini ve bireyselliğini bir eser yaratarak ortaya koymak arzusu arasında gidip gelen romantik ruhun yaşadığı gerilimdir. Ne var ki eseri hayata kaçarak, hayatı da esere kaçarak devamlı erteleyen bu aynı açmaz, Ahmet Cemil'in hayat hikayesini bir bireyleşme anlatısı olarak sanat eserine çevirir.

Romantik kahramanın bulunamaz, erişilemez olana karşı duyduğu büyük arzu, Ahmet Cemil'in hikayesinde ilkin anlatılması imkansız olanın –hayatın hem 'mai'liği hem de 'siyah'lığının eksiksiz bir biçimde bir arada verilmesi- anlatılması projesi, ikinci olarak da Lamia'nın platonik bir biçimde sevilmesi olarak ortaya çıkar. Öyle ki bu erişilemez ve sınırsız olanın arzulanması hali, örneğin eser imkansızlık dairesinden çıkıp mümkün hale geldiğinde onun yerine yeni bir hedef ya da ideal olarak aşkın geçirilmesi ve eserin bu defa bu yeni ideale kavuşmak için araçsallaştırılmasına neden olmuş, Lamia'ya duyulan aşkın karşılıksızlığı ve gerçekdışılığı fark edildiğinde ise bu defa yenilgi hissi kesinleşerek, eser; yıkımın gerçekleşmesinin dolayımına dönüşmüştür.

Romantik ruhu ele veren en temel özelliklerden birinin uğruna kendini adayacağı bir ideale sahip olmak olduğu belirtilmişti. Ahmet Cemil için bu ideal yazar olmaktır. Fakat romantik ruha kırılğan özünü veren yaşamla sanatın bir türlü eşitlenememesi durumu yani sanatın yaşamı kapsayan, devamlı akış halindeki hayatı bütünüyle ifade eden bir şey olmasının amaçlanması fakat bunun aynı zamanda imkansız bir proje olduğu bilinciyle, ifade etme çabasının her zaman asla ifade edilmeden kalacak olanları içermesi çelişkisi, Ahmet Cemil'in de yakasını bırakmaz. Eseri bütünüyle hayata benzeyecek bir şey, onun coşkusunu ve yılgınlığını, 'mai'sini ve 'siyah'ını aynı anda ortaya serecek bir metin olarak hayal etmesi ve onun yaratımını kendi varoluşunun koşulu kılması Ahmet Cemil'in romanın finalinde

sürüklendiği varoluşsal çıkmazı doğuran romantik düş kırıklığının sebebidir demek yanlış olmaz.

Romantik ruhun en temel niteliklerinden biri olan imkansız olduğu düşünülenin arzulanması ya da onu imkansızlaştırma eğilimi, Ahmet Cemil'in rüyalarda görülüp de tutulamayan şekillere benzettiği kendi eseriyle kurduğu ilişkiyi açıklar niteliktedir. Ahmet Cemil tipik bir düş kırıklığı romantizmi kahramanı gibi, dış dünyayla kendi hayal dünyası arasındaki çelişkilerin ezici baskısını fark eder ve bu durumun sıkıntısını defalarca deneyimler. Fakat netice çoğu zaman eylemsizliktir. Zira düş kırıklığı romantizminin kahramanı eylemeye değil, düşünmeye yatkındır. Şiirlerinin kamuya mal olduktan sonra gördüğü eleştirilerden duyduğu yeis, eserini ilkin şöhret sahibi olmanın sonra da Lamia'ya sahip olmanın dolayımı olarak kodlaması fakat her ikisinin de hüsrarla sonuçlanması, aşkının aslında başından beri tek taraflı ve kendi yarattığı bir kurgu olduğunu fark etmesi, kız kardeşinin uzun süre görmezden geldiği mutsuzluğunda matbaa sahibi olmak için giriştiği iyi niyetli çabaların da bir payının bulunduğunu fark etmesi, bütün bu iç ve dış gerçeklik diyalektiği onun farkına vardığı anlarda aslında hep eylemsizlikle karşılaştığı çelişkilerdir.

Ahmet Cemil roman boyunca aslında sadece bir defa eylemde bulunur. O da yıkıcı bir eylemdir ve varoluşunun dolayımı olarak anlamlandırdığı eserin yakılıp ortadan kaldırılmasına tekabül eder. Ahmet Cemil düş dünyası ile gerçek hayat arasındaki gerilimin ve çelişkinin yazmasını uzun süre ve türlü biçimde imkansızlaştırdığı eserini nihayet bitirir ama eser romanın finalinde bu defa hayattan intikam almanın nesnesine dönüşür. Önce şöhret olmanın, daha sonra var olmanın, en son olarak da aşkı elde etmenin dolayımı olarak araçsallaştırılan ideal (eser) finalde yakılıp yok edilir; Ahmet Cemil'in başarısızlığının anı romanda değer

anına; Ahmet Cemil'i yenilgiye mahkum eden an onu öznelletiren ana dönüşür. Ahmet Cemil, finalde bir kaybeden olmasını edebiyata, hayale, 'mai'ye düşkünlüğüne bağlayıp eserine yabancılaşarak onu yok ettiğinde, roman, kahramanın bu yenilgisini, metnin kazancına dönüştürmüş olur. Ahmet Cemil, hayatla sanat, hayal ve hakikat, 'mai'yle 'siyah' arasındaki çelişkide kaybettiğinde; metin bunları değerini anı olarak billurlaştırmış; bu çelişkilerin asla giderilemeyecek çelişkiler olduğunu söylemiş olur. Söz konusu çelişkinin üzerine düşünmeyi mümkün kılan sorular, Ahmet Cemil'in romantik bir kahraman olarak yaşamla yazıyı, 'mai'yle 'siyah'ı uzlaştıramadığı ve yenildiği anda görünür hale gelir, karakterin kaybı romanın kazancıdır.

Düş kırıklığı romanında, kaybeden ana kahramanın eylemde ifade bulamayan içsellik ve bireyselliği içe döner. Bu durum Ahmet Cemil'in eserini yakıp yok ettikten sonra yaşamının büsbütün anlamsızlığına kanaat getirmesi fakat annesinin varlığıyla yine de yaşamaya devam etmeyi seçerek Doğu'ya gitmeye karar vermesinde kendini gösterir. Bu açıdan bakıldığında romanın finali, Ahmet Cemil'in kaderi ve hikayesinin devamı açısından düşünüldüğünde bir bakıma belirsizdir. O, kendi bireylik macerasını kayıplar ve başarısızlık fikri üzerinden kuran ve yenilgiye ayarlanmış bir karakter olarak gitmeyi seçmişse de bu eylemin kendisi taşıdığı belirsizlik itibarıyla Ahmet Cemil'in geleceğine dair potansiyel bir umudu da barındırır. Ahmet Cemil, Nurdan Gürbilek'in deyimiyle bir "müebbet çocukluk" halinin kahramanı olsa da, finalde aldığı kişisel sürgün kararı, taşıdığı romantik ruh üzerinden düşünüldüğünde, onun 'mai'nin 'siyah'a dönüştüğü ve büyümekten başka bir çaresi kalmayan bir coğrafyadan taşınmayı seçerek -çocuklukta hapsedilmiş olmaktan ziyade- büyümeyi bilinçli bir biçimde reddetme ve ertelemesi olarak da görülebilir.

Ahmet Cemil, ‘mai’ ve ‘siyah’ı anlatma imkanını eseri yok ederek ortadan kaldırırsa da kendi hayat hikayesinin sanat eserine dönüşmesine neden olur. Hayatın ‘mai’liğini ve ‘siyah’lığını anlatmayı denediği eserini yok ettiği, bütün varoluş dolayımını, varoluşunu anlamlı kılan simgeyi, eserini ortadan kaldırdığı an, yani onun başarısızlığının anı bir roman olarak *Mai ve Siyah*’ın başarısına dönüşür. Halid Ziya yazmayı, yazar olmayı dehşetle arzulayan, bu amacı hayatla sürekli bir gerilim halinde kurmayı deneyen, fakat tipik bir romantik olmakla düş kırıklığı romantizmine baştan yazgılı olan Ahmet Cemil karakterini bütün çelişki ve imkansızlıkları içinde anlatabilmiş; içinde üretildiği dönemin entelektüeline dair oldukça önemli veriler sunan bir nesil romanı olarak *Mai ve Siyah*’ı yaratarak Ahmet Cemil’in ‘mai’yi ve ‘siyah’ı anlatma projesini böylece gerçekleştirmiştir.

Huzur

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın 1948 yılında tefrika edilen ve kitap olarak 1949 yılında yayınlanan romanı *Huzur*, Mümtaz’ın ve onun hayatının en önemli unsurlarını oluşturan İhsan, Nuran ve Suad’ın hikayesidir. Dört bölümden oluşan romanın “İhsan” adlı birinci ve “Mümtaz” adlı son bölümleri İkinci Dünya Savaşı’nın patlak vermek üzere olduğu 1938 yılının 24 saatlik bir zaman diliminde geçmekte, “Nuran” adını taşıyan ikinci ve “Suad” adlı üçüncü bölümleri ise bir yıllık bir geriye dönüşle geçmiş anlatmaktadır.

Romanın ilk bölümünde, ağır hasta durumdaki İhsan’a hastabakıcı bulmak üzere yola çıkan Mümtaz’ın İstanbul sokaklarında yaptığı gezinti esnasında karşılaştığı imgeler üzerinden düşünceleri, geçmişi; çocukluğuna gidişi anlatılır. Doktora çalışmasını henüz bitirmiş 28 yaşında genç bir akademisyen olan Mümtaz, on bir yaşında babasını ve ondan hemen sonra annesini kaybetmiş, bir süre

İzmir’deki akrabalarının yanında kaldıktan sonra amcaoğlu İhsan’ın yanına İstanbul’a gelmiş ve burada yetişip okumuştur. İhsan ve karısı Macide’nin Mümtaz’ın hayatındaki kurucu ve yapıcı rolünün özellikle vurgulandığı bu bölümde Mümtaz’ın Nuran’dan ayrılmış olduğu bilgisi ve patlak vermek üzere olan savaşın kentte ve insanların ruh hali üzerinde yarattığı boğucu ve tekinsiz atmosfer de aktarılır.

Mümtaz romanın ilk bölümünün finalinde karşılaştığı genç kadınlardan Nuran’ın eski eşi Fahri’ye döndüğünü öğrenir. Bu bilgi, romanın, bir yıl öncesine giden Mümtaz-Nuran aşkının hikaye edildiği “Nuran” adlı ikinci bölümünün tetikleyicisi olur. Romanın bu ikinci bölümünde Mümtaz ve Nuran’ın tanışmalarının, sevgili olmalarının hikayesi anlatılır. Burada görece hakim olan neşeli atmosferin bozulması, bölümün sonlarına doğru romanı üçüncü bölümüne taşıyacak olan Suad’ın sahneye çıkmasıyla, Nuran’a ilan-ı aşkıta bulunmasıyla yeniden sıkıntılı bir hal alır.

“Suad” adlı üçüncü bölüm, Nuran-Mümtaz ilişkisinin giderek dağılmaya sürüklendiği sürecin anlatısıdır; evlenme planları başından beri tuhaf bir biçimde sezdikleri üzere bir dizi engele takılır, bir türlü gerçekleşemez ve nihayet Suad’ın intiharıyla birlikte Nuran’ın verdiği karar üzerine tamamen ayrılırlar.

Romanın “Mümtaz” adlı dördüncü ve son bölümünde ise hikaye yeniden başladığı zamana döner, Nuran’la Mümtaz’ın ayrılıkları üzerinden bir yıl geçmiş, İhsan’ın hastalığı ağırlaşmış, savaş söylentileri ise giderek artmıştır. Mümtaz’ın kendi hafızasında çıktığı yolculuk yakın geçmişiyle hesaplaşmasına dönüşmüş, zihni ve ruhu bu gerilimi taşımaktan yorgun düşmüştür. Romanın finalinde iç hesaplaşmanın doruk noktasına ulaştığı an, savaşın başladığının duyurulduğu ve Mümtaz’ın akli dengesini iyiden iyiye yitirdiği anla üst üste biner. Roman, ona adını

veren şeyin; ‘huzur’un başından beri hissedilen eksikliğini bu kez en güçlü biçimde vurgulayarak son bulur.

Oldukça müphem bir dile sahip olan romanın birbirine zıt özellikler gösteren farklı karakterlerinden İhsan okumuş, olgun bir adamı; kurama ve tarihe düşkün bir tür baba figürünü temsil ederek bir anlamda aklı sembolize ederken, daima dünde ya da yarında yaşayan ve bu nedenle bugünü deneyimleyemeyen Mümtaz ise gönül cephesini sembolize etmektedir demek yanlış olmaz. Suad “var olanı yıkmadan bir şey kurulamaz” anlayışına sahip, olumsuz, karamsar, isyankar, anarşist bir karakter çizerken romanın etrafında döndüğü aşk hikayesinde Mümtaz’ın partneri rolünü taşıyan Nuran’ın ise hem doğu, hem batı hem de halk kültürüne hakim bir özne olarak çizildiğini, bu açıdan bakıldığında Mümtaz’ın ayağı yere basan tarafı olduğunu söylemek mümkündür.

Türk romanının serüveni içinde oldukça özgün ve önemli bir yere sahip olan *Huzur* bir özne olma, özneye dönüşme süreci anlatısıdır. Romanda var olmayan şeyin romana adını vermesi bu açıdan tesadüf değildir. Zira kendisi de kopuşların ve parçalanmaların zamanında yaşamış ve eser vermiş olan Tanpınar (1. ve 2. Dünya Savaşları, Cumhuriyet’in ilanı, yeni bir alfabenin kabulü vs), *Huzur*’da yarattığı karakterlere özneleşmenin sancılarını yaşatır. Bu türden bir hayatta neyin bulunabileceği spekülatif olsa da “huzur”un pek de var olamayacağı aşıkardır. Bilhassa Mümtaz’ın dikkatsiz ve kolaycı okura “siliklik” olarak görünebilecek karakteri, onu o yapan temel vasfı; “tereddüdü ve gerilimi” bu açıdan bakıldığında olmazsa olmaz bir kendilik ve başkalık formülüdür; öznenin yazgısıdır.

İhsan, Suad ve Nuran, “kahramanımız” Mümtaz’ın farklı yüzleridir. Mümtaz’ın aynı sorulara farklı cevaplar veren ruhunun değişik veçheleri olarak okunabilir bu karakterler. Mümtaz bu üç karakterden farklı olarak, eylemden,

kesinlikten, karar almak ve uygulamak fikrinden ayrı düşer görünür; çünkü gerilimi neredeyse vücudunun doğal bir uzantısı gibi taşıyan odur. Bu gerilim ondaki huzursuzluğun sebebi ve hem de bütün roman boyunca kendisi hissettiren potansiyelin, okurun Mümtaz'ın her an kendinden başka bir şey doğurup ortaya koyabileceğine dair sezgisinin de kaynağıdır. O Şark'ı, “hem şifasız hastalığımız, hem de tükenmez kudretimiz”¹¹³ olarak tanımlarken söz konusu gerilimin yaratıcı ve üretici potansiyeline de işaret etmektedir.

Tanpınar'ın eserlerinde Türk edebiyatının içine doğduğu doğu-batı meselesini oldukça yetkin bir biçimde sorunsallaştırdığını söylemek mümkündür. *Huzur* bu anlamda geleneği ve geçmişi temsil eden doğu ile yeniliği ve bugünkü realiteyi temsil eden batı arasındaki gerilim hattı üzerinde bir terkinin imkânını arayan entelektüelin romanıdır. *Huzur*, Türk modernleşmesine “içeriden” yapılan ilk “sağlıklı” ve “adil” eleştiri olarak ele alındığında roman boyunca devam eden belirsizliklerin, iç içe geçmiş zaman parçaları ve çözümlenmeden kalan soruların yazar tarafından bilhassa tercih edildiğini düşünmek mümkündür.

Huzur, gelenek ve kökeni simgeleyen maziyle, yenilik ve değişimi simgeleyen bugün arasında bir denge arayışının romanı olduğu kadar, bu arayışın gerilimi ve açmazları içinden kendi bireylik macerasını kurmaya çalışan entelektüelin de anlatısıdır. Bu bağlamda Mümtaz'ın hayat hikayesinde kendini açığa vuran şeyin bu türden bir kimlik ve bireysellik formülünün arayışı olduğunu söylemek mümkündür. Romanın bütününe hakim olan sıkıntılı ve zorlayıcı atmosfer bu arayışın zorluğunu ele verir cinstendir. Çalışmanın bu bölümünde Mümtaz'ın hikayesi *Huzur*'u onun bir romantik figür olduğu fikrinden yola çıkarak Georg Lukacs'ın “düş kırıklığı romantizmi” kavramsallaştırmasının sunduğu anahtarlar üzerinden okumaya çalışacağım. Bu tür bir okumanın *Huzur*'la ilgili şimdiye dek

¹¹³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur* (İstanbul: YKY, 2000), s. 249.

üretilmiş metinlere yeni bir katkı sunması mümkün görünmektedir. Zira Mümtaz'ın hayatla kurduğu ilişkinin seyri, dış dünyayı, gerçekliği ve hayatı romantik bir gözle görüyor olmasından kaynaklanan birtakım yollardan geçmekte ve görünürde onun “kaybetme” hikayesi gibi duran *Huzur*, bir ‘düş kırıklığı romantizmi’ anlatısı olarak görüldüğünde sancılı bir bireyleşme ve var olma sürecinin anlatısına dönüşerek Romanın başarısına dönüşmektedir. Mümtaz'ın sürekli bir gerilim hattı üzerinde ilerleyen ve imkansız bir proje olarak bireyselliğini kurma çabasının kaybetmeyle sonlanan hikayesi tam da romanın kazandığı ana tekabül eder.

Huzur'u Lukacs'ın ‘düş kırıklığı romantizmi’ kavramı doğrultusunda okumadan evvel romanın başkarakteri Mümtaz'ın, onu romantik ruha sahip bir figür olarak yorumlamayı mümkün kılan özelliklerinin neler olduğuna bakmak gerekmektedir. Çalışmanın birinci bölümünde romantik ruhun temel özelliklerinden bahsedilirken en can alıcı noktalardan birinin imkansız olduğu bilinen veyahut sezilen bir idealin buna rağmen arzulanması ya da pekala mümkün olabilecek bir şeyin imkansızlaştırılması eğilimi olduğu belirtilmişti.

Mümtaz'ın hikayesinde bu durum kendini birinci bölümün en başlarında belli eder. Mümtaz'ın kendini bildi bileli ideali bir kitap yazmaktır; Şeyh Galib'in biyografisi. İhsan'a kitabı yazın bitirmeyi amaçladığını söylese de bunu gerçekleştiremeyeceğini bir biçimde sezmektedir: “Mümtaz, ince satırlarla dolu kağıtları gözünün önünde gibi görüyordu. Kırmızı mürekkeple haşiyeleri, büyük çıkmaları, kendi kendisiyle bir kavgaya benzeyen yazı bozuluşları... Kim bilir, belki de kitap hiç bitmeyecekti.”¹¹⁴ Gerçekten de kitabın yazılışı tamamlanamayacak, bir süre sonra bu idealin yerini Nuran'a duyulan aşk alacak ve roman boyunca eserden birkaç yerde daha bahsedildikten sonra neredeyse semptomatik bir biçimde unutulacaktır. Bir eser yazmanın hayali ve fikri onu yazmayı gerçekleştirmekten

¹¹⁴ Tanpınar, *Huzur*, s. 19.

daha cazip gibidir; zira daha önce de belirtildiği gibi romantik ruh başarısızlığın başaridan daha soylu olduğuna inanma eğilimindedir. GÜdünün ve niyetin, sonuçtan ve elde edilen başaridan daha önemli görüldüğü; sonuçtan ziyade sürecin önemsendiği bir dünya algısını ifade eden romantik ruhu, Mümtaz'ın hayatını arzuladığı fakat gerçekleştirmediği ideallerle örmesine neden olur.

Mümtaz'ın bir kitap yazma, eser ortaya koyma ideali bir süre sonra yerini Nuran'ın aşkına bırakır. Onun ikinci ideali Nuran'ın aşkıdır. Hayatına girer girmez, bir önceki idealin –eser yazmanın- yerine geçen, onu askıya alan, neredeyse unutturan bir idealdir Nuran'ın aşkı. Halihazırda yaşanmış, pratik olarak hayata geçmiş bir aşk ilişkisini ideal olarak adlandırmakta ısrarı bilhassa tercih ediyorum. Zira Nuran hayatında var olduğunda bile Mümtaz için bir tür platonik aşk gibi deneyimlenir; eylemekten çok üzerine düşünmenin konusudur Nuran. Bu durumun nedenini belki de Mümtaz'ın aşkı ve ölümü özdeşleştirdiği ilk deneyiminde aramak gerekmektedir.

Mümtaz'ın aşka ya da kadın bedenine dair ilk deneyimi 11 yaşında babasını kaybettikten sonra o esnada devam etmekte olan savaş nedeniyle annesiyle birlikte şehir halkının oluşturduğu kabileyle çıktıkları yolda yaşanır. Ateşe verilen şehirden kaçmak üzere yola çıkan bu kabiledeki bir genç kızla rüyayla gerçeğin iç içe geçtiği bir atmosferde bir gece yaşadığı tensel temasın imgesi Mümtaz'da henüz çok kısa bir süre önce ölmüş babasının cenazesinin imgesiyle üst üste biner. Babasının ölümünün imgesi ve bu imgenin gölgesi, tensel arzusunun ve hazzın imgesinin üzerine düşer; Mümtaz için başka bir beden, bir kadın bedenine duyulan şehvetin ilk deneyimi bu tür bir suçluluk duygusu tarafından gölgelenmiş olur:

İçinde büyük bir günah işlemiş duygusu vardı; kendisini bilmediği şeylerden mücrim sayıyordu. Belki de o anda sormuş olsalar, babamın ölümüne ben sebep oldum, derdi. Bu korkunç bir duygu idi. Kendisini son derecede sefil buluyordu. Bu garip ruh hali Mümtaz'da senelerce devam edecek, her adım

atışında ayağına takılacaktır... *Rüyalarının bir tarafını dolduran hayaller, o garip tereddütleri, korkuları, hayatının zenginliğini ve ıstırabını yapan bir yığın ruh hali hep bu ikiz tesadüfe bağlıdır.*¹¹⁵

İşte aşkın ölümle, yok oluşla ya da kayıpla özdeşleştirildiği ya da birlikte düşünüldüğü bu ilk imge Mümtaz'ın Nuran'la kurduğu ilişkinin de mayasıdır. Arzuyu ve ölümü, aşkı ve kaybı birlikte düşünme biçiminde kendini gösteren romantik eğilimi nedeniyle Mümtaz, Nuran'ın ilgisine ve aşkına en yoğun biçimde sahip olduğu anda bile bir biçimde onu kaybedeceği düşüncesiyle yaşar.

İdealin imkansızlaştırılması, sahip olunanın her an kaybedileceği düşüncesi Mümtaz'ın karakterinin en temel özelliklerinden biri olan korkuyla da ilişki içinde düşünülmelidir: “Onun iç benliğini, o sular altında uyuyan, fakat her şeyi idare eden kesif tabakayı biraz da bu korku yapardı... Gökten yalnız felaket bekleyen bir mahluku.”¹¹⁶ Karakterini başından beri belirleyen bu müphem korku haliyle Mümtaz için aşk, idealleştirilen, asla tam anlamıyla sahip olunamayan ve her an kaybetme kaygısıyla yaşanan, hatta yaşamaktan ziyade üzerine düşünülen bir deneyim tarzıdır.

Mümtaz'ın hayatla kurduğu romantik ilişkinin dolayimleri ilkin bir eser yaratmak ve sonra da Nuran'ın aşkıdır. Bu noktada aşkla eserin birbirine dönüşme ya da yerine geçebilmesinin nedenini Romantik ruhun sanatla hayat arasında kurduğu ilişkide bulmak mümkündür. Çalışmanın birinci bölümünde romantik ruhun ve bu ruha sahip figürün yaşamla sanatı sürekli bir ilişki halinde, bazen birbirine dönüşen, bazen birbirinin yerine geçen ya da biri uğruna diğerinin feda edildiği bir karşılıklı ilişki içinde kurguladığı belirtilmişti. İşte tam da bu noktada Mümtaz'ın Nuran hayatına girdiğinde yazmak istediği eseri ertelemesi, sonra onu Şeyh Galib'in

¹¹⁵ Age., s. 28. Vurgular bana ait.

¹¹⁶ Age., s. 22.

kadınlarıyla özdeşleştirerek metnini Nuran'ın varlığının sağladığı motivasyonla kurmayı denemesi, bir sonraki aşamada eseri tamamen bırakarak, yazmak yerine yaşamayı tercih etmesi gibi bir dizi dönüşüm, onun romantik ruhun sürekli olarak yüzleştiği bir açmazla mücadele içinde olduğunu gösterir. Bu açmaz bir yanda yaşama, diğer yanda kendi benliğini ve bireyselliğini ortaya koyma arzusu arasında gidip gelen ruhun yaşadığı gerilimdir. Fakat yine eserden hayata, hayattan esere kaçmak biçiminde kendini gösteren tam da bu aynı açmaz eseri hayata, hayatı sanat eserine dönüştürmekle sonuçlanır. Zira doğaya ve topluma karşı kendi benliğini bütün 'sahiciliği' ve 'biricikliğiyle' ortaya koyma projesi esasında halihazırda imkansız bir projedir.

Bir eser ortaya koymak, dille ve evrenle kurulan özgül ve bireysel ilişkinin dile getirilişidir. Mümtaz için de bu başlangıçta bir Şeyh Galib biyografisi yazmak arzusu olarak ortaya çıkmış, bir süre sonra ise Nuran'ın aşkına tercüme edilmiştir. Fakat imkansızlık fikri sürmeye devam eder. Evrenle kurulan ilişkiyi bir eser yoluyla “bütünüyle” ve “birebir” dile getirmek ne kadar imkansızsa¹¹⁷ aşkın yaşanması ve sürmesi de aynı derecede imkansız görünür. Mümtaz, romantik figürün “imkansız olduğu halihazırda bilinenin yine de gerçekleştirilmesi arzusu” biçiminde kendini gösteren trajedisini entelektüel alandan aşk alanına; metinden eyleme, sanattan yaşama devşirir. Tıpkı eserini bitirebileceğine içten içe inanmadığı gibi Nuran'la aşkının sürekli olmayacağını, bir biçimde ayrılacaklarını da başından beri sezer.

Romantik ruhun en büyük arayışlarından birinin yaşamla şiirin (ya da sanatın) kaynaşması olduğundan, ancak analogiler yoluyla gerçekleştirilmesine

¹¹⁷ Evrenle ilişkiniz dile getirilemez -çünkü o sonsuz bir akış halidir - ama yine de onu ifade etmeniz gerekir. İstirap budur, sorun budur. Sonu gelmeyen *Sehnsucht* budur, özlem budur, uzak ülkelere gitmemizin gerekmesi bu sebeptendir, onun için egzotik örnekler ararız, onun için Doğuya seyahatler yaparız ve geçmiş hakkında romanlar yazarız, her türlü fanteziye bulanmamız bundandır. Tipik romantik nostalji budur.” Berlin, s. 129.

Çalışılan bu arayışın nihayetinde yaşamın kendisini şifrelerle dolu bir metne çevirdiğinden ve bu metnin de asla yazılamayan bir metin olduğundan daha önce bahsedilmişti. Romantik kahraman bulunamaz, erişilemez, sınırsız olana yönelik bir arzu duymaya, ona büyük bir önem atfetmeye devam eder. Bu nedenle eser ideali, Nuran idealine dönüşür, birinden mit kesildiğinde yeniden diğerrinin peşine takılır.

Mümtaz'ın hikayesinin, bir bireye, özneye dönüşmeye çalışan entelektüelin hikayesi olduğu düşünüldüğünde onun çelişkisinin ve açmazının kökenini romantik bireysellik anlayışının doğasında var olan gerilimden aldığını söylemek mümkündür. Çalışmanın ilk bölümünde romantik bireysellik anlayışının açık uçlu bir deneyim ve kendini ortaya koyma, kendini hayata açma pratiği olduğu vurgulanmıştı. Romantik öznenin projesi kendi bireyselliğini korurken dünyayla bir tür harmoniyi de yakalamaya çalışmaktır.

Ne var ki bireyin kendini kendi özgünlüğü, biricikliği ve farklılığı üzerinden kurup ortaya koyarken aynı zamanda daha büyük bir bütüne entegre olmaya çalışması, yani toplumla, dünyayla, gündelik olanla bir tür uyumun arayışında olması kendi içinde paradoksal bir durum yaratmaktadır. Çünkü bu tür bir paralellik ya da uyum, esasında yine yerine getirilmesi imkansız bir projedir. Birey hem kendine özgü ve her şeyden farklı olmayı arzulayıp hem de tarih, toplum ve dış gerçeklik tarafından ierilmeyi amaçladığında bireysellik projesini daha en başından kırılgan ve tam anlamıyla gerçekleştirilmesi imkansız bir yörüngeye oturtmuş olur. Romantik bireysellik anlayışının izleri hayatla kavram; hayatla düşünce arasındaki karşılıklı ilişkide kendini gösterir. Bu karşılıklı ilişki bir özdeşlik ilişkisi değil, devamlı olarak uzlaştırılmaya çalışılan bu iki ayrı ucun çelişkili ilişkisidir. Bu açıdan bakıldığında Mümtaz'ın İhsan'ın temsil ettiği mazi'yle Suat'ın temsil ettiği gelecek

arasında onları kapsayan ama aynı zamanda farklılaşan bir terkinin arayışında olması, tam da bu çelişkinin kalbini ele verir niteliktedir.

‘Düş kırıklığı romantizmi’nin kahramanını karmaşık ve çok katmanlı bir roman kişisine çeviren temel nüve, iç dünyasının hayaller ve idealler bakımından zenginliğiyle dış dünyanın katı, somut gerçekliğinin uyuşmadığının bilincinde oluşudur; bu birbirinden farklı iki evren arasındaki çatışmanın kaçınılmazlığının farkındadır. O nedenle her türlü anlamlılık içtedir. Bu bilinç onu çoğu zaman bir tür eylemsizliğe götürmekte; hayallerini gerçekleştirmek amacıyla eylediğinde ise bir biçimde başarısızlıkla karşılaşacağını “sezmektedir.” Mümtaz’ın hikayesini bir düş kırıklığı romantizmi yapan en güçlü noktalardan biri budur. O, İhsan ya da Suad’dan farklı olarak bir eylem adamı değil, bir tefekkür adamıdır; eylemlilikten çoğu zaman kaçışının ya da aşkla ölümü ve kaybı özdeşleştirilişinin altında hep bu aynı sezgi yatmaktadır:

Hulasa hemen hemen muhayyilesinde yaşayan genç adam cennet ve cehennemi beraberinde gezdiriyordu. ...Zaman olur ki, bütün hayatı sadece kaçırlardan ibaret kalırdı. Zavallı Mümtaz, İstanbul sokaklarında bir nevi hayalet gemi gibi yaşıyordu. Her özlediği yerden biraz sonra kendi içindeki rüzgar onu kovuyor, haberi olmadan lengerler alınıyor, yelkenler şişiyor ve uzaklaşıyordu... Fakat seviştiği zamanlarda, bu aşka o kadar zararlı olan bu ikiz yaratılış, şimdi onu kurtarıyordu. Onun için, bütün yıkılışına rağmen, dış tarafında zaman zaman olsa bile az çok kuvvetli ve velud görünüyordu... Zaten yalnız kendisine ait şeylerde acemi, çolpa ve ölünceye kadar hasta veya çocuk kalmaya mahkum yaratılışlılardandı.¹¹⁸

Bu iki farklı roman tipinin temel ayırım noktalarının başında kahramanın etkinlik ya da edilgenliği arasındaki keskin fark göze çarpar. Soyut idealizmin kahramanı ölçüsüz bir etkinlik halindeyken, romantik düş kırıklığı romanının kahramanı edilgenliğe meyillidir. Bu durum Mümtaz’ın şahsında hayatı yapmaktan ziyade onun üzerine düşünmek biçiminde ortaya çıkar, üstelik bu durum romanda bir güçsüzlük değil bir kudret tarzı olarak ifade bulur: “Mümtaz hayat karşısında bir düşüncenin

¹¹⁸ Tanpınar, *Huzur*, s.60-61.

adamı olmak kudretini gösterebiliyordu.”¹¹⁹ Mümtaz, hayatı eylemle yaşamaz; onu zihninde, hayalinde kurar; bu sadece imgelemde de olsa mümkün birçok hayatı bir arada yaşayabilmek demektir. Romanın ikinci bölümünde Suad’ın alaycı bir dille sorduğu soruya verdiği yanıt bu bakımdan dikkat çekicidir: “-Mümtaz bir günde ömrünü kaç defa yaşarsın? -Vallahi bilmem ama bazen beş on defa...”¹²⁰ Bu noktada Nuran’ın varlığı onu romantik hayal dünyasından bir süreliğine çekip çıkaran, onu şimdiye bağlayan bir köprü görevi görür; Mümtaz Nuran’la birlikte bu durumun değiştiğini ekler; nihayet –bir süreliğine de olsa- anı yaşamayı öğrenmiş görünmektedir. Mümtaz’ın hayatında Nuran, şimdi’yle, gerçeklikle dolayım görevi gördüğü gibi, bildiklerini, okuduklarını kitabi olmaktan çıkarıp deneyime dönüştüren bir işleve de sahiptir: “O da asrımızın büyük romancılarından biri gibi, bir kadına dayandığı zaman yaşadığını duymaya başlamıştı.”¹²¹

Düş kırıklığı romantizmi kahramanının ayırıcı özellikleri olan eylemsizlik ve başarısızlık fikri onu bir tür çekingenlik ve kararsızlıkla karakterize eder. Bu da karakterin kendiliğinin, onu o yapan bütün temel özelliklerinin başarısızlığına ayarlı olmasına; hikayesinin başarısızlıkla sonuçlanmasına neden olur. Bu başarısızlık fikri düş kırıklığına uğrayan bir romantizmin ruh halini ele veren bir tür lirizmi içinde taşır. Bu ruh hali, içinde yaşadığı koşullara ve katı gerçekliğe adapte olmayı reddeden, ondan başka türlü bir hayatın imkanı üzerine düşünen ve düşleyen fakat bu tür bir alternatifi yaratmanın da imkansız olduğunu çaresizce kabullenen kırılgan ve yenik bir ruh halidir:

Bütün bunların gülünç olduğunu kendisi de biliyordu. Hatta Mümtaz, daha başka bir şeyi, bu tarzda düşünmek ve duymak itiyadını ta çocukluğundan beri hazin tesadüfleri ona her sevdiği şeyi kendisinden çok uzakta, erişilmez

¹¹⁹ Age., s. 176.

¹²⁰ Age., s. 230.

¹²¹ Age., s. 161.

bir alemde düşünmek itiyadını vermişti; nasıl aşkı keskin günah ve ölüm fikriyle beraber, yani bir nevi telafisi mümkün olmayan'ın mükafat ve azabı olarak tanımışsa, bu uzaklık düşüncesi de onda o yıllarda kök salmış bir düşünce idi. Kaldı ki, Mümtaz çocukluğunun bu miraslarını, çok zihni, şartlarına göre az çok marazi ve şiirin terbiyesine erken açılmış bir ergenlik çağında ve bütün gençliği boyunca ta Nuran'ı tanıdığı aylara kadar, kendi isteğiyle derinleştirmişti. Ona göre şiirin asıl kaderi, her şeyin ve her ümidin ötesindeydi. Şiir, bütün bir hayat, kuru bir yaprak yığını gibi yakıldığı zaman seyredilen parıltıya benzerdi. Okuduğu ve beğendiği şairler, başta Poe ve Baudelaire olmak üzere hepsi 'asla' nın prensi değil miydiler? Onların beşikleri hep "olamaz..." burçlarında sallanmış, ömürleri 'imkansız...'ın ülkesinde geçmişti.¹²²

Ancak bu başarısızlığa yazgılı olma hali ve bilinci, bu kaybetme anı tam da değerini anıdır; kahraman da romanın kendisi de bunu böyle kurar:

Hayatımızı geri dönemeyecek bir uca taşımazsak, şiirin peteğini nasıl doldururduk? Onun için gürültülü neşesine, riyaî denebilecek bir tahlil kabiliyetine, geniş hayat iştihasına rağmen Mümtaz, o zamana kadar ömrün ve gençliğinin kendisine üst üste açtığı sofraları reddetmekle kalmamış, hayatının acı taraflarını ancak yaşanacak iklim kabul etmişti. Her düşünce, her ihsas, onda ağustos mehtabını seyrettikleri gece Nuran'a söylediği gibi, zalim bir işkence, bir azap haline geldiği zaman tam şeklini almış olurdu. *Bunu yapamadığı takdirde şiirin hayatla birleşmeyeceğini biliyordu.* O erime ve kaynaşma ancak tahammülü güç hararetlerde olabilirdi. Aksi takdirde kapının önünde kalır, ödünç alınmış bir dili kullanırdı.¹²³

Bir düş kırıklığı romantizmi kahramanı olarak Mümtaz, "ilk gençliğinden beri okumayı ve kendisinde derinleşmeyi tercih ettiği" şiirlerin karamsar dünyasını kendi eylemsizlik ve yenilgiye yazgılı olma haline zemin yapmıştır. Fakat onun öznelliğinin önkoşulu da yine aynı yenilgidir. Mümtaz'ı yenilgiye ya da kaybetmeye ayarlayan şeyle onu öznelştiren şey aynı şeydir, onun potansiyel bir kaybeden olması onu tam da özne yapmaktadır. Verili gerçekliğin içinde kendi benliğini gerçekleştirilmesi gereken bir projeye dönüştürür. Eserini ya da aşkını tamama erdirememesi, eserin ve aşkın hayatta somut bir gerçekliğe çevrilememesi, hayatının kendisini çok katmanlı bir metne, esere dönüştürür: "*Hayat edebi bir yapıt haline*

¹²² Age., s.264.

¹²³ Age., s. 265, vurgular bana ait.

gelir; ama bunun sonucunda, insan kendi hayatının yazarı ve aynı zamanda, yaratılmış bir sanat yapıtı olarak bu hayatın gözlemcisi olur.”¹²⁴

Bir kaybeden anlatısı olarak da nitelenebilecek düş kırıklığı romanında eylemde ifade bulamayan içsellik ve bireysellik içe döner. Yine de Mümtaz romantik figürün bu kırılğan bilinciyle birlikte denemeye, hayatın sunduğu ‘yeni yenilgi imkanlarını’ gözlemeye devam eder: “Ben trajedinin kendisini seviyorum. Asıl büyüklük, ölüm şuuruna rağmen gösterdiğimiz cesaretle.”¹²⁵

Düş kırıklığı romantizmi romanının yetkinliği, bu tip romanda zamanın algılanış ve kullanılış biçiminde yatmaktadır. Romanda zaman birbirinden farklı parçalar arasında birleştirici bir rol oynayarak kendine has bir bütünlük ve süreklilik arz eder. Fakat bu bütünlük ve süreklilik zamanın düz çizgisel ve kolayca kavranabilir ve takip edilebilir bir biçimde akmasından değil, tamamen farklı ve karakterin hikayesine benzer bir tarzda gelişmesinden kaynaklanmaktadır. Kahramanın ruhsal parçalanmışlığıyla zamanın parçalanmışlığı birbirine paralel bir biçimde romanın ruhunu kurar ve oluşturur; kahraman ne denli kırılğansa romanda zamanın kullanılış tarzı da o oranda kırılğan ve parçalıdır. Düş kırıklığı romantizmi romanında zamanın bu şekilde heterojen ve parçalı kullanımı karakterin başından geçenleri, yaşanmış ve yaşanan olayları bir tür tamamlanmamışlık ve hazine duygusuyla kaplar. Yine de aynı parçalı kullanım her defasında yeni ve belki de bu defa olumlu bir şeyin yaşanabileceğine dair bir umut yaratır. Bu potansiyel umut var kalır fakat karakterin, yaşadığı somut gerçeklikler tarafından devamlı olarak püskürtülmesi de devam eder. Karakterin yaşadığı başarısızlık anlarının değerini anı haline gelmesi de bu şekilde sağlanır. Hayatın ve yaşananların değeri, hayatın karakteri reddettiği kayıp anlarında görünür hale gelir.

¹²⁴ Koçak, “Sunuş”, s. 121.

¹²⁵ Tanpınar, *Huzur*, s. 91.

Huzur'da zamanın kullanımı da tam olarak bu türden bir parçalı yapı arz eder. Anlatının birinci ve sonuncu bölümleri 24 saatlik bir zaman dilimini kapsarken, ikinci ve üçüncü bölümler bir yıl öncesini anlatır. Ne var ki Mümtaz'ın hafızasının koridorlarında yaptığı yolculuk birinci ve son bölümlerde de geçmişten parçaların yer almasını sağlar; çocukluğuna dair yaşantılarını birinci bölümde, Nuran'la ilgili birtakım anıları da son bölümde hatırlamaya ve içinde bulunduğu ana eklemeye devam eder.

Romanda zamanın parçalı bir biçimde kullanılış tarzı Mümtaz'ın zamanı algılama tarzından kaynaklanmaktadır. Mümtaz farklı zaman parçacıklarında gezinirken şimdi'yi çoğu zaman ıskalar: “Niçin bugünü yaşamıyorsun Mümtaz? Neden ya mazidesin ya istikbaldesin. Bu saat de var.”¹²⁶ Mümtaz gerçekten de şimdiyi çoğu zaman, özellikle maziyi ve bazen de geleceği düşünmenin, imgeleminde geçmişte ya da gelecekte yaşamının aracı kılar. Mümtaz'ın bu zaman algısını kıran, onu şimdinin gerçekliğine bağlayan şey Nuran'ın varlığı olur. Mümtaz'da İhsan maziyi, Suad geleceği simgelediği gibi Nuran da şimdiyi simgeler; aşka, doğaya ve sanata duyduğu muhabbet Nuran tarafından temsil edilen bir şimdi'de billurlaşır:

Bu ancak musikide eşi aranabilecek gecelerdendir. Yalnız orada, onun nizamıyla elde edilebilirdi. Her şey bir sonsuzlukta birbirinin tekrarıydı. Fakat bu üst üste cevaplar, dikkat edilince birbirine öyle karışıyordu ki, ayıklamak, çözmek imkansızdı. Altın yosunlar, billur dalga kıvrımları, kenarlarda büyük ve sırrına erimez hakikatler gibi külçelenmiş gölgeler, karanlığın derinleştiği uçurumlar ve aydınlık dereleri ile bütün manzara daimi oluş halinde idi. Sanki kainat, Shelley'in dediği gibi akıcı bir ihtişam olmuştu...¹²⁷

Ne var ki şimdi'yle Nuran üzerinden kurduğu bu ilişki, o hayatından çıktığında doğrudan bir kırılmaya uğrayacak, anla kurduğu 'buradalık' ilişkisi dağılarak benliği,

¹²⁶ Age., s. 173.

¹²⁷ Age., s. 174.

birbirinden bağımsız zaman parçacıklarında devam etmekte olan paralel zamanlara bölünecektir:

Kafası ikiye hatta üçe bölünmüştü. Bir Mümtaz, belki en mühimi, talihten en çok korkan, düşüncesini gizlemeye en fazla çalışanı, orada, evde, hastanın başı ucunda, onun dalan gözlerine, kuruyan dudaklarına, inip çıkan göğsüne bakıyordu. Öbürü Nuran'ın şu dakikada bulunması ihtimali olan İstanbul'un her köşesinde onunla beraber olabilmek için parçalanıyordu; sanki her rüzgara kendisini parça parça dağıtıyordu. Bir üçüncü Mümtaz demin tramvayı durduran kıt'anın peşine takılmış, bilinmeze, talihin haşin cilvelerine doğru yürüyordu... Böyle olması bir bakıma rahattı; çünkü üç şeyi düşünmek, hiçbir şeyi düşünmemektir. En korkuncu üçünün birden birleşmesi, içinde acayip, muzdarip, muzlim ve biçimsiz terkiplerini kurmasıydı.¹²⁸

Mümtaz'ın "en korkuncu" dediği şey, finalde gerçekleşecektir. Finalde birbirinden farklı zaman parçacıkları üst üste biner, öyle ki romanın son bölümünde iç hesaplaşmasını yaşarken bütün bu birbirinden bağımsız zaman parçacıkları giderek onun ruhsal bütünlüğünü de parçalayacak, onu aklını yitirme noktasına taşıyacaktır.

Nuran'ın hayatından çıkmasıyla birlikte şimdi'yle bağı kopan Mümtaz, esasında zaten aşkı "kendi realitesi içinde görmeyen, ona metafizik bir çeşni katan biri"¹²⁹ olarak başından beri Nuran'la bir biçimde kopacaklarını sezmiş ve hep felaketin geleceği anı beklemiştir. Öyle ki görünürde hiçbir sorunun olmadığı bir anda bile Nuran'ın gerçekten evlenebileceklerine inanıp inanmadığı sorusuna Mümtaz olumsuz yanıt verir.

Daha evvel kendisini bir çöküş esteti değil; bu çöküşte yaşayan bir şeyleri araştıran kişi olarak tanımlayan Mümtaz,¹³⁰ Nuran'ı kaybettikten sonra hayatın katı gerçekliği karşısında kitabi bilginin ve kendisine kurduğu entelektüel ve imgelemsel dünyanın yetersizliğine, gerçeklikle uyumsuzluğuna yabancılaşır: "Demek ki beşeri dediğimiz şey sadece okuryazarın, yarı meczubun, kendi içindeki müphem parıltıları

¹²⁸ Age., s. 43.

¹²⁹ Age., s.191.

¹³⁰ Age., s.165.

hakikat güneşi sananların vehmiydi. Beşeri, hayatın içinde değildi; sadece bir düşünme şekli idi.”¹³¹ Bu noktada Mümtaz’ın içinde başından beri ölümle aşkı, aşkla kaybı, gerçeklikle imkansızlığı özdeşleştiren ses bir kez daha yükselir. Fakat bu defa özdeşleşen ölümle hayattır: “Evet insani tecrübe, insanın dışında...” diye tekrarladı. Bunun gibi güzel, mutlak, mesut ve yüksek her şey insanın dışındaydı. Derin düşünce hepsini inkar ediyordu. Derin ve sağlam düşünce bir tek noktaya bakardı: ölüm! Veya başıboş çılgınlık; yani hayat!”¹³²

Mümtaz’ın hayatla kurduğu romantik ilişki dolayısıyla dış dünyaya idealler üzerinden bağlandığı, ilk idealinin bir eser ortaya koymak olduğu fakat Nuran’la tanışmasının ardından bu idealin yerini Nuran’ın aşkının aldığı daha önce belirtilmişti. Bu noktada Nuran, Mümtaz’ın hayat sahnesinden çekildikten sonra eserin bir kez daha gündeme gelmesi oldukça dikkat çekicidir. Nuran’dan boşalan yeri yeniden eser yaratma fikri alır. Eserinin ne alemde olduğunu soran İhsan’a yazamadığını söyler: “Nuran’ın gitmesiyle zihni hayatı durmuş gibiydi... O kadar dikkatle hazırladığı, beraberinde yaşadığı kahramanlar, bir daha dirilmelerine imkan olmayan gölgeler, sıska, cansız kuklalar olmuşlardı.”¹³³ İhsan’ın bu duruma verdiği cevap onun idealleriyle başından beri kurduğu romantik ilişkinin kırılganlığını vurgular niteliktedir:

Aldırma geçer... Sonra birdenbire asıl söylemek istediğini söyledi: Onları kendi duygularının aydınlığında görüyordun. Kendi hayatında vehmettiğin şeyleri onlara taşıyordun. Kendileri için değil, kendi hayatında ve kendin için seviyordun. Eğer seçtiğin devri, meselelerinde arasaydın o zaman her şey değişirdi. Halbuki sen tek bir insanın etrafında dünyayı toplamaya çalıştın.¹³⁴

¹³¹ Age., s.302.

¹³² Age., s.302.

¹³³ Age., s. 318.

¹³⁴ Age., s. 318.

Mümtaz'dan farklı olarak hayatla daha dolayumsuz ve eyleme dayalı bir ilişki kurabilen İhsan'ın Mümtaz'a eseriyle ilgili olarak söylediği bu sözler, esasında onun diğer ideali olan Nuran'la kurduğu ilişki için de geçerlidir. Mümtaz, şimdi'yle ve gerçeklikle tek dolayımı olarak Nuran'ı gördüğü için, onun hayatından çıktığı durumda gerçeklikle bağının kopması da bir bakıma baştan ayarlanmış olur. Mümtaz'ı Mümtaz yapan bu romantik imkansızlaştırma eğilimi ve yenilgiye yazgılı olmak hali, İhsan onu her şeye rağmen yeniden hayata katılmanın mümkün olduğuna ikna etmeye çalıştığında da kendini gösterir: “Hayat ve insan ayrı şeylerdi. Biri ötekini eliyle, kemiğiyle, alın teriyle, düşüncesiyle yapıyordu. Fakat aynı şey değildiler. Birinden birini seçmek lazımdı. Fakat Mümtaz ikisinin ortasında sonuna kadar sallanacağını biliyordu.”¹³⁵

Romanda zamanın parçalılığının Mümtaz'ın ruhsal parçalanmasını hazırlayışı romanın son bölümünde kendini iyiden iyiye hissettiren boğucu atmosferde doruk noktasına ulaşır. Hafızasında yaptığı yolculuk Mümtaz'ı giderek güçsüzleştirir, kendini “uyanıkken rüya gören”, “müdafaasız bir adam” olarak niteler.¹³⁶ Yenilgi hissinin billurlaştığı ve gerçeklikle bağının neredeyse tamamen koptuğu bu anda hayatı bütünüyle ve birebir; dolayumsuz bir biçimde temsil edebilecek bir metne özlem duyar. Bu nedenle gözlemlediği kahvehanede o gün o an konuşulan her şeyin yazıldığı bir kitap hayal eder: “Birdenbire bu kahvede bu akşamüstü her masada söylenen sözleri, savrulan kehanetleri toplayacak bir kitabı düşündü. Ne güzel bir şahadetti. Ve sadece bu harbin başındaki –eğer olacaksa- ruh haletini onlarla anlatmak! Ama sıcaklığına... Mesela bu gece yazılmalı!”¹³⁷

¹³⁵ Age., s. 321.

¹³⁶ Age., s. 323-327.

¹³⁷ Age., s. 332.

Fakat eşzamanlı olarak bu tür bir metnin imkansızlığının da bilincindedir. Nasıl yaşadığı ilk aşk deneyimine babasının cenazesi bulaşmış ve onun aşkla imkansızlığı, hayatla ölümü, denemekle yenilmeyi özdeşleştirdiği zihinsel dünyasını kurmuşsa, şimdi zihnini meşgul eden Suad'ın imgesi de, hayatı kapsayacak ve yeniden anlamlandırarak bu türden bir metin fikrini değillemektedir. Dış gerçekliğe adapte olmaya çalışırken bir yandan cebinde bulunan Suad'ın tespihiyle oynamakta; onun Nuran'la kopuşunu hazırlayan ölümünün imgesiyle adeta kendi ruhsal bütünlüğünü sabote etmektedir: “Ne kadar çocuğum, zorla kendimi çıldırtıyorum!”¹³⁸

Bu noktadan sonra yolda karşılaştığı arkadaşlarıyla gündeliğe, somut konulara, savaşın başlama ihtimaline dair yaptığı konuşmalar onu kısa bir süreliğine gerçekliğe bağlasa da¹³⁹ yönünü kaybetmiş olduğu hissi peşini bırakmaz:

Neden böyle oldu, niçin herkes bana böyle yükleniyor? Huzurdan bahsediyordu. Peki benim huzurum nerede kaldı? Ben yok muydum? Bu kadar yalnız ne yapacağım? Hemen hemen genç kadının kelimeleriyle konuşuyordu. Huzur, iç rahatı... Huzuru Nuran'da değil, içimde aramalıyım. Bu da ancak feragatla olur. Kalktı.¹⁴⁰

Ne var ki aradığını bulamayacağını da bilmektedir. Huzur; imkansızdır:

Kendisini son derece bedbaht duyuyordu. Sanki bütün bu cürümleri kendisi işlemiş gibi ıstırap çekiyordu ve sadece hiçbir kabahatin karşılığı olmadan çektiği bu azapla, insanlığın nasıl bütün olduğunu, bu bütünlüğe karşı yapılan her hareketin nasıl bir günah olduğunu bir kat daha anlıyordu.¹⁴¹

Mümtaz'ın bu son noktaya varan iç sıkıntısı onu kendi varlığından şüphe etmeye kadar götürür:

Yoksa yaşamıyor muydum? Yoksa dünyadan ayrıldım mı? Belki de dünya beni bıraktı. Niçin olmasın? Bir kabı herhangi bir mayiin boşaltması gibi... Yoksa kendi kontrolüm altında iken çıldırıyor muyum? Böyle göz göre

¹³⁸ Age., s.333.

¹³⁹ “Konuştukça deminki sabit fikirlerden, hayallerden kurtulduğunu sanıyordu.” Age., s. 338.

¹⁴⁰ Age., s. 338-339.

¹⁴¹ Age., s. 357.

göre... Muhakkak ki dünya ile arasında şimdiye kadar tanımadığı bir perde vardı. Çok şeffaf, son derece vuzuh getirici bir şey onu dünyadan böyle ayırıyordu.¹⁴²

İşte romanın finalinde Mümtaz'ı ruhunun büsbütün parçalanarak akli dengesini yitirme noktasına taşıyan şey, onun *hayatının hem zenginliğini hem de ıstırabını yapan ruh halidir*. Romantik ruhun devamlı olarak aradığı “sonluluğun ortasındaki sonsuzlukla bir olmak ve geçici bir anın içinde sonsuz olmak” gayesi, kendi içinde taşıdığı imkansızlık tarafından belirlenmiştir ve onu hayatla ve gerçeklikle arasında her zaman kapatılamadan kalan bir boşluk olduğu bilgisine götürecektir. Hayata bir idealin dolayımıyla bağlanma –eser ya da aşk- fakat bu idealin gerçekleşmesini de imkansızlaştırma eğilimi romantik kahramanı düş kırıklığıyla yüzleşmeye ayarlar. Bu bilinç onu yenilgiye mahkum kılar gibi gözükse de kahramanın yenilgisi metnin kazancına dönüşür. Çünkü kahramanın yaşantılarında ve başına gelen her olayda kaybettiği anlar aslında değerli anlardır. Hayatla sanat arasındaki çelişki özünde bir muamma olarak görünse de onun üzerine düşünmeyi mümkün kılan veriler hep bu kaybetme anlarında açığa çıkar. Mümtaz'ın kaybı, bir roman olarak *Huzur*'un kazancına dönüşür.

Bu noktada Mümtaz'ın Nuran'ın aşkı tarafından yerinden edilmeden evvel bağlandığı ilk ideali olan eserinin nasıl bir eser olacağına dair düşüncelerinin *Huzur*'un kendisiyle ilgili bir şeyler söylediğini düşünüyorum. Mümtaz, yazmak istediği Şeyh Galib biyografisini hayalinde şöyle canlandırır:

Çok gelişigüzel var, diyordu, halbuki böyle olmasını istemiyorum. Şimdi seni dinlerken alelade terkinin dışında bir nevi denemenin lüzumunu hissettim. Bir hikayenin bir yerde başlayıp bir yerde bitmesi, behemehal kahramanların kesif şekilde, döşenmiş bir rayda yürüyen bir lokomotif gibi yürümesi lazım mı? Belki hayatı zemin gibi alması, onu birkaç kişinin etrafında toplaması yeter. Şeyh Galib bu zemin ve gruplar üzerinde birkaç ruh haleti ile ömrünün birkaç safhası ile görünse kafi... Sonra karşı kıyıları bakarak ilave etti... Şu şartla ki... Bizi izah etsin, bizi ve etrafımızı...¹⁴³

¹⁴² Age., s. 367-368.

Mümtaz'ın eseriyle kurmayı ve yaratmayı hayal ettiği dünyayı Tanpınar *Huzur*'la başarmış gibi görünmektedir. Hayatın bir zemin gibi alındığı, başkahramanın – Mümtaz- hayatının çevresindekiler ve birkaç ruh haleti içinde görüldüğü bir anlatı. Tıpkı Ahmet Cemil'in yazmayı hayal ettiği, birçok maceranın ardından nihayet yazıldıktan sonra yaratıcısı tarafından yok edilen metni, 'mai' ve 'siyah'ın hikayesini *Mai ve Siyah*'ı yazarak Halid Ziya'nın gerçekleştirmiş olduğu gibi Tanpınar da *Huzur*'la Mümtaz'ın "bizi ve etrafımızı" dediği dünyayı anlatmayı başarmıştır.¹⁴⁴

Mümtaz, sıradan insanın örneğin bir Descartes'tan ya da Fatih'ten değer bakımından bir farkı olmadığını söylediği bir konuşmasında şöyle der:

Yolun büyüğü, küçüğü yoktur. Bizim yürüyüşümüz ve adımlarımız vardır. Fatih yirmi bir yaşında İstanbul'u fethetmiş. Descartes da yirmi dört yaşında felsefesini yapar. İstanbul bir kere fethedilir. Usul üzerine konuşma da bir kere yazılır. Fakat dünyada milyonlarca yirmi bir, yirmi dört yaşında insan vardır. Fatih veya Descartes değildir diye ölsünler mi? *Kesif* yaşasınlar yeter. Yani büyük yollar dediğiniz şeyin büyüklüğü bizim içimizdedir.¹⁴⁵

Tam da böylelikle Mümtaz'ın kaybı romanın kazancına dönüşür. Romantik ruhun, bireyselleşmeye çalışan entelektüelin düş kırıklığına ve yenilgiye yazgılı fakat *kesif* hikayesi *Huzur*'da yetkin bir örneğini bulmuş olur.

Tutunamayanlar

Oğuz Atay'ın 1970 tarihinde TRT Roman Ödülü'nü kazanan ve 1970 ve 1971 tarihlerinde iki cilt halinde yayınlanan romanı *Tutunamayanlar*, arkadaşı Turgut Özben'in, ardında birbirinden bağımsız ve dağınık birçok yazı parçası bırakarak oldukça genç bir yaşta intihar eden genç mühendis Selim Işık'ın hayatına ve geçmişine yaptığı yolculuğu anlatır. Arkadaşı Selim'in gidişini bir türlü içine

¹⁴³ Age., s. 177.

¹⁴⁴ Aynı durum Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı için de geçerlidir. O da Selim'in bir türlü kaleme alamadığı *Tutunamayanlar* Destanını, *Tutunamayanlar*'ı kaleme alarak gerçekleştirmiştir.

¹⁴⁵ Age., s. 120, vurgular bana ait.

sindiremeyen Turgut, onun hayatına girmiş diğer insanlarla görüşerek ve ardında bıraktığı metin parçacıklarını takip ederek Selim'in varoluşunu ele veren kavram olan tutunamayanlıkla, tutunamama haliyle tanışır; yolculuğu ilerledikçe kendi gündelik hayatından ve yaşama alışkanlıklarından giderek kopar ve kendisi de enikonu bir tutunamayana dönüşür.

Çalışmanın bu bölümünde *Tutunamayanlar* romanının, başkarakter Selim Işık'ın romantik ruha sahip bir figür olduğu fikrinden yola çıkarak Georg Lukacs'ın “düş kırıklığı romantizmi” kavramının olanaklarıyla yakın okumasını gerçekleştirmeye çalışacağım. Bu tür bir okuma, baş karakterin intihara varan kaybediş öyküsünün nasıl romanın başarısına dönüştüğünü anlatma imkanına sahiptir.

Roman, en baştaki “Sonun Başlangıcı” ile “Yayımlayıcının Açıklaması” ve kitabın en sonunda yer alan “Turgut Özben'in Mektubu” adlı kısa bölümlerin dışında dört ana bölümden oluşur. Birinci bölüm, Turgut'un evinden açılır. Selim'in intiharının üzerinden birkaç gün geçmiş, Turgut elinde Selim'in ölmeden önce bıraktığı mektupla düşünmektedir. Turgut'un karısı Nermin ve çocuklarıyla beraber sıradan, tekdüze yaşantısının çizildiği bu ilk sahneler, Turgut'un zihninden geçen ortak geçmişlerine dair ayrıntılar üzerinden Selim'in “sıradan” insanlardan farklı, hayatı başka türlü anlayan ve algılayan bir kişilik olduğunu resmeder. Turgut, Selim'in intiharını içine sindirememekte, ne olursa olsun intiharı seçmemiş olması gerektiğini düşünmektedir.

Selim'in gerçekten de sıra dışı bir karakter olması daha Turgut'la Selim'in ilk tanıştıkları anın hatırasından açıkça anlaşılabilir. Üniversite yıllarına rastlayan bu ilk tanışmada Turgut, Selim'in hayatla oyunlar üzerinden ilişki kuran ve ona ancak bu oyunların mizahıyla katlanabilen kişiliğiyle karşılaşmış olur: “Kendimle biraz

olsun alay etmeden, kendi kendime yarattığım boşluğa dayanamıyorum.”¹⁴⁶ Selim, derste vakit geçirmek için, okuldan eve otobüsle dönerken, arkadaşlarıyla sohbet ederken, zamanın sıkıcı bir hal alabileceği her durumla ilgili bir oyun keşfetmiştir; bu oyunları Turgut’a büyük bir iştahla anlatır; derste oynadıkları bir zaman doldurma oyununa Turgut da katılır; böylelikle iki arkadaşın arasındaki bağ oyun kavramı üzerinden kurulmuş olur. Aralarındaki ilişkinin ilk imgesinin oyun olması şu açıdan da dikkat çekicidir: Selim intiharından sonra bile Turgut’u bir tür oyunun içine çekecek, Turgut, Selim’in ardında bıraktığı bulmacanın parçalarını bir tür oyun oynar gibi birleştirmekle onun hayat hikayesini yaparken, kendi hayat hikayesini bozacak, finalde enikonu Selimleşecektir.

Turgut’un gündelik hayatı, karısı, çocuklarıyla ilişkisi çizilirken, Selim’in ölümünün etkisinden kurtulmaya, gündelik hayatta akmaya devam etmeye çalıştıkça içini can sıkıntısına benzer bir duygunun kapladığı, gündelik dilin içine girmeye her çalıştığı anda bu boşluk duygusunun yeniden gelerek onun konuşmalarını, karısıyla ilişkisini vs. anlamsızlaştırdığı, onu kendisi üzerine düşünmeye zorladığı görülür. Selim’in intiharından sonra Turgut’un gündelik rutinini sürdüremeyeceğini anlarız: “Söylediği sözlerden hemen pişman olmuştu. Gene ihanet etmişti içindeki ‘şeye’. Bu ‘şey’ Selim’in ölümünden öte bir hüznün, ne olduğu belirsiz fakat sürekli ilgi isteyen bir duyguydu. Hem örtülmesi gereken, hem de örtüldüğü ona hissettirilince kuvvetlenen bir duygu.”¹⁴⁷

Bu noktada hem romanda hem de Turgut-Selim ilişkisinde temel belirleyici unsur olan ve romantik ruha sahip bir figür olan Selim’in hayatla ilişki kurmasının da dolayımı olan ideali olarak yazı motifi ilk olarak göze çarpar. Çalışmanın girişinde bahsedildiği üzere romantik figürün en temel özelliklerinden biri hayata bir idealin

¹⁴⁶ Oğuz Atay, *Tutunamayanlar* (İstanbul: İletişim, 2009), s. 41.

¹⁴⁷ Age., s. 50.

dolayısıyla bağlanmak, fakat aynı zamanda bu idealin daha başından imkansız olması ya da onun imkansızlaştırılması eğilimidir. İşte yazmak da bu anlamda Selim’in idealidir; ne var ki o bunun hem dilin olanaksızlığı hem de ifadenin her zaman anlatılamadan kalacakları içinde barındırması dolayısıyla imkansız olduğunu düşünür.

Selim imkansız gördüğü ve okudukça da imkansızlaştırdığı yazma idealini, oynusulaştırarak hayatına yedirmeye çalışır. Birlikte oynadıkları bu oyunlardan biri Turgut’un biyografisini, “Tutunamayanlar Destanını” kaleme almak fikridir. Turgut, Selim’in hatırasını düşünürken bu metni hatırlar ve onu kitaplığının bir yerinde bulur. Hafıza yazıyı, yazı hafızayı tetiklemekte, Turgut’un gündelik hayatı Selim’in anısıyla sekteye uğramaya başlamaktadır: “Bana ne demişti? Bir gün bu yazdıklarımızı arayacaksınız; ama yaşıntıyla onlardan öyle uzaklaşmış olacaksınız ki, bulamayacaksınız. Buldum işte, hem de karımın ‘pufuna’ ayakkabılarımla basarak!”¹⁴⁸

Yazı gerçekten de Selim’in ideali olmanın yanı sıra Selim-Turgut ilişkisinin de en temel motifidir. Yazmak –ama daha çok da okumak- Selim’in en önemli meselelerinden biri olduğu için, dostluklarının hikayesinde bu tema başat bir görev görür. Turgut’un biyografisini yazmak gibi oyunsu bir örneğin yanında diğer bir örnek de Turgut’un yine öğrencilik zamanlarında “hayatın koordinatlarının” yazılabileceği iddiasının Selim’le aralarında bir tartışmaya vesile olmuş olmasıdır. Hayatın koordinatları fikri, Turgut’un bir insanın belirli bir durumda gösterdiği tavır ve eyleme göre onun ilerde ne gibi koşullarda neler yapabileceğinin denkleminin yazılabileceğini söylemesine dayanır. Selim, bu fikre şiddetle karşı çıkar.

Selim’in intiharı üzerine düşünmekten kendini alamayan ve kendi gündelik rutinine dönmekte zorlanan Turgut, Selim’in annesini ziyaret etmeye karar verir.

Burada Selim’in diğer bir arkadaşı olan Burhan’la karşılaşır. Selim, her zaman

¹⁴⁸ Age., s. 64

hayatındaki farklı insanları birbiriyle karşılaştırmamaya, hepsiyle ayrı ayrı görüşmeye özen göstermiştir, Turgut hiçbir zaman tam anlamıyla anlam veremediği bu durumdan rahatsız olmakta ve bir yönüyle Selim’in diğer arkadaşlarını kıskanmaktadır. Yine de Selim’in hikayesini anlamak istiyorsa, onun diğer insanlarla ilişkisinin de izini sürmesi gerektiğini içten içe sezer: “Aramızdaki boşluğu nasıl doldurmalıyım? Sen olmadan seni nasıl öğrenmeliyim?”¹⁴⁹ Turgut’un romandaki işlevi tam da budur; Selim artık ölmüş bulunduğu için başkarakter Selim’in hikayesi ancak Turgut vasıtasıyla anlatılabilir. Bu bağlamda Turgut’un ağzından *Tutunamayanlar* romanı için pek çok defa sarf edilen “yabancılaşmış entelektüelin hikayesi” ifadesi de adeta öngörülerek eleştirilir: “Ne diyordu bu herif Selim için? Koltukta otururken kulağına gelen sözleri hatırladı: bu toplumla ilişkisini kaybetmiş: yaptığı işe ve yaşadığı düzene yabancılaşmışmış. Tersini ispat edeceğim! Hepinize göstereceğim!”¹⁵⁰ Bu ifadeler sanki yazarın -Atay’ın- eseriyle ilgili söylenecekleri öngörüp bunu karakterinin ağzından eleştirmesi gibidir. Gerçekten de *Tutunamayanlar* kendi üzerine söz üretmeyi oldukça güçleştiren ama bir o kadar da olanaklı, çok katmanlı bir metin olarak her zaman bundan daha fazlasıdır.

Turgut’un Selim’in hayat hikayesini derinlemesine incelemek üzere onun hayatındaki diğer kişilerle görüşme kararı, romanın bu bölümünde sahneye, Selim’in askerliğini yaptığı Fen İşleri dairesinden tanıdığı Süleyman Kargı’nın dahil olmasına neden olur. Turgut, “filozof Süleyman” lakaplı Süleyman Kargı’yı bulur; ona Selim’in intihar haberini verir. Süleyman, Selim’in birlikte uzun entelektüel sohbetler ettiği, şiirler, yazılar yazdığı, hayatında önemli bir yer tutmuş bir arkadaşındır. Selim’in entelektüel gelişiminde belirleyici bir figür olan Süleyman Kargı’nın, onun intiharı üzerine yorumu oldukça ilginçtir; ona göre Selim olsa olsa

¹⁴⁹ Age., s.89

¹⁵⁰ Age., s. 99

“kendini ifade edebilmek için” ölmeyi seçmiştir: “ Başka çare göremedi demek kendini anlatmak için.”¹⁵¹ Süleyman Kargı’nın hüznünlü bir biçimde de olsa anlayabildiği ve kabullendiği bu ölüm, Turgut için hala kabul edilemezliğini korur: “Hayır Süleyman Kargı! İnanmıyorum Selim’in öldüğüne. Reddediyorum! İnkâr ediyorum!” Nefes alamıyordu. “Bir şeyler yapmak, bir yere tutunmak istiyorum.”¹⁵² Turgut’un bu isyanı, onun Süleyman Kargı gibi gerçekçi ve serinkanlı bir karakter olmaktan ziyade Selim gibi bir Romantik olmaya meyilli olduğunu; hikayenin ilerleyen safhalarında giderek Selimleşeceğini haber verir cinstendir.

Süleyman Kargı ve Turgut’un Selim üzerine konuştukları bu bölümde, Selim’in Romantik ideali olarak yazı ve yazmak meselesi bir kez daha kendini gösterir. Süleyman’a göre Selim, diğerlerinin yani bir bakıma tutunanların, dünyayı istediği gibi yaşamasına izin vermediği için intihar etmiştir fakat yine de geriye bıraktığı metin parçaları, onu tamamen yok olmaktan ya da unutulmaktan kurtaracaktır:

Fakat Selim, bazı evrakları kaçırmayı başardı onlardan. Hiçbir iz bırakmadan kaybolacağını sananlar aldandılar. Ona cesaret verecek insanlar da vardı dünyada. Ve o, uzun boylu düşünmeden, hesaba kitaba kaçmadan, öylesine, içinden geldiği gibi, dünyasını kurmaya çalıştı; bu uzun şarkıları yazdı. ‘İstedğini yaz Selim’, dedim. ‘Hiçbir korku aklını gölgelemesin.’... Peki Süleyman dost dedi... El ele verip gösterelim onlara. Utançlarından sokağa çıkamasınlar... Öyle tuzaklar kuralım ki küçümseyip bir kenara atsinlar; gene de rahat etmesin içleri.’ Sonra kuşkuya kapıldı hemen. ‘Yapamam Süleyman dost’ dedi. ‘Onlara rezil olduğum gibi kendi yüzüme de bakamam aynada’. İşte böylece Turgut dost, bir iyi oldu bir kötü. Bir zayıf hissetti, bir kuvvetli.... Selim, gözümü öyle korkutmuştu ki, kimseye vermeye cesaret edemedim. Dosyayı Turgut’a uzattı.”¹⁵³

Süleyman’ın Turgut’a verdiği dosyada, Selim’in yazdığı “DÜN, BUGÜN, YARIN” başlıklı şarkılar bulunmaktadır. Bu alt bölüm, Selim’in hayat algısına ve

¹⁵¹ Age., s. 111.

¹⁵² Age., s. 111.

¹⁵³ Age., s. 113.

tutunamayanlar kavramına dair pek çok veri sunar. Şarkıların hemen altında Süleyman Kargı tarafından kaleme alındığı söylenen –fakat romanın sonunda aslında Selim tarafından yazıldığı ifade edilen- ve şarkıların “ne anlama geldiğini” Selim’in hayat hikayesiyle birlikte anlatan bir “Açıklamalar” bölümü de yer alır. Bu bölüm, Selim’in hayatla kurduğu romantik ilişkiyi serimlemesi açısından özellikle önemlidir:

Selim Işık tek ve Türk. Ve duygulu, amansız.
Sabırsız ve olumsuz, yaşantısında cansız
Sanılırdı; gerçekte, hayır gerçek değildi.
Tutunamayanların tarihine eğildi.
Kelime ve yalnızlık hayatın tadı tuzu
Kucaklamak isterdi ölümü ve sonsuzu.
...
Tutunamayanların destanıdır bu şarkı,
Dostum Süleyman kargı.
Eller boşta kalıyor, tutunamıyorlar toprağa
Anlatamıyorlar anlatılamayanı.
Anlatmak gerek: düşman sarmış her yanı
Oysa, mesela Selim Işık
Anlatmadan anlaşılmaya aşık...
Doğduğu günden beri kalbinde bir delik,
Almak için bütün sızıları içine.¹⁵⁴

Çalışmanın birinci bölümünde belirtildiği üzere romantik ruhun dünyayı algılama tarzını ele veren en temel unsurlardan biri güdünün ve niyetin, sonuçtan ve başarı fikrinden daha önemli görülmesi; imkansız olduğu bilinenin arzulanmaya devam edilerek sonucun değil sürecin amaçsallaştırılmasıdır. “Dün, Bugün, Yarın” başlıklı şarkılar bölümünün hemen ardından gelen ve Süleyman Kargı tarafından kaleme alındığı söylenen “Açıklamalar” bölümünde de Selim Işık’ın yazıyla kurduğu ilişkiyi başından beri yalnızlık, imkansızlık ve ifade edilemezlikle kodladığı fakat buna rağmen onu arzulamayı sürdürdüğü görülür:

Selim Işık yalnızlığını Kelimelerle besledi. Kelimelerin anlamını bilmeden önce tanıdığı yalnızlığı Kelimelerin içinde yetiştirdi. Eski yaşantılarının hastalığından yeni kalktığı sırada, aldırıışsız Kelimelerle konuşurken, eski yaraların eski Kelimelerinin göğsüne saplandığını duydu birden; sustu kaldı.

¹⁵⁴ Age., s. 114- 133.

... Kullandığı Kelimeler de dönüp ezdi onu, soluksuz bıraktı... Yendi, yenildi; sonunda gene yenildi Kelimelere, Kelimelerle açtığı savaşta. Yalnızlık hep oradaydı.¹⁵⁵

Selim'in hikayesi bir bakıma kendi özgün ve farklı bireylik macerasını kurmaya çalışan entelektüelin hikayesidir. Onu bir tutunamayana dönüştüren kopuşun, bütünden soyutlanmasının temelinde romantik bireysellik anlayışının kalbinde yatan çelişkinin bulunduğunu söylemek mümkündür.

Çalışmanın “Giriş” bölümünde romantik bireysellik anlayışının doğasında bir gerilimi taşıdığından bahsedilmişti. Bu gerilim, kendini açık uçlu bir deneyim, sonsuz bir akış olarak ortaya koymak isteyen romantik figürün aynı zamanda bütünlü, toplumla bir tür harmoni yakalamak istemesi; kendi özgünlüğünü ve biricikliğini kaybetmeden onunla uyumlanmayı arzulamasına dayanıyordu. Ne var ki bu iki arzunun bir arada tatmini mümkün değildir; toplumla ya da bütünlü entegre olmak beraberinde kendi özgünlüğünden ya da sürekli deneyim halinde değişme fikrinden belli bir oranda fedakarlıkta bulunmayı gerektirir. Birey kendisini tamamen istediği biçimde kuramaz; harmoniyi yakalamakla kendi olmak arasında daima paradoksal bir boşluk kalır.

İşte Selim'in tutunamama hikayesi, bu açıdan bakıldığında romantik bireyselliğin imkansızlığının da hikayesidir. Nitekim romanın bu açıklamalar bölümünde yazılan alternatif tarihler boyunca; (Türk tarihi, Göktürkler, Kemalist devrimlerin tarihi, alternatif Hegel hikayesi vb gibi birçok ironik alternatif tarih anlatısı vardır burada) kısa açıklamalar üzerinden tarihin esasında kurgulanmış olduğu; bireyin özgürlüğünün aslında her zaman çoktan geç kalmış olduğu anlatılır bir bakıma. Bütün tarihin bugün görülen bir rüya olduğunun bilincinde olan birey – Selim-, kendi imkansız bireylik macerasını bu bilinçle sürdürür; bu elbette kırılan

¹⁵⁵ Age., s. 152.

fakat kaçınılmaz bir farkındalığa tekabül eder: “Dünyanın sonu gelmişti; her şeyle acı acı alay edilebilirdi sadece.”¹⁵⁶

Selim’in yazıyla kurduğu tutkulu ilişkinin yolu öncelikle okumaktan geçer. Ne var ki ateşli ve ciddi bir okur olan Selim için okuma, giderek yazmayı zorlaştıran, hatta imkansızlaştıran bir şeye dönüşmüştür. Etkisi altında kaldığı yazarların ve kitapların sayısı arttıkça, yazma cesareti kırılmış, giderek yeni bir biçimde ifade etmenin imkansızlığına ikna olmuştur:

Benim için anlatmak, açıklamak, ancak kelimelerin anlamını değiştirmekle mümkün olacak galiba. Ben o yıllarda kelimelerin anlamlarını doğru dürüst bilmiyordum bile. Zaten hiçbir zaman kelimelerin anlamını doğru dürüst bilemedim. Her zaman kelimelerin, cümlelerin insanın üstüne bir mızrak gibi saldıran düşüncelerin bunaltıcı baskısını duydum. En iyisi kendinle konuşacaksın, kendine yorumlayacaksın okuduklarını.¹⁵⁷

Selim’in yazıyla kurduğu ilişkiye dair benzer değinilere rastlanan bu bölümde, onun anneannesinin ölümü üzerine bir hikaye yazdığı bilgisi de yer alır; Selim yazmaktan kaçsa, idealini imkansızlaştırsa da ondan tam anlamıyla vazgeçemez. Romanın birinci bölümünün sonunda Selim’le Süleyman’ın ortaklaşa yazdıkları bir tür ütopya metni yer alır. “Tunç devri” adlı bu bölümde, tutunamayanların bir gün tutunanları yargılayacağı fikrine dayalı sorgu sahnesinde anlatılan yargılamanın hemen ertesine denk düşen, ama ne zaman başlayacağını kimsenin bilemeyeceği söylenen bir ütöpik çağ tanımlanmaktadır. Bu yeni çağda, tutunamayanların saltanatının hüküm süreceğini düşünmek mümkündür, çünkü bu yeni düzende, sistem ters yüz olacak; babalar kızlarını herkese verebilecek, para kazanmayana serseri denmeyecek, tek hüneri kentte doğmuş olmak olanlar taşradan gelenleri aşağılayamayacaktır. Bu altın çağ, İsa’nın ikinci gelişine denk düşecektir: “... Yüreğimizi ezen bu sıkıntı, başımızdaki bu ağırlık kalkacaktır. O zaman bin yıllık saltanat başlayacaktır. Bin yıl

¹⁵⁶ Age., s. 182.

¹⁵⁷ Age., s. 216.

daha sürecektir. Bin yıl daha sürecektir. Bin yıl daha sürecektir. Bin yıl daha, bin yıl daha...”¹⁵⁸

Romanın ikinci bölümünde Süleyman Kargı’nın yanından ayrılan Turgut, artık Selim’in hayatının ve hikayesinin önemini kavramış, kendini ona iyiden iyiye kaptırmış durumdadır. Selim’i anlamanın yolunun, onun dostlarını ve anılarını tanımak olduğunu düşünen Turgut, onun diğer bir arkadaşı olan Metin’le buluşur. Bir meyhaneye gidip uzun uzun Selim hakkında konuşurlar, alkolün ve içine düştükleri sıkıntılı ruh halinin tesirini daha da derinleştirmek için daha karanlık bir yere gitmek isteği duyar ve uzun bir arayıştan sonra bir pavyona girerler. İyice kendilerinden geçtikten sonra soluğu bir genelevde alırlar. Bu sahneler, Turgut’un Selim’in hikayesinde derinleştikçe kendinden çıktığı, kendinden geçtiği ve hatta giderek akıl sağlığının bozulmaya başladığını ele verir. Nitekim Turgut’un romanın geri kalanında sıklıkla diyalog kuracağı, kendi hayalinin ürünü olan ve onun bir tür alter egosunu temsil eden Olric karakteri de bu sahnenin sonunda peyda olur. Turgut, Selim’in kaybı karşısında duyduğu derin acıyı paylaşmak için kendi bilincinden bir alt bilinç doğurmuş, ona Olric adını vermiştir.

Selim’le giderek özdeşleşen Turgut, kendini “onun yeryüzündeki kılıcı” olarak tanımlar; onun hayattan vazgeçmesine sebep olduğunu düşündüklerinden intikam almaya yemin eder: “Onu gülünç duruma sokanları rezil edeceğim. Ona vuranları parçalayacağım. Onu tanıyanları, onu ezenleri, hor görenleri, yakınlık göstererek eziyet edenleri, saklandıkları deliklerden bir bir çıkararak kahredeceğim.”¹⁵⁹

Ne var ki kendisinin hala aslında sıradan kalabalıktan, tutunanlardan biri olduğunun da farkındadır. Yukarı kata çıkıp bir fahişeyle birlikte olacağı sırada

¹⁵⁸ Age., s. 242.

¹⁵⁹ Age., s. 287.

aklından kendi normal hayatını ve yarın hiçbir şey olmamış gibi hayatına devam ederken bu gece dokunduğu kirleri her yere bulaştıracağını düşünür: “Son derece normalim. Dudaklarını ileri uzattı, kaşlarını çatı: Normal miyim? Belki de küçük burjuvalık dediğim şey tam budur. Ne dersin Selim? Sen çok meraklıydın bu tariflere. Hangisi öyledir, hangisi değildir?”¹⁶⁰ Tam bu noktada Turgut’un Selim’le kurduğu özdeşleşme doruk noktasına varır; eline kâğıt kalemi alır ve Selim’in 600’de biten şarkılarına 601inciye ekler: ”Sanmam bu, dil-i biçarenin aşka meylidir/Takib-i macera-i Selimdir şiir.”¹⁶¹

Bu noktadan sonra Turgut, Selim’in hayatını kelimenin tam anlamıyla takibe alır. Onun, intiharının ardından mutlaka bir iz bırakmış olacağına, bu izi sürerek onu anlayabileceğine inanır. Selim’in hayatını derinlemesine öğrenme ihtiyacı ve açlığı Turgut’un giderek Selimleşmesi, başka türlü bir hayatın imkanını araştırmaya başlaması anlamına gelmektedir:

Hayatında ilk defa başka bir insan olma özlemini duydu. Hiç bilmediği bir içkinin susuzluğu gibi bir duygu. Değişebilmek... Kendimi bırakmalıyım diye söylendi. Direnmekten vazgeçmeliyim. Yaşamalıyım ve görmeliyim. Bilmediğim bu ülkeye yolculuktan korkmamalıyım. Kimsenin ilgilenmediği bu silik insanların dünyasına girmeliyim. Selim’in yolculuğu yarıda kaldı, akli da... Benim ne işim var onların arasında? Olur mu Selim? Ben onları ne yapayım? Onlar beni ne yapsınlar? Öyle deme Turgut. Seni görünce nasıl sevinirler bilemezsin. Benden de selam söylersin... Rüya gibidir Turgut: aklınla karşı koymazsan birdenbire bir kapının önünde bulursun kendini... Onlar seni istiyorlar Selim: tutunamayanlar prensini istiyorlar... Kapının önünde fazla durma, hemen içeri gir Turgutçuğum Özben. Onların kahramanı sensin. Bir kahraman bekliyorlardı yüzyıllardır. Kendileri gibi olmayan, gene de onları anlayan bir masal kahramanı.¹⁶²

Turgut, kendi hayat düzenini sürdürmekle, Selim’in hikayesinin peşinden gitmek arasında kaldığı bir noktada Selim’i rüyasında görür. Selim’in, Turgut’u

¹⁶⁰ Age., s. 287.

¹⁶¹ Age., s. 289.

¹⁶² Age., s. 320.

tutunamayanların safına geçmeye davet ettiği bu rüya sahnesi, tutunamayan, kaybeden olmanın, romantikliğin nasıl bir şey olduğunu açıkça anlatır:

Sonu gelmez şövalye romanları gibidir bu yaşantı: en zor anlarda daima açık bir kapı bulunur girip saklanacak. Ne gördün bütün kapıların birer birer kapandığı bu dünyada? Hangi kusurunu düzeltmene fırsat verdiler? Son durağa gelmeden yolculuğun bitmek üzere olduğunu haber verdiler mi sana? Birdenbire: ‘buraya kadar!’ dediler. Oysa bilseydin nasıl dikkatli bakardın istasyonlara; pencereden görünen hiçbir ağacı, hiçbir gökyüzü parçasını kaçırmazdın. Bütün sulara gölgeni seyrederdin... Onlarla başa çıkılmaz Turgut. Ben çıkabildim mi? Bilincin uyarmasını seni. Dikkat et Turgutçuğum, bu güzel hayalleri, şekilleri kaybetmesin bilincin. Kurtar kendini onun baskısından. Rüyadan gerçeğe geçmenin acılarını yaşama. Ne olur Turgut uyanma sakın. Ne olur uyanma... Ne olur... Ne olur... Silme...¹⁶³

Romanda bu noktadan sonra Turgut bir süre eski rutinine dönmeye, gündelik hayatına yeniden adapte olmaya çalışır. İşine gider, evde karısı ve çocuklarıyla ilgilenmeye, her zaman nasıl yaşıyorsa öyle yaşamaya devam etmeye çalışır: “Sivri köşelerin yontulduğu, insanın hiçbir yerini acıtmayan bir yaşantıydı bu... Hiç tatmin olmuyordu: yemekleri beğenmiyor, filmlerle alay ediyor, okudukları kitapları küçümsüyor. Fakat ne zararı var? Turgut da onlardan biri değil mi? Onların hayatını yaşamıyor mu?”¹⁶⁴

Ne var ki Turgut zehri bir kez almış, başka dünyalara, başka türlü bir hayata dair merakla zehirlenmiştir. ‘Normal’ kalmak için ne kadar çabalasa, adeta mücadele etse de hiçbir şey eskisi gibi olmaz. Hayatı kendi düzeninde akıp giderken Selim’in arkadaşı olan ve kendisiyle görüşmek istediğini söyleyen bir kadının iş yerine bıraktığı not, onu yeniden Selim’in hayatını araştırma merakına bağlar; duygularını bastırıp aklıyla kendini kontrol etmeye çalıştığı bu ara dönem için kendine kızar. Yeniden Selim’in evine gider; onun odasında, notları arasında vakit geçirir, Olrice yeniden sahneye çıkar; Turgut artık yaşamaktan korkmayacağını, değişmek için işe gireceğini ona açıklar.

¹⁶³ Age., s. 322.

¹⁶⁴ Age., s. 332.

Turgut, Selim'i bütün boyutlarıyla tanıyabilmek için bu defa Selim'in diğer bir arkadaşı olan Esat'ın izini sürer, evini bulur; Esat ve kız kardeşiyle vakit geçirerek Selim'in hikayesini bir de onlardan dinler. Dinledikçe, Selim'in hayatındaki insanları neden birbiriyle karşılaştırmadığını, bir araya getirmediğini de iyiden iyiye anlamaya başlar; Selim her arkadaşıyla farklı bir deneyimi, kişiliğinin farklı bir yönünü yaşamıştır. Esat ve kız kardeşi de onun ilk gençlik döneminin, ergenliğinin, entelektüel macerasının ilk basamaklarını yaşadığı dönemin tanıklarındır. Esat, Selim'in entelektüel macerasının köşe taşlarını nasıl kurduğunu anlatır:

Düşüncelerine büyük bir içtenlikle bağlıydı: herkesi de öyle sanıyordu. Bu içtenlik, düşünmeyi meslek edinenlerin içtenliğinden çok farklı bir duyguydu. Camus'nün ontolojik mesele yüzünden ölen kimseye rastlamadım sözünü okuyunca: biri bu yüzden ölmeli, intihar etmeli diye bağırıyordu. Ona kimsenin soyut düşünceler nedeniyle kendini öldürmediğini söyledim. Benim de Camus gibi bir ahmak olduğuma karar verdi.¹⁶⁵

Esat, Selim'in edebiyata, okumaya düşkünlüğünü de vurgular, onun dönem dönem bazı yazarlara tutkuyla, saplantı derecesinde bağlandığını, hayatını bu yazarları okuduğu dönemlere göre devirlere ayırdığını anlatır:

Büyümediği, gerçek dünyaya karışmadığı için üzülyordu. Gerçekten bucak bucak kaçıyorum diyordu... Kitaplarla yani bir çeşit masal dünyasıyla hayatı karıştırıyorum eskisi gibi. Galiba gittikçe de düzeltilemez oluyorum bu konuda. Masalın nerede bittiğini, hayatın nerede başladığını fark edemiyorum, benim için bütün oyunlar, romanlar, hikayeler herkesin anladığından farklı bir anlam taşıyor. Bütün hayat, bütün insanlık bu kitaplarda anlatıldı, bitirildi. Yeni bir şey yaşamak, yeni bir kitap tanımak oluyor benim için. Kitaplarla ve onların yazarlarıyla birlikte yaşıyorum... Hiçbir yazar şaşırtmıyor beni: çünkü hayatlarını sonuna kadar biliyorum. Gerçek dediğiniz dünyadaysa kimin ne yapacağı belli değil. Her gün şaşırtıyorlar beni. Yazarlarımla yaşamak daha kolay.¹⁶⁶

Selim'in ağzından hayata romantik bakışının anlatıldığı bu satırlar onun tutunabilenlerin katı rasyonelliğine tekabül eden dış gerçekliğin yerine Romantik ruhun hayatla sanat, hayalle hakikat arasında sürekli bir gerilim biçiminde

¹⁶⁵ Age., s. 359.

¹⁶⁶ Age., s. 370.

deneyimlediği kendi öznel hayat algısını koyar. Hayaller ve ideallerle zenginleştirilmiş iç dünyasıyla, dış dünyanın katı gerçekliği arasındaki çelişki; romantik ruhunun doğası onu neyse o yapan öznel hakikatidir de: “Bana kitap kurdu, boş hayaller kumkuması, hayatın cılız gölgesi gibi sıfatlar yakıştırılabilir. Şövalye romanları okuya okuya kendini şövalye sanan Don Kişot’a benzetebilirsiniz beni. Yalnız onunla bir fark var aramda: ben kendimi Don Kişot sanıyorum.”¹⁶⁷

Okumaya yönelik bu saplantılı düşkünlüğü Selim’in “gerçek hayata” katılmasını engellediği gibi onu yazmaktan da alıkoyar; hayranı olduğu metinlerin gücü karşısında ezilmekte, hem onlar gibi bir metin ortaya koyabileceğini düşünmemekte hem de onları kendi yazacaklarına malzeme yapmayı yanlış bulmaktadır: “Dostlarım alay ediyor benimle. Bu çocuğun sonu ne olacak diyorlar. Hiç olmazsa kitaplardan kitaplar çıkarmalıymışım. Bunu da yapamıyorum, yazamıyorum. Kitapları işimde kullanılacak bir mal gibi göremiyorum: kapılıyorum onlara.”¹⁶⁸

Kitaplar, Selim’in hayatında aynı anda hem onun hayatla ilişkisinin gerçeklik değil kurmaca üzerinden kurulmasını sağlayan, hem onu yazı yazma fikrine bağlayan, onda yazarlık hevesi uyandıran ama hem de güçleriyle ve her şeyi zaten söyleyip bitirmiş oldukları hissini yaratmalarıyla yazmasını imkansızlaştıran kaynaklar olma rolü oynar; romantik hayal kırıklığının zeminini hazırlayarak ona acı verirler:

Kitaplar yüzünden çok acı çekiyorum Esat ağabey derdi, sanki hepsi benim için yazılmış. Bu kadar insanı birden canlandıramıyorum: hepsini birbirine karıştırıyorum. Gülünç oluyorum.” ... Peki ben etki altında kaldığımı, kitapların beni mahvettiğini nasıl anlatacağım? Anlaşılmamaktan çok korkardı. Başkalarından ayrı hissettiğimi nasıl belirtsem? Kimse bilmeyecek... Hiç olmazsa mezar taşıma yazın: burada insanlara başka türlü

¹⁶⁷ Age., s. 370.

¹⁶⁸ Age., s. 371.

hayran olan biri yatıyor. Ne türlü? Bir bilsem, ah bir bilsem.¹⁶⁹

Selim yazmaktan, bütünlüklü bir metin ortaya koymaktan kaçınsa da yazıyla hayatın diğer alanlarıyla olduğu gibi oyunsu bir ilişki kurmaya devam eder. Hayatının Esat’la yoğun bir biçimde görüştüğü döneminde birlikte hikaye yazma oyunu oynadıklarını öğreniriz: “Yatağa oturur ve başını kaldırmadan sürekli yazardı. Ben yazarım, ben yazarım diye söylenirdi arada. ‘Çünkü yazıyorum.’... Yazarlık konusunda ciddi görünmekten korkardı. ‘İşi gülünçlüğe vurup kurtarıyorum kendimi’ derdi.”¹⁷⁰ Ne var ki yazıya dair kötümserliği, ifadenin imkansızlığı fikri, bu hikayeleri saklamasına engel olmuş, bir “duygululuğa paydos temizliği” yaparak daha sonradan bu dönemde yazdıklarının hepsini yok etmiştir.

Selim’in yazı üzerine yoğun bir biçimde kafa yorduğu, huzursuz olduğu, Esat’la ilişki kurmaya çalıştığı bu dönemde kendiyi oynadığı diğer bir oyun da “sadece önsözler yazan biri olmak isteği” biçiminde kendini gösterir. Önsözlerde anlatılanların gerçek ve çekici olduğunu, yazarın başarıya ulaştıktan sonra sıkıcı birine dönüştüğünü düşünen Selim, Esat’a, “olmayan romanlara” önsözler yazmak istediğini ve böylece “bin yazar kadar, on bin yazar kadar güçlü” olabileceğini söyler.¹⁷¹

Selim’in hayatla ilişkisinin dolayımı olan kitapların yazarlarıyla ilişkisi de sancılı ve çelişkili bir yapı arz eder. Onlardan hem hayatı ıstırap haline getirdikleri için nefret etmekte hem de hayatı onların algıladığı gibi derinlemesine algılamak, ileride kendisi de bir yazar olmak istemektedir. Esat’la tartıştıklarında, bu hayalini şu

¹⁶⁹ Age., s. 384.

¹⁷⁰ Age., s. 385.

¹⁷¹ Age., s. 394.

sözlerle açığa vurur: “Benim gibi geleceği parlak bir yazarı kızdırdığınız için ileride pişman olacaksınız!”¹⁷²

Yine de yazıyla ilgili güvensizlik ve çaresizliği, idealini imkansızlaştırma eğilimi devam eder; metinlerle kurduğu tutkulu ilişkinin onu okurla yazar arasında bir konumda hapsedtiğinin farkındadır:

Benim durumum biraz karışık burada. Yerim belli değil; okuyucuyla yazar arasında bir noktada çırpınıp duruyorum. Durumumun aydınlanması için asliye hukuk mahkemesine başvurmayı düşünüyorum. Bana tanıklık eder misiniz Esat ağabey? Belki hayatınla ilginç olacaksın Selim diye teselli etmek isterdim onu. Doğru derdi düşünceli bir tavırla: *hayatım, hayatımın romanıdır.*¹⁷³

Bu esnada Turgut’un, Selim’le ilişkilerinin ayrıntılarını yazmasını istediği Metin’in cevap mektubu gelir. Lise zamanlarında Selim, Metin ve Zeliha adlı bir kız arasında tiyatro oyunu hazırladıkları dönemde geçen aşk macerasını anlatan mektup, Turgut’un Selimle özdeşleşmesini bir kez daha tetikler. Bu aşk macerasında Metin’i, aynı kıza aşık olduklarında geri çekilmeyerek Selim’i utanç kavramıyla tanıştırdığı için suçlar ve daha önce yaptığı gibi bir kez daha kalemi eline alır ve bu sefer şarkılar bölümündeki “Tunç devri”nin altına “Tunç devri...Aşk oldu...Utanç devri” adlı bölümü yazarak, Selim’in projesini temellük ettiğini, onun yarım bıraktığı metni gelişigüzel de olsa tamamlamaya çalıştığını bir kez daha gösterir. Aslında Turgut, Selim’in hayatına girmiş arkadaşlarıyla görüşüp onların Selim’le hikayesini dinlerken, Selim’in sonunda onların ne kadar payı olduğunu da araştırıp yargılamaktadır. Turgut’a göre aslında Esat ve kız kardeşi Aysel, esasen çocuksu buldukları Selim’i oyaladıkları için, Metin de onun üzerinden kendi aşk macerasını yaşayıp, onu sıradanlığa boğduğu ve onda utanç duygusu uyandırdığı için suçludurlar.

¹⁷² Age., s. 396.

¹⁷³ Age., s. 398, vurgular bana ait.

Yazmak motifi, daha önce Turgut'un işyerine onu görmek istediğini bildiren bir mektup bırakan Günseli'nin hikayesine ayrılan romanın üçüncü bölümünde de kendini gösterir. Onu görmek için yeniden işyerine gelen Günseli'yle tanışan Turgut, bu defa Selim'in bambaşka bir yönünün, aşık hallerinin ve zamanlarının hikayesini öğrenir. Günseli'nin anlattıkları arasında Selim'in yazı yazma hikayesi göze çarpar. Turgut, Selim'in ölümünden bir sene kadar önce tanıştığı Günseli'den onun yazma isteğini, hatta evde çalışmadığından yakınıp yazmak için düzenli olarak kahveye gittiğini duyunca oldukça şaşırır. Aşklarının hikayesini dinlediğinde de keşke bunları yazsaydı diye geçirir içinden: "...Bunları yazmalıydın Selim. İnşallah bir dahaki sefere Turgut."¹⁷⁴

Günseli'nin anlattıklarından Selim'in hayatının bu bölümünde düzenli bir biçimde yazı yazdığı anlaşılrsa da yine de bu yazı pratiğinin onu tatmin etmediği, öteden beri yazıyla kurduğu güvensiz ve yarım yamalak ilişkinin burada yine ortaya çıktığı görülür:

Yazdıklarını beğenmiyordu. Ne dediniz? Yazdıklarını size okuyor muydu? Evet. Bana okurken suratını asıyor, beğenmediğimi söylemem için ısrar ediyordu. Anlamıyorsun, derdi. Bütün bu yazdıklarım uydurma. Aklımdan geçenleri yazmaya cesaret edemiyorum. Alışılmış kalıplar içinde bocalıyorum. Kalıbım yok benim; biçimsiz bir şeyim ben. Eriyip dağılıyorum yazarken. Olmuyor. Bana uzak gelen yaşantıları düzmece bir biçimde anlatmaya çabalıyorum. İçinden geldiği gibi yazsan, içinden geldiği gibi anlatsan Selimim. Olmaz. Deli derler adama sonra... Daha kötüsü hiçbir şey demezler. Ya da bütün çıkardığın gürültünün sonunda bunu mu yazacaktın derler...¹⁷⁵

Romanın Günseli-Selim ilişkisi üzerine kurulu bu üçüncü bölümünde, Selim'in Günseli'ye bıraktığı intihar mektubu da bulunur. Mektupta Selim, Günseli'yle kendi arkadaşları, özellikle de Turgut arasında acı bir görüntü olarak değil, tatlı bir resim ya da daha iyisi bir kelime oyunu olarak kalmak istediğini söyler; yazıyla başından

¹⁷⁴ Age., s. 452.

¹⁷⁵ Age., s. 452.

beri gerilimli bir ilişki kurup neticede bütünlüklü bir eser ortaya koymayı reddetse de kendi hayatının bir edebi yapıta dönüşmesini arzulamış; hayatını bir metne çevirerek varoluş hikayesinin, başka hayatların, tutunan ve tutunamayan, arada kalan, imkansızlığın farkında olan ya da olmayanların hayatlarını değerlendirecek, ölçecek, ayna tutacak bir kelime oyunu olmasını istemiştir. Selim aynı mektupta yazılarından da bahseder ve onları edebiyat hevesi olarak değerlendirir, aslında hepsini yakmış olması gerektiğini söyler ve onları yok etmek ya da ne yapmak istiyorsa onu yapmak üzere Günseli'ye bıraktığını yazar. Burada Selim'in -hayatına dair bir iz bırakmak istemediğini defalarca söylemiş olsa da- bir manevra yaptığını düşünmek mümkündür. Tıpkı Kafka'nın yazdığı bütün yazıları ölümünden sonra yok etmesi için en yakın arkadaşı Max Brod'a bırakması gibi, gerçek bir Kafka hayranı olan Selim'in de kendisine aşık ve yazdıklarına hayran olan Günseli'yi aynı işle görevlendirmesi kanımca oldukça ilginçtir. Selim iz bırakmak istemediğini söylese de hayatına dair bütün "belgeleri", son döneminde yazdıklarını onları yok etmeye kıyamayacak kişiye emanet etmiştir.

Bu bölümün sonunda Turgut'un artık Selim'in peşinde bir hayat süreceği kesin olarak belirir. Şimdi, Selim'i ve tutunamamayı anlatmak için tıpkı bir zamanlar onun arzulamış olduğu gibi yeni bir dil yaratmayı arzulayan Turgut, aklın serinliğinden duyguların karmaşasına her savrulduğunda ortaya çıkan Olric'e bir kez daha seslenir: "...Selim'i de yanımıza alacağız... Bizi gören insanların yüzlerini hatırlayıp gülüşeceğiz. Bat dünya bat diyeceğiz. Sonunda bizi kör ettin."¹⁷⁶

Romanın dördüncü ve son ana bölümünde Turgut'un giderek Selimleştigi, onun gibi düşünmeye başladığının emareleri bir kez daha ve bu sefer yazmak motifi üzerinden kendini gösterir. Turgut artık aklın insanın en aptal tarafı olduğunu

¹⁷⁶ Age., s. 541.

düşünmeye başlamıştır; yazmak akıldan duyguya kaçmanın bir yolu gibi görünse de Turgut da ilkin okumayı yazmaya yeğler görünür:

Yazmak mı? Bu kelimededen ürktü birden. Ne demek yazmak? Yazmak, kendi düşünceleriyle ilgili bir belge ortaya koymak. Ne kadar ürkünç bir iş... Fakat Selim yazdı. Adres defterindeki düzgün yazısına hiç benzemeyen bir yazıyla karanlık satırlar doldurdu. Hayır, okumak daha iyi... Nerminciğim ben bir yolculuğa çıkıyorum, Selim'in yazılarını okumak için.¹⁷⁷

Selim'in hayat hikayesinin izlerini onun tanıdığı insanlarla görüşerek, yazdığı birbirinden bağımsız metin parçalarını okuyarak takip eden ve aslında romanın başından beri Selim'in hayatında yolculuk eden Turgut, bu yolculuğu daha somut ve kelimenin ilk anlamıyla yaşayacağı, evinden ve kurulu düzeninden vazgeçerek çıkacağı sonu bilinmeyen bir deneyime dönüştürme kararı alır. Uzun ve hazin bir yolculuk olarak tanımladığı bu macerada “kendi gelişimini yaşayacağını” söyler kendi kendine ve hazırlıklarını tamamlayıp “Olrıc'i de yanına alarak” yola koyulur. Gittiği ilk kasabada bir kitapçıya girer ve büyük bir okuma iştahı ile, arabasının bagajında bekleyen Selim'in yazılarıyla birlikte okumak üzere onlarca kitap satın alır. Bu esnada Olric'in sesini yine duyar; Olric yazmayı da düşünüp düşünmediğini sormaktadır. Ona, yani aslında kendisine verdiği cevap pekala Turgut'un ağzından Selim'in konuşması olarak görülebilir:

Kağıt mı? Ne kağıdı? Kağıt efendimiz, yazmak için. Ne yazmak için? Benim büyük ve mustarip bir ruhum yok ki Olric. Ben on ikinci dereceden resmi bir Türk vatandaşım. Törelere bağlıyım. Yazamam ben. Ben fakir bir Turgut'um. Turgut'ların en önemsizi. Şimdiye kadar yaptırdığım bütün tahliller normal çıktı; böyle bir şeye rastlanmadı.¹⁷⁸

Olrıc'in, bir zaman sonra bu çağı araştıran birinin, hem de Turgut'a benzeyen birinin onun yaşantısını merak edebileceğini söylemesi üzerine Turgut'un arkada iz bırakma hırsının saçma olduğu, hem böyle biri çıkana kadar eleştiri oklarına acımasızca hedef olabileceği cevabını vermesi de daha önce aynı bahanelerle yazmayı erteleyen

¹⁷⁷ Age., s. 558.

¹⁷⁸ Age., s. 581.

Selim'in argümanlarını hatırlatır. Ne var ki Turgut kitapçıdan çıkarken bir deste de kağıt almaktan geri duramaz; o da Selim gibi içinde sürekli tutuşan yazma arzusuna karşı koyamamıştır.

Romanın dördüncü bölümünü karakterize eden temel metin, Turgut'un kendini daha fazla engelleyemeyerek okumaya başladığı Selim'in günlüğüdür. Bu günlük Selim'in tutunamayanlığını, romantikliğini, hayatla kurduğu ilişkinin kırılmasını ve yaşadığı düş kırıklığının nedenlerini göz önüne seren ayrıntılarla doludur. Selim'in günlüğündeki pek çok satır, onun hayatı romantik bir ruhla algılaması ve hayatla kitaplar dolayımıyla ilişki kurmasını, bireyselliğin özgün bir biçimde ortaya konulması idealini ve eylemsizliğini ele vermesi bakımından oldukça ilginçtir:

Nasıl yaşadım on yıl bu evde? Bir gün duvara bir resim asmak gelmedi mi içimden? Ben ne yaptım? Kimse de uyarmadı beni. İşte sonunda anlamsız biri oldum. İşte sonum geldi. Kötü bir resim asarım korkusuyla hiç resim asmadım; kötü yaşarım korkusuyla hiç yaşamadım.¹⁷⁹

Romanın Selim'in intihara varan hayat hikayesinin kendi gözünden nasıl görüldüğüne dair önemli veriler sunan bu bölümünde, onun kendini "parçalarını bir arada tutmak için olağanüstü bir çaba harcayan", gerçek hayata adapte olmakta zorlanan biri olarak tanımladığı, gerçek hayat denilen şeyin ise anlamsız olduğunu ve insanlar arasında her zaman ifade edilemeden kalacak bir şeyler olduğunu düşündüğü görülür. Bu düşünceler onu eylemsizliğe itmektir: "Bu duruma nasıl geldim? Neden bana yaşamasını öğretmediler?... Beni aldattılar; gene de suçluyum. İnsanların en verimli olduğu çağda tükendim. Her anı, ne yapmam gerektiğini düşünerek geçirdiğim için çabuk yoruldum. Bana müsaade."¹⁸⁰

¹⁷⁹ Age., s. 594.

¹⁸⁰ Age., s. 603.

Selim, günlüğünde çocukluğundan beri herkesin onun anormal olduğunu öngördüğünü, bu yüzden onları haklı çıkarmamak için normal kalmaya çalıştığını ama başaramadığını anlatır; anne ve babasını “ona yaşamayı öğretmemekle” suçlar. Günlüğü tuttuğu sırada devam eden hastalığını, artık yaşama arzusu duymadığı için iyileşememek olarak açıklamaktadır. Bu noktada neden yazdığına, bu günlüğü neden tuttuğuna da değinir; şimdiye kadar sürekli olarak ertelediği ya da bölük pörçük gerçekleştirdiği yazma eylemine şimdi ara vermeden devam etmektedir:

Tolstoy düşündüklerinizi yazmaya değer bulmuyorsanız yazmayın diyor. Siz öyle bulmazsanız, gerçekten yazmaya değmezmiş. Tolstoy’a karşıyım. Yazıyorum. Bu beni ilgilendirir ancak. Hepsini birden dinledik zamanında ve hiçbirine yaranamadık. Eksik olsunlar artık.¹⁸¹

Selim günlüğün bir bölümünde ‘Türk Tutunamayanları Ansiklopedisi’ adını verdiği ve içinde tutunamayan insan hikayelerinin yer alacağı bir kurmaca metin için maddeler de yazar. Birbirinden farklı hikayeleriyle bütün bu insanları aynı coşku, heyecan ve merakla sevdiğinden, hepsinin hayatına aynı iştahla girdiğinden bahseden Selim, insanlar arasına hiçbir değer farkı koymadığını, hepsini eşit biçimde sevdiğini fakat bu tür çıkarsız bir sevginin de dilin verili olanaklarıyla anlatılamayacağını söyler. Dil, yazı, burada bir kez daha ifade edemedi kalacak olanla, imkansızla özdeşleştirilir ve duyguları yalnızca oldukları gibi ifade eden ütöpik bir dile duyulan özlem yeniden dile getirilir: “Yeni bir dilbilgisi kitabı çıktı mı bugünlerde? Öznenin, yüklemnin filan başka bir düzen içinde yerleştirilmesini sağlayarak beni istediğim anlama kavuşturacak böyle bir kitap. Ne diyorlarsa yalnız onu demek isteyenler için geliştirilmiş düşünce ve ifade kuralları ne zaman bulunacak?”¹⁸²

Selim, “Türk Tutunamayanları Ansiklopedisi” başlıklı bu bölümde yer alan kişilere kendi adını da ekler. Kendini “bütün hayatı boyunca konuşan” ve neticede

¹⁸¹ Age., s. 618

¹⁸² Age., s. 688

ortaya sadece “çoğul” bir anlama gelen “tek” bir kelimeyi, “tutunamayanlar”ı koyabilen bir tutunamayan olarak tarif eder. Selim’in günlüğünün son satırları önceki sayfalarda birkaç kez anılan bir cümlenin bu defa intiharın ilanı olarak yeniden ve son defa yazılışıyla son bulur: “Adam kapıyı açtı, içeri girdi ve tabancasını çıkararak ateş etti.”¹⁸³

Günlüğün bu son satırlarını okuyan ve Selim’in intiharına artık “ıkna olan” Turgut, onun yazdıklarını bir araya getirme kararı alır. Selim hayatı boyunca yazmayı arzulamış fakat ondan türlü bahanelerle kaçarak ya da yazdıklarını yarım bırakarak bütünlüklü bir metin ortaya koymamışsa da, Turgut onun yarım kalmış projesini gerçekleştirecek, önce okuru olduğu Selim’in hayatının şimdi bir tür yazarı –ya da editörü- olma görevi görecektir: ”Hayatını sağa sola dağıttın be Selim! Bir bu defterler kaldı. Hiç olmazsa şarkılar da yanımda olsaydı. Selim’i bir derleyip toplamak gerekmez mi?”¹⁸⁴ Turgut bu düşüncesini hayata geçirmek, Selim’den geriye kalan metinleri derleyip toplamak için Süleyman Kargı’ya bir mektup yazar ve “Şarkılar”ı ondan ister. Mektubuna cevap beklerken bir süre o esnada bulunduğu kasabada gündelik hayatı deneyimler ve nihayet Süleyman Kargı’dan gelen cevap ve metinlerle birlikte aklına koyduğu projeyi gerçekleştirmek üzere yeniden yollara düşer. Bir noktada arabasını bırakır, bankadaki hesabından bütün parasını çeker ve nereye gideceğini bilmeden ve planlamadan yanına aldığı metinlerle birlikte uzun bir tren yolculuğuna çıkar.

Romanın finalinde Selim’i unutulmaktan kurtarma projesine girişen Turgut, romanın sonuna eklenen “Turgut Özben’in Mektubu” adlı bölümde, tutunamayanlar ansiklopedisine eklenmek üzere kendi kısa biyografisini de yazar. Bu bölümde Turgut’un kendi maddesini “Bir mayıs günü arkadaşı Selim Işık’ın hayattan kendi

¹⁸³ Age., s. 708

¹⁸⁴ Age., s. 709

arzusuyla ayrılması üzerine onun yerine geçti” biçiminde sonlandırması ve tutunamayanları da “yazarların çeşitli vesilelerle belirttiği üzere, başarıya ulaşamamış olan edebiyat heveslileri tarafından tahrik edilen kimseler” olarak nitelenmesi kanımca yaptığı yolculuğu bir ötekine, Selim’e dönüşme yolculuğu olarak resmetmesi açısından oldukça dikkat çekicidir.

Romantik bir figür olarak Selim’i bir tutunamayan yapan şeyle onun hikayesini “düş kırıklığı romantizmi” bağlamı içerisinde okumayı mümkün kılan şey, aynı kaynaktan doğmaktadır demek yanlış olmaz. Selim’in hayatla bir ideal –yazı yazmak- dolayımıyla ilişki kurması, fakat onu aynı zamanda imkansız görme ya da imkansızlaştırma eğilimi romantik ruha kırılğan özünü veren niteliktir. Selim’in bir yandan yaşamla sanatı kaynaştırmayı arzulaması fakat diğer yandan bunun dilin verili koşulları ve rasyonellikle örülmüş bir dünyada asla tam anlamıyla gerçekleştirilemeyeceğinin farkında olması, bu kırılğan bilinç, onun hikayesinin daha en başından kaybetmeye odaklı olmasına neden olur.

Selim’in “yaşamak üzerine düşünmekten yaşamaya fırsat bulamamasına” neden olan da işte bu bilinçtir. O, arzularının dış gerçeklikle çatışmasını, rasyonel ve “normal” bir dünyada “anormal” olmanın gerilimini yaşar. Hayatla kitaplar üzerinden ilişki kurar; ancak yazmanın imkansızlığı, ya da duygularını ne iseler o olarak ifade etmenin, bu tür bir dilin imkansızlığı onu müebbet bir okuma haline sıkıştırır. Bu halden kaçmak için parçalar halinde metinler üretse de başından beri idealini imkansızlaştırma ya da onun imkansız olduğunu kabul etme eğilimindedir.

Düş kırıklığı romantizmi kahramanının eylemden çok düşünceye yatkın olması, çekingenlik ya da kararsızlığının eyleme dönüşmemesi hali onu “başarısızlığa” yazgılı kılar. Bu başarısızlık fikri de düş kırıklığı romantizmi kahramanının hikayesinin bütününde hakim olan lirizmi, yani düş kırıklığına uğrayan

kahramanın ruh halini ele verir. Söz konusu ruh hali, verili dış gerçekliği, gerçek hayatın katılığını reddeden, onunla kendi öznelliğini ve bireyselliğini ortaya koyma arzusu üzerinden belli bir hesaplaşmaya giren fakat bu tür bir alternatif varoluşu yaratmanın aslında imkansız olduğunu kabullenen kahramanın yenik ruh halidir. Bu açıdan bakıldığında Selim'in bütün macerası, hayatı eylemlilikle değil tefekkürle karşılayan romantik karakterin yenilgiyi başından beri kabul eden ruh halinin hikayesidir.

Düş kırıklığı romantizminde kahramanı yenilgiye mahkum eden eylemsizlik aynı zamanda onu öznelletiren şeydir. Kahraman, “fethedilen bir gerçeklik kırıntısına sahip olmayı her reddedişinde aslında bir zafer kazanıyor, yanılsamalardan azade bir benliğin elde edilmesi yönünde bir adım atıyordur.”¹⁸⁵ Selim'in hayata karışmayarak, tutunanların ya da normallerin dünyasında başarısız olmakla kazandığı ya da okuyucuya kazandırdığı şey tam da budur.

Düş kırıklığı romantizmi romanında, -soyut idealizm romanından farklı olarak- karakterin ruhu hayatın onu karşılama tarzlarından daha geniş ve derindir -ki bu da daima tefekkür halinde olmasından, hayatı sorunsallaştırmalar üzerinden algılamasından kaynaklanır- ve romanda bu ruha sahip karakterin kendi ruhuyla hayatın ruhu arasında sürekli olarak bir denklik arama çabası okunur; ama bu çaba her zaman imkansız bir çabadır; söz konusu denklik asla sağlanamaz:

Her türlü içeriğini kendi kendisinden üretebilen bir hayat, dışarıdaki yabancı gerçeklikle hiçbir zaman ilişkiye girmese bile, bütünlenip kusursuz olabilir... Dolayısıyla buradaki eğilim –soyut idealizmin aksine- edilgenliğe yöneliktir; dışarıdaki çatışmalara ve itiş kakışa dahil olmaktansa, onlardan uzak durup ruhu ilgilendiren her şeyle yine ruhun içinde uğraşmaya yönelik bir eğilimdir bu.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Lukacs, s. 114.

¹⁸⁶ Age., s. 117.

Bu nedenle düş kırıklığı romantizmi romanını ele veren iki temel nokta tefekkür ve ruh halidir:

Gerçek hayat karşısında benimsenen aşırı yoğun, aşırı belirlenmiş bir ideal hayat arzusudur ve bu arzunun sonuçsuz kalmaya mahkum olduğu gerçeğinin çaresizce kabullenişidir; daha en baştan kaygılı bir vicdana ve yenilginin kesinliğine dayanan bir ütopyaadır. Ve bu kesinliğin belirleyici özelliği de, ahlaki vicdanla kaçınılmaz bağlantısıdır: Başarısızlığın kendi içsel yapısının zorunlu bir sonucu olduğunun bilinmesi, özündeki en iyi niteliklerin ve en yüksek değerinin onu ölüme mahkum ettiğinin açıkça hissedilmesi. Hem kahramana hem de dış dünyaya yönelik tutumun, sevgi ile suçlamayı, üzüntü ve acımayla küçümsemeyi birbirine karıştıran bir lirik tutum olmasının nedeni budur.¹⁸⁷

Selim'i, değerini başarıyla ölçüldüğü rasyonel bir dış dünyada başarısızlığa mahkum eden dinamikler, onun hayatı anlama ve kurgulama tarzı bağlamında düşünüldüğünde başından beri sezilen, bilinen hatta tercih edilen bir başarısızlık olarak ortaya çıkar. Başarının değer oluşundaki acımasızlığın anlatılması, başarısızlık, yenilgi ve tutunamamaya ayarlı bir karakterin varlığıyla mümkün olur.

Selim'in ideali kendi romantik bireyselliğini, kendi özgünlüğü ve biricikliği içinde yaratıp yaşayabilmektir. O, diğerlerinden, tutunanlardan farklıdır; hayatı kitaplar üzerinden düşünür, tefekküre dalar; hayatı sorunsallaştırır. Ne var ki romantik bireysellik projesinin kırılabilirliği, yenilgiye yazgılı oluşu onun hikayesini de karakterize eder. Kendi özgünlüğünü korurken aynı zamanda bir bütüne, topluma entegre olmak gibi daha başından paradoksal olan romantik bireysellik hayali onu başarısızlığa ayarlar. Bütün edimlerinde, deneyimlerinde bu başarısızlığı ön seziyor olma hali onu romanın finalinde –ama aslında hikayenin başında- dış gerçekliği, hayatı tamamen olumsuzlamaya, intihara iter.

Selim'in dünyadan daha geniş olan romantik ruhunun dünyanın bütünlüğü içinde yararsız oluşu, yalnızlığı, giderek şiddetlenmiş, finalde en uç noktaya vararak Selim'in dış gerçekliği topyekun olumsuzlayışını; intiharı getirmiştir. Fakat tam da

¹⁸⁷ Age., s. 120.

bu “başarısızlık” anı aynı zamanda değerin anıdır. Selim’in intiharı, kendisi hiçbir zaman bütünlüklü bir eser yaratamamış olsa da onun hayatını tamamlanması gereken bir metne, bir yapıta dönüştürür. Bu, Selim’in hayat hikayesinin izini ölümünden retrospektif bir biçimde sürerek onu bir anlamda yeniden kuran Turgut’un bir tutunamayana dönüşmesinin yolunu açtığı gibi, bir roman olarak *Tutunamayanlar*’ın kendisini de sorunsallar ortaya koyan çok katmanlı bir metin haline getirir.

Karakterin başarısızlığı bir kez daha romanın başarısına dönüşür; baş kahraman hayatı esere tercüme edememiş, düş kırıklığına ve başarısızlığa uğramış biri olurken, onun hikayesi elde bulunan romana, esere dönüşmüş olur:

... Kimse, onların varlığıyla tedirgin olmayacaktır... Kendilerini öldüremeyeceklerdir. Onlara anlatılacaktır ki, böyle bir davranış bütün yaşantılarıyla çelişki içindedir, gerçekte bir ilgisi yoktur: kendilerini öldürürlerse onlar hakkında varılan isabetli yargıları çürütmek için gene boş bir çaba göstermiş olurlar. Bu hiçbir şeyi değiştirmez... Hayatlarıyla yanlış olanların ölümleriyle doğru olmalarına imkan var mıdır?¹⁸⁸

Tutunamayanlarla ilgili bu kehanet boşa çıkmış gibidir. Çünkü bütünü içinde biricikliğini koruyamadığı ve ifade imkanı bulamadığı için intihar eden kahramanın öyküsü, bütünü içinde biricikliğin imkanını sorunsallaştırmayı mümkün kılan anahtarları sunar. Ruhu fazla geniş olduğu için dünyaya dayanamayan ve insanların roman karakterlerine benzedikleri oranda gerçek olduklarına inanan Selim’in yazmayı başaramadığı, Turgut’unsu yalnızca belli bir oranda kurgulayabildiği tutunamayan olma hikayesini böylelikle Oğuz Atay yazmış olur.

¹⁸⁸ Atay, s. 202.

3. BÖLÜM

SONUÇ

Bu çalışmada Halid Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* (1896), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* (1949) ve Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* (1970) adlı romanlarının, başkarakterlerinin romantik kişiliğe sahip birer figür oldukları fikrinden yola çıkılarak Georg Lukacs'ın 'Düş kırıklığı romantizmi' kavramsallaştırması üzerinden yakın okuması gerçekleştirilmiştir. Bu üç romanı bu türden bir okumanın çatısı altında birleştirmeyi mümkün kılan en temel özellik, üçünün de başkarakterlerinin sancılı bireylik macerasını kayıp ve yenilgi biçiminde deneyimleyen üç entelektüel figür olmasından ileri gelmektedir.

Mai ve Siyah'ın Ahmet Cemil'i, *Huzur*'un Mümtaz'ı ve *Tutunamayanlar*'ın Selim Işık'ı, hayata gerçekleştirmeyi şiddetle arzuladıkları idealleri dolayısıyla bağlanırlar. *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in ideali genç bir şair adayı olarak edebiyat dünyasında saygın ve başarılı bir konum edinmek, sonra da Lamia'nın aşkını kazanarak onunla evlenmektir. *Huzur*'un Mümtaz'ının ideali, kendini Şeyh Galib biyografisi yazmak ve Nuran'ın aşkı biçiminde gösterir. *Tutunamayanlar*'ın Selim Işık'ı ise tutunanların dünyasında kendi bireyselliğini, olanca biricikliği ve özgünlüğü içinde ortaya koyabilmeyi istemekte, yazı ve edebiyat da yine bu projeyi mümkün kılmanın olanakları olarak düşünülmektedir.

Ne var ki üç romanda da başkarakterin hikayesi bir kaybetme hikayesine dönüşür. Ahmet Cemil, ideallerini gerçekleştiremez; hayattan yazıya, yazıdan hayata savrulur, kendi hayal dünyasının 'mai'likleri ile dış dünyanın katı gerçekliğinin 'siyah'lığı arasında bocalar; Lamia'nın aşkını elde edemez; roman boyunca yaşadığı

bir dizi hayal kırıklığının neticesinde çok arzulayarak vücuda getirdiği eserini kendi elleriyle yok eder ve doğudaki bir ülkeye gitmek üzere İstanbul'dan ayrılır.

Huzur'un *Mümtaz*'ının hikayesi de benzer bir seyir izler. Romanda zamanın parçalılığına neredeyse paralel bir biçimde *Mümtaz*'ın ruh hali de giderek parçalanır; Nuran'ın aşkını kaybeder, aşktan mustarip olduğunda yazmak istediği eserin fikrine bağlanmaya çalışsa da bunu başaramaz. Finalde Nuran'ı tamamen kaybettiği gibi yazmayı planladığı Şeyh Galib biyografisi de yarım kalır ve *Mümtaz* zihin serinliğini tamamen yitirmiş, bir tür delilik halinde asılı kalır.

Tutunamayanlar'ın Selim Işık'ının hikayesi de tam anlamıyla bir kaybetme hikayesidir. İlk iki romandan farklı olarak burada her şeyin kaybedilmiş olduğu daha en başından bellidir; zira roman Selim'in intihar ettiği bilgisiyle açılır. Selim'in intiharını içine sindiremeyen yakın arkadaşı Turgut'un onun hayatına yaptığı yolculuğun hikayesini anlatan roman, Selim'in hayatını retrospektif bir biçimde sunduğunda, onun da ilk gençlik yıllarından itibaren okumakla, edebiyatla ve yazma fikriyle kurduğu güçlü ilişki açığa çıkar. Sıradışı ve oldukça farklı bir karakter olan Selim, kendini kalabalıktan, sıradan olandan olanca farklılığı ve biricikliği içinde ifade etmenin imkanını aramış, ilkin yazıyı bunun için bir vesile olarak görse de sonraları bunun imkansızlığına, hayatın yazıya tam anlamıyla tercüme edilemeyeceğine kanaat getirerek ardında bir dolu yazı parçası bırakıp intiharı seçmiştir.

Bu üç romanı birer düş kırıklığı romanı yapan en temel unsur, başkarakterlerinin hayatla idealleri dolayısıyla ilişki kuran birer romantik figür olmalarının yanı sıra söz konusu ideallerin hiçbir zaman tam anlamıyla gerçekleşemeyeceğine dair duydukları önsezi ya da onu imkansızlaştırma eğilimleridir demek yanlış olmaz. Üç romanda da tekrar eden yazma arzusu ve aşk

motifleri, ikisi için de başından beri sezilen bir imkansızlık fikrinin etrafında kimi zaman birinden diğerine kaçılan, bazen biri ‘becerilemediğinde’ diğerine sığınılan, bazen de birinin sağladığı motivasyonla diğerinin de arzulanma şiddetinin yükseldiği fakat neticede devamlı gerilimli bir karşılıklı ilişki içinde düşünülen, karakterin aralarında savrulduğu iki ayrı uç görevi görür.

Burada söz konusu olan, bu romanları düş kırıklığı romanı bağlamında okumayı mümkün kılan bir başarısızlığa yazgılı olma halidir. Başkarakter, hayata bir ideal üzerinden bağlanmakta, fakat hayatla sanat, kavramla pratik arasında varsaydığı –ya da deneyimlediği- gerilim ve çelişki üzerinden aynı zamanda bu ideali başından beri tam anlamıyla gerçekleştirilmesi imkansız bir proje olarak sezmekte ya da onu imkansızlaştırmaya çalışmaktadır. Bu bilgiye rağmen yaşamaya devam etmesi onu yenilgiye mahkum, kırılğan bir ruh haline yazgılar. Katı gerçeklikle karşılaştığı anda eylemekten ziyade düşünmeye eğilimli oluşu, onun hikayenin finalinde kaybetmesini garantiye alır. Ne var ki değer anı tam da bu kaybetme anında gizlidir. Ahmet Cemil, Mümtaz ve Selim Işık’ın kaybettikleri an, onları öznelletiren andır aynı zamanda, çünkü hayatla eser ya da eserle aşk arasındaki gerilimde devamlı olarak savrulan ve imkansızlaştırma eğiliminde olduğu idealini yine de arzulamaya devam eden karakteri anlatan metin (roman) bu yolla söz konusu çelişkiyi billurlaştırmış, bu çelişkilerin asla tam anlamıyla giderilemeyecek çelişkiler olduğunu söylemiş olur. Böylelikle her üç roman da varılan ya da önerilen bir sentezden ziyade, sorunsallaştırmayı mümkün kılan metinler haline gelir.

Farklı dönemlerde yaşamış üç farklı entelektüel figürünü anlatan bu üç romanın yaklaşık 70 yıllık bir süreci kapsayan hikayesi, Türk romanı bağlamı içinde düşünüldüğünde nasıl değerlendirilebilir? İlki 1896, ikincisi 1949, üçüncüsü de 1970’de yayınlanan bu üç romanın bu türden bir akrabalık ilişkisi içinde olması,

bireyleşmenin sancısını yaşayan entelektüelin hikayesini bir tür kaybetmenin anlatısı üzerinden vermesi oldukça ilginçtir. Bu soru üzerine düşünürken naif bir biyograficilik tuzağına düşmeden, -romanları yazarlarının hayat hikayesine indirgmeden- bu üç romanın yazarlarının roman geleneği içinde özel bir çizgi oluşturdıkları fikrini ileri sürmek mümkündür. Denilebilir ki Halid Ziya Uşaklıgil, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay, *Mai ve Siyah*, *Huzur* ve *Tutunamayanlar* eserlerini kaleme almakla kendi yazma, anlatma, ifade etme sıkıntılarını eserlerinin konusu haline getirmiş, öteden beri üzerlerine fikir üreten neredeyse bütün eleştirmen ve araştırmacıların hemfikir oldukları ikilik, doğu-batı, batı roman geleneği-türk romanı çelişkilerinin içinden bu yolla sıyrılmayı denemiş, sıkıntılarını, yazmanın kendisini yazı malzemesi haline getirerek aşmışlardır.

Mai ve Siyah'ın Ahmet Cemil'ini edebiyat aşkına düşüren şey romanda, arkadaşı Hüseyin Nazmi'yle birlikte okudukları “Mezar” adlı bir şiir olarak anlatılır. 18 yaşındayken *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde yayınlanan ilk edebi eseri oldukça şiddetli eleştirilere maruz kalan fakat bu eleştirilere rağmen yılmadan yazmaya devam eden Halid Ziya'nın söz konusu eseri de tuhaf bir tesadüfle “Aşkımın Mezarı” adlı bir şiirdir.¹⁸⁹ Bütün yazarlık hayatı boyunca anlatma sıkıntısıyla ve hayatı yazıya tercüme etme çabasının zorluğuyla mücadele eden yazar, hayatla sanatı bağdaştıramadığı ve bu ağırlığın altında ezildiği bir dönemi *Kırk Yıl*'da şu sözlerle anlatır:

...Öyle bezgin bir haldeydim ki bir gün karşımda delik deşik olmuş bir müsveddeyi neşredebilecek bir şekle çevirmek için uğraşırken birden durdum. Donuk bir beynin içinde bir sorgu, sanki bulanık bir su içinde kıpırdanan bir mahluk vardı. Ne için?.. Evet, ne için uğraşmalıydı? Haydi uğraş!.. Evet, hayattan gaye budur diye bir inancın varsa ondan ayrılmamak için kendini zorla. Hatta belki de bu savaşın sonunda muvaffak olma lezzetini de duy. Sonra?.. Evet, sonra ne olacaktı?..¹⁹⁰

¹⁸⁹ Ömer Faruk Huyugüzel, *Halid Ziya Uşaklıgil: Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler* (İstanbul: MEB, 1995), s. 13.

Günlüğünde, yazdığı eserlerin ve özellikle de kendi hayat hikayesinden bolca malzeme barındıran *Huzur*'un kamuoyunda bir tür “sükut suikastı”yla karşılaşmasından duyduğu ıstıraptan bahseden Tanpınar da yazma sıkıntısını bütün hayatı boyunca şiddetle deneyimlemiştir:

...Melek Hanım *Huzur*'dan Türkçe'de tek roman diye bahsetmiş. Ne kadar hoşuma gitti. Okunmamak bir muharrir için en üzücü, çalışmamak daha da üzücü şey. Acaba, acaba ömrüm olacak mı ve hakikaten eserim diyebileceğim şeyi bulabilecek miyim? Şiirlerim, romanlarım, hikayelerim tamamlanacak mı?... Masamın başında hemen hemen beyhude oturuyorum. Roman birdenbire tükendi içimde. Şiirlere ve diğer şeylere yaklaşılmaya cesaretim yok. Çok canım sıkılıyor.¹⁹¹

Oğuz Atay da bütün yazarlık hayatı boyunca okuyucusunun nerede olduğunu aramış, -tıpkı *Tutunamayanlar*'ın Selim'i gibi- anlatamamaktan, anlaşılmamaktan ya da yanlış anlaşılmaktan ölesiye korkmuştur. *Günlük*'ünde Türk romanının içinde bulunduğu durumu, romanı bir proje ya da var olan koşullara ve talebe uygun olarak üretilecek bir yazı ürünü olarak gören zihniyetin hakim olduğunu söyleyerek oldukça sert bir dille eleştiren Atay, yazmayı sürdürmenin tek koşulunu şöyle açıklar:

Belki –Kemal Tahir'in dediği gibi-günde 24 saat romancı olmanın gereğini duyanlar ya da duyacak olanlar vardır. Halit Ziya'nın, Tanpınar'ın (hatta Peyami Safa'nın) roman diye bir gerçeği birçok gürültücünden daha çok hissettiğini, Kemal Tahir'in çok başka yolda aynı gerçeği yaşattığını, daha doğrusu nasıl yaşattığı üzerine düşünecek ‘meçhul asker’lerin varlığına inanarak yazabilir insan ancak...¹⁹²

Çalışmanın odaklandığı üç romanın seçimi ilk bakışta keyfi gibi görünebilirse de aralarındaki üçünü de düş kırıklığı romantizmi bağlamında bir araya getirerek okumayı mümkün kılan akrabalık, Oğuz Atay'ın *Günlük*'ünde sık sık Uşaklıgil ve Tanpınar'ı anması açısından düşünüldüğünde tesadüfi olmaktan çıkarak başka bir görünüm kazanmaktadır. Gerçekten de Atay, Uşaklıgil ve Tanpınar'a Türk edebiyatı

¹⁹⁰ Age., s. 22.

¹⁹¹ İnci Enginün, Zeynep Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa* (İstanbul: Dergah, 2008), s. 146-147

¹⁹² Oğuz Atay, *Günlük* (İstanbul: İletişim, 2009), s. 228.

içinde özel bir önem atfetmekte hatta Uşaklıgil’le “duyarlıklarının birbirine benzediğini” ifade etmektedir:

...Halit Ziya insana ve onun ruhsal durumlarına eğilmek bakımından bana benziyor. Ayrıca *Kırık Hayatlar* ve hala *Mai ve Siyah*’taki “tutunamayan” tiplerle bir duygu benzerliği de söylenebilir. Ahmet Cemil büyük hülyalarının yanı sıra küçük hesaplarının da etkisiyle sönüp gidiyor. Halit Ziya’da bana yakın gelen bir yön de, kahramanlarının sürekli olarak kendileriyle hesaplaşmaları. Evet, zayıf iradeleri ve önleyemedikleri kaderleri sonucu bu hesaplaşmadan yenik çıkıyorlar ama onlar için tesadüflerin oyuncağı denilemez, bilinçsizce kaderlerine kapılıp gitmezler bu insanlar. Olayların akışı içinde ve sonunda içinde bulundukları durumları kendilerine açıklayarak suçlu olduklarını ve sonuçtan sorumlu olduklarını hissederler.... Halit Ziya, toplumumuzda 100 yıl kadar öncesinin Batı’ya yönelen aydın topluluğunun bilinçli bir insanıdır. Onun kahramanları da bu yönelişin temsilcileridir genellikle... Halit Ziya, Türkiye tarihinde önemli bir dönüm noktası olan Batıya açılışın insanını vermekle bugünkü Türkiye’nin de önemli bir bölümünü aydınlatmak bakımından ilginç bir edebiyatçıdır. 1900’lere kadar Türk insanının ruhsal durumu, nasıl hissettiği, bir insan olarak nasıl bir duyarlılık içinde olduğu belirgin değildi... 100 yıl sonra biz kendimizi daha iyi tanımak için, Batı’ya yöneldiğimizi, bütün kurumlarımızla batılı olmaya çalıştığımızı ileri sürdüğümüz bu sıralarda bu kahramanları daha iyi tanımalıyız.... Ahmet Cemil uzak bilinmeyen sıcak bir ülkeye gider. Bunlar hep kırık hayatlardır, -bir bakıma tutunamayanlardır; ama öyle boş, kişiliksiz, zavallı kuklalar değillerdir. Kuvvetli ya da zayıf ama gerçek karakterlerdir.¹⁹³

İşte Oğuz Atay’ın, Uşaklıgil’le (ve Tanpınar’la da) kurduğu bu yakınlık, en çok onun entelektüelin Batıya yönelişini ele alma tarzında kendini gösterir. *Mai ve Siyah*, *Huzur ve Tutunamayanlar* üzerine kaleme alınmış inceleme ve analizlerin, bu romanların Doğu-Batı, Batılılaşma, aradalık meseleleri etrafında söz üretirken başvurulan temel metinlerden olma niteliğini vurguladığından daha önce bahsedilmişti. Bu bağlamda düşünüldüğünde, büyük bir Batı roman geleneği karşısında kendi özgün varoluş tarzını arayan Türk romanının hikayesinde söz konusu üç roman, meseleyi ele alış tarzlarıyla ayrıksı ve özgün bir çizgi oluşturmaktadır. Zira bu üç metinde, kendi bireylik macerasını kurmaya çalışan, bir eser yaratıp ortaya koymaya çalışan üç entelektüel anlatılmakta fakat bu hikaye, hayran olduğu Fransız şairlerine “rağmen” eser vermeye gayret eden bir Ahmet

¹⁹³ Age., s. 186-188.

Cemil, mazi ile bugün arasında bir terkinin imkanını araştırırken Debussy ve Dede Efendi arasında kalmış bir Mümtaz ve Gorki, Kafka, Dostoyevski'nin yazdıklarına hayran olan ama onların varlığına, yazılabilecek her řeyi zaten yazıp bitirmiş oldukları dūřüncesine rağmen yazma eyleminin kendisini yine de deneyen bir Selim üzerinden yapılmıştır. Üç karakter de anlatmanın, ifade etmenin, bütün bu bilgilere rağmen yazmanın imkanını, onun imkansızlığını başından beri sezerek ya da onu imkansızlaştırarak denerler. Bu üç roman, üç yazma sevdalışı karakterin dūř kırıklığının hikayesini anlatarak, kültürel gecikmişlik, aradalık ve dođu-batı ikiliğinin asla kapatılamadan kalacak karşıtlıklar, çelişkiler olduğunu anlatmayı başarmış olur ve bu çelişkilere rağmen ama aynı zamanda bu çelişkiler üzerinden/yüzünden eser veren Türk romanının kırılđan ruh halinin bir portresini çizer.

Günlüklerine ve yaşamöykülerine yakından bakıldığında yazma sıkıntısını bütün şiddetiyle yaşadıkları gözlemlenebilen, kimi zaman sükut suikastına uğramaktan, kimi zaman anlaşılmamaktan kimi zaman da yazmaya devam etse de bunun nihayetinde boşuna olduğundan korkan bu üç yazarın, Uşaklıgil, Tanpınar ve Atay'ın bu üç romanla anlatma ve anlaşılma meselesine dokunduğunu, bunu da bireyleşme macerası içindeki üç yazar- entelektüel, Ahmet Cemil, Mümtaz ve Selim Işık üzerinden yaptığını söylemek mümkündür. Bu üç romanı farklı ve güçlü kılan en temel özellikleri de bu anlatma, ifade etme, yazma sancısının aşılması imkansız bir sorun olduğunu vurgulamalarından ileri gelmektedir. Roman karakterleri Ahmet Cemil, Mümtaz ve Selim Işık hayatı yazıya tercüme edemeyerek ya da yazdıklarını hepten olumsuzlayıp giderek kendi hayatlarını da olumsuzladıklarında, onların kaybı romanın kazancına dönüşür.

Mai ve Siyah, *Huzur* ve *Tutunamayanlar*'ın kahramanlarının trajik sonları da sırasıyla giderek şiddetlenir. Ahmet Cemil, romanın finalinde bir tür kişisel

sürgün kararı alarak İstanbul’u terk eder, Mümtaz hafızasının koridorlarında yaptığı yolculuktan bitap düşerek şimdiyle bağlantısını tamamen yitirip bir tür delilik halinde kalakalır, Selim Işık ise intihar eder. Bu durum, kendi bireylik projesini gerçekleştirmeye çalışan entelektüelin hikayesine, öznenin 20. yüzyıl boyunca parçalanma ve giderek yok olmayla birlikte düşünüldüğü, yekpare ve muktedir bir özne fikrinin çözülerek dağıldığı bilgisi açısından bakıldığında çarpıcı bir hal alır. Zira her üç roman da bireyin sonuç değil süreç, bitiş değil kesinti üzerinden var olabileceğini anlatmış olur. Bireyliğin bitmiş ya da bitebilecek bir proje değil, devamlı oluş halinde yeniden tanımlanan bir süreç olduğu böylece vurgulanır.

Ahmet Cemil, Mümtaz ve Selim kendilerini yapmak için yola çıkarlar ama bunu ancak hikayeleri bir yıkım anlatısına dönüştüğünde becerirler. Bilinç taşıyan, aydınlatan, öğreten aydının imkanı tükenmiştir. Bu eski ve gerçekdışı bir projedir. Birey ancak onu o yapan çelişkileri ve açmazları içinde var olabilir. Bir şeyi “tam olarak” anlatmak onu ancak eksiklikleriyle beraber, onlar üzerinden hatta giderek onlardan ibaret olarak anlatmakla mümkündür. Kahramanların olumsuz, trajik sonları roman ve Türk edebiyatı için kazanca, bir olumluluk anına, adeta iyi edebiyatın ölçü birimine dönüşür. Bireyin macerası üzerine düşündürmek ve soru sormak isteyen bir metin –eğer onu Don Kişotvari bir delilik halinin parodisi içinde anlatmayacaksa- ancak bu türden bir kaybetme ya da yenilgiye yazgılı olduğunu bilmeye rağmen yaşama ve denemeye devam etme hikayesi üzerinden anlatabilir.

Tanpınar, romancı kumaşına sahip ilk yazarımızın Halid Ziya olduğunu söylüyordu. Atay da Tanpınar’ın ve Halid Ziya’nın Türk roman geleneği içinde apayrı bir yerde durduklarını vurgulamıştı. Bu açıdan düşünüldüğünde yazarların birbirlerinin yazıyla, kültürel gecikmişlikle baş etme tarzlarını temellük ettikleri gibi, başkarakterlerinin yarım kalan yazarlık projelerini de temellük etiklerini söylemek

mümkündür. Ahmet Cemil'in insanın karmaşık iç dünyasını, hayatın mailiğini ve siyahlığını anlatmayı hayal ettiğı eserini Halid Ziya *Mai ve Siyah*'ı yazarak gerçekleştirmiş, Mümtaz'ın eseriyle kurmayı hayal ettiğı dünyayı Tanpınar *Huzur*'u kaleme alarak kurmuş, Selim'in parça parça belgelediğı tutunamayanlar destanını Oğuz Atay *Tutunamayanlar*'ı yazarak hayata geçirmiştir. Romantik figürün yaşadığı düş kırıklığının hikayesi, Türk romanının bu üç özel örneğinde entelektüelin yazıyla ve hayatla kurduğı ilişkiye tercüme edildiğinde, hayatta kaybetmenin anlatısına dönüşen şey, edebiyatta romanın kazancına dönüşmüş olur.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor. *Edebiyat Yazıları*, çev: Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak, İstanbul: Metis, 2004.
- Atay, Oğuz. *Günlük*, İstanbul: İletişim, 2009.
- Atay, Oğuz. *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim, 2009.
- Atay, Oğuz. *Tehlikeli Oyunlar*, İstanbul: İletişim, 1984.
- Barthes, Roland. *Romanın Hazırlanışı I*, çev: Mehmet Rıfat ve Sema Rıfat, İstanbul: Sel, 2006.
- Bayar, Zühtü. “Kentsoylu Aydının Eleştirisi.” *Oğuz Atay’a Armağan* içinde, Yay. Haz: Handan İnci, İstanbul: İletişim, 2008.
- Belge, Murat. “Tutunamayanlar.” *Oğuz Atay’a Armağan* içinde, Yay. Haz: Handan İnci, İstanbul: İletişim, 2008.
- Bergler, Edmund. “Writer’s Block.” *The Psychoanalytic Review*, XLII (1955): 160-167.
- Berlin, Isaiah. *Romantikliğin Kökleri*, çev: Mete Tunçay, İstanbul: YKY, 2004.
- Blechman, Max (editör). *Devrimci Romantizm*, çev: Bilal Çölgeçen, İstanbul: Versus, 2007.
- Bloom, Harold. *Etkilenme Endişesi*, çev: Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis, 2008.
- Çotuksöken, Betül. *Aydınlanma-Romantizm Geriliminde Türkiye*, http://www.mu.edu.tr/sbe/sbedergi/dosya/06ozel_3.pdf.
- Dellaloğlu, Besim F. *Romantik Muamma*, İstanbul: Bağlam, 2002.
- Demiralp, Oğuz. *Kutup Noktası, Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Eleştirel Deneme*, İstanbul: YKY, 2001.
- Demiralp, Oğuz. “Entelektüeller ve Aydınlar.” *Entelektüller Gerekli Mi?* içinde, Cogito Sayı 31 (Bahar 2002): 121-134.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Eleştirisi Üzerine*, çev: Handan Gönenç, İstanbul: Yöntem.
- Enginün, İnci ve Kerman, Zeynep. *Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Başbaşa*. İstanbul: Dergah, 2008.
- Esen, Nüket. *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İstanbul: İletişim, 2006.
- Finn, Robert. *Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900)*, İstanbul: Bilgi, 1984.

- Gürbilek, Nurdan. *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis, 2004.
- Gürbilek, Nurdan. *Mağdurun Dili*, İstanbul: Metis, 2008.
- Gürbilek, Nurdan. *Ev Ödevi*, İstanbul: Metis, 1999.
- Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna Kayıp Şark*, İstanbul: Metis, 2007.
- Gürbilek, Nurdan. *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul: Metis, 1995.
- Huyugüzel, Ömer Faruk. *Halid Ziya Uşaklıgil: Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, İstanbul: MEB, 1995.
- Izenberg, Gerald N. "Two Concepts of Individuality", *Impossible Individuality: Romanticism, Revolution, and the Origins of Modern Selfhood, 1787-1802* içinde, Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Joyce, James. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, çev: Murat Belge, İstanbul: İletişim, 1994.
- Kahraman, Hasan Bülent. "Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakar Modernliğin Estetik Düzlemi." *Türk Düşünce Serüveni: Araftakiler* içinde, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Sayı 11 (Mayıs-Haziran-Temmuz 2000): 9-45.
- Kantor, Martin. *Understanding Writer's Block: A Therapist's Guide to Diagnosis and Treatment*, Praeger, 1995.
- Kavcar, Cahit. *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, Ankara: AKM, 1995.
- Kerman, Zeynep. *Halid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı ile İlgili Unsurlar*, Ankara: AKM, 1995.
- Keyder, Çağlar. "Kimlik Bunalımı, Aydınlar ve Devlet." *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu* içinde, İstanbul: Bağlam, 1995.
- Koçak, Orhan. "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim* (Güz 1996): 94-149.
- Löwy, Michael ve Sayre, Robert. *İsyen ve Melankoli, Moderniteye Karşı Romantizm*, çev: Işık Ergüden, İstanbul: Versus, 2007.
- Lukacs, Georg. *Roman Kuramı*, çev: Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2002.
- Mann, Thomas. *Tonio Kröger*, çev: Fatih Özgüven, İstanbul: Can, 1997.
- Marshall, Cynthia. "Violence, Subjectivity and Paradoxes of Pleasure." *The Shattering of the Self: Violence, Subjectivity and Early Modern Texts* içinde, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.

- Melville, Herman. *Bartleby*, çev:Münir Göle, İstanbul: İletişim, 1991.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul: İletişim, 1983.
- Moran, Berna. “Tutunanlar’dan Tutunamayanlara Bir Yolculuk.” *Oğuz Atay’a Armağan* içinde, Yay. Haz: Handan İnci, İstanbul: İletişim, 2008.
- Oktay, Ahmet. “Tanpınar: Bir Tereddütün Adamı”, *Defter*, Sayı 23 (Bahar 1995).
- Özgüven, Fatih. “Türk Edebiyatının Büyük Yolculuğu: *Tutunamayanlar*.” *Oğuz Atay’a Armağan* içinde, Yay. Haz: Handan İnci, İstanbul: İletişim, 2008.
- Özkırımlı, Atilla. “Tutunamayanlar” (1972), *Oğuz Atay’a Armağan* içinde, Yay. Haz: Handan İnci, İstanbul: İletişim, 2008.
- Özkırımlı, Atilla. “Tutunamayanlar” (1994), *Oğuz Atay’a Armağan* içinde, Yay. Haz: Handan İnci, İstanbul: İletişim, 2008.
- Pamuk, Orhan. “Tanpınar ve Türk Modernizmi”, *Defter*, Sayı 23 (Bahar 1995).
- Parla, Jale. *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim, 2007.
- Paz, Octavio. *Çamurdan Doğanlar*, çev: Kemal Atakay, İstanbul: Can, 1996.
- Rilke, Rainer Maria. *Malte Laurids Brigge’in Notları*, çev: Behçet Necatigil, İstanbul: Can, 2006.
- Seyda, Mehmet. “Tutunamayanlar.” *Oğuz Atay’a Armağan* içinde, Yay. Haz: Handan İnci, İstanbul: İletişim, 2008.
- Seyppel, Tatjana. *Oğuz Atay’ın Dünyası*, İstanbul: İletişim, 1989.
- Şahin, Seval (editör). *Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*, Toplumbilim, Sayı 20 (Ağustos 2006), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergah, 1995.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Huzur*, İstanbul: YKY, 2000.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Sahnenin Dışındakiler*, İstanbul: Dergah, 1990.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Mahur Beste*, İstanbul: Dergah, 2005.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Dersleri*, İstanbul: YKY, 2002.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan, 1997.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergah, 1997.

Telli, Ahmet. *Vicdan: Romantizmin Ufku*, Ulus Baker ile Söyleşi,
<http://korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,259,0,0,1,0>

Uşaklıgil, Halid Ziya. *Mai ve Siyah*, İstanbul: Özgür, 2003.

Uşaklıgil, Halid Ziya. *Aşk-ı Memnu*, İstanbul: Özgür, 2006.

Uşaklıgil, Halid Ziya. *Kırk Hayatlar*, İstanbul: Özgür, 2006.

Uşaklıgil, Halid Ziya. *Kırk Yıl*, İstanbul: Özgür, 2008.

Vila-Matas, Enrique. *Bartleby ve Şürekası*, çev: Tülin Şenruh, İstanbul: Doğan Kitap, 2000.

Watt, Ian ve Barthes, Roland. *Roman ve Gerçek Etkisi*, çev: Mehmet Sert, İstanbul: Corpus, 2002.

Wilde, Oscar. *Dorian Gray'ın Portresi*, çev: Nihal Yeğınobalı, İstanbul: Can, 2009.