

T.C
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANA BİLİM DALI

NURDAN GÜRBİLEK'İN
DENEMELERİNDE EDEBİYAT VE KÜLTÜR
ELEŞTİRİSİ

CRITIQUE OF LITERATURE AND
CULTURE IN NURDAN GÜRBİLEK'S ESSAYS

Yüksek Lisans Tezi

FATMA PINAR UZ

İZMİR, 2018

T.C
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANA BİLİM DALI

NURDAN GÜRBİLEK'İN
DENEMELERİNDE EDEBİYAT VE KÜLTÜR
ELEŞTİRİSİ

CRITIQUE OF LITERATURE AND
CULTURE IN NURDAN GÜRBİLEK'S ESSAYS

Yüksek Lisans Tezi

FATMA PINAR UZ

DANIŞMAN: DOÇ.DR. YILMAZ YILDIRIM

İZMİR, 2018

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Nurdan Gürbilek’in Denemelerinde Edebiyat ve Kültür Eleştirisi**” adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

FATMA PINAR UZ

İmza



TS EN ISO
9001:2015

T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



TEZ/PROJE SINAVI TUTANAK FORMU

Dok. No: FR/604/21

İlk Yayın Tar.: 03.10.2017

Rev. No/Tar.: 00/..

Sayfa 1 / 1

GÖNDEREN : Sosyoloji Anabilim Dalı Başkanlığı

GÖNDERİLEN : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Anabilim Dalımız Yüksek Lisans Programı öğrencisi Fatma Pınar UZ ile ilgili Tez/Proje Sınav Tutanağı aşağıdadır.

Tarih:

Prof. Dr. Osman KONUK
Anabilim Dalı Başkanı

Sayı :

İmza

SINAV TUTANAĞI

Tez Sınav Jürimiz tarafından incelenen Nurdan Gürbilek'in Denemelerinde Edebiyat ve Kültür Eleştirisi başlıklı yüksek lisans tezi ile ilgili olarak jürimiz 09.07.2018 tarihinde toplanmış ve adı geçen öğrenciyi Tez Sınavına tabi tutmuştur. Sınav sonucunda adayın tezi hakkında ÖYÇOKLUĞU/OYBİRLİĞİ ile aşağıdaki karar verilmiştir.

KABUL

Kabul Edilen Yüksek Lisans /Doktora tezi:

- i) Bilime yenilik getirmiştir
- ii)Yeni bir bilimsel yöntem geliştirmiştir
- iii)Bilinen bir yöntemi yeni bir alana uygulamıştır
- iv) Uygulama yapmıştır (sadece Yüksek Lisansda geçerlidir)

RED

DÜZELTME *

Tez Sınav Jürisi	Unvanı ve Adı Soyadı
Tez Danışmanı	Doç. Dr. Yılmaz YILDIRIM
Üye	Doç. Dr. Halil Saim PARLADIR
Üye	Doç. Dr. Ahmet TALİMCİLER
Üye	
Üye	

Eki : Tez Değerlendirme Formu (Her bir jüri için).

* Tez sınavında düzeltme kararı verilmesi halinde jüri tarafından öngörülen düzeltmelere ilişkin bir jüri raporu eklenmelidir. Düzeltmeler için Ek stire her defasında en fazla yüksek lisans öğrencileri için 3 ay, doktora öğrencileri için 6 aydır.

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

NURDAN GÜRBİLEK'İN DENEMELERİNDE EDEBİYAT VE KÜLTÜR ELEŞTİRİSİ

Fatma Pınar UZ

İzmir Katip Çelebi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sosyoloji Anabilim Dalı

Sanatın, özellikle edebiyatın, kültür üreten bir varlık olarak insanın gelişimindeki yerine odaklanmak, edebiyatın toplumsal etkileşim ve dönüşümlerden nasıl etkilendiğini ve onları nasıl etkilediğini, ayrıca kültürün süreğenliği ve zenginleşmesi bakımından değerini Nurdan Gürbilek'in denemeleri çerçevesinde değerlendirmek bu tezin ana eksenini oluşturmuştur. Bu çalışmada hem modern dünyada insanlık durumu hem de Türkiye'deki kültürel iklimi, Nurdan Gürbilek'in incelemeleri ışığında anlamaya, onun edebiyat üzerine yazma biçimini besleyen sosyolojik tahlillerinin deşifresi yapılarak, yazarın disiplinler arası işbirliğini geliştirici kültür çalışmalarını değerlendirmeye çalışılmıştır. Yazarlar, içinde yaşadıkları çağın olduğu kadar, geçmişte yaşananların ve gelecekte olabileceklerin de sözcüsüdürler. Okumak da yazmak kadar metne değer ve anlam katar. Edebiyat eserleri yazılmayan tarihin, anılmayan geçmişin tanığı olurlar. Her yazar, içinde yaşadığı kültürün ve dilin taşıyıcısı, aktarıcısı ve yorumcusudur. Bu kavrayış temelinde Nurdan Gürbilek'in eserleri, toplumları anlama isteğimize ve merakımıza (edebiyat eserlerinin, yazarların ve roman kahramanlarının psikolojik ve sosyolojik tahlili çerçevesinde) doyurucu birer yanıt niteliği taşırlar. Günümüz Türkiye'sinde böylesi tahlillerin sosyolojik çözümlerimizi zenginleştirici etkisini vurgulamak, bu tezin amacıdır.

Anahtar Kelimeler: Modernleşme, Şarkiyatçılık, Türklük, Mağduriyet, Yabancılaşma

SUMMARY

Master Thesis

CRITIQUE OF LITERATURE AND CULTURE IN NURDAN

GÜRBİLEK'S ESSAYS

Fatma Pınar UZ

University of İzmi Katip Çelebi

Social Sciences Institute

Sociology Department Branch

This thesis aims to focus on the role of art, especially that of literature, regarding the development of humans as culture breeding entities, the way in which it is affected by social interactions and transformations, and also how it affects them as well as focusing on its value in terms of cultural persistence and enrichment by working within the scope of Nurdan Gürbilek's essays. In this study, by deciphering the sociological analysis which feeds her writing style on literature, it is attempted to grasp both human condition in the modern world and the cultural climate in Turkey, and evaluate the author's cultural studies which served to improve her interdisciplinary cooperation. Authors are the voices of past and potential future as well as the time period in which they live. Reading puts as much value and meaning to texts as writing does. Literary works will be the witnesses of an history that is not written, a past that is not reminisced. Every author is a carrier, narrator and commentator of the culture and language they live in. On the basis of this conception, all of Nurdan Gürbilek's works serve as a satisfying response to our desire and curiosity of understanding societies (within the psychological and sociological analysis of literary works, authors and novel characters). It is the purpose of this thesis to emphasize the enriching effects of such analyses in today's Turkey regarding our sociological decipherment.

Keywords: Modernization, Orientalism, Turkishness, Victimization, Alienation

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE SOSYOLOJİ

1.1. EDEBİYAT NEDİR?.....	6
1.2. KÜLTÜREL ÇALIŞMALARDA EDEBİYATIN YERİ.....	10
1.3. EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ: SOSYOLOJİK İMGELEMİ OLUŞTURURKEN EDEBİ ESERLERE YÖNELMEK.....	14

İKİNCİ BÖLÜM

NURDAN GÜRBİLEK'İN DENEMELERİNDE EDEBİYAT VE KÜLTÜR ELEŞTİRİSİ

2.1. NURDAN GÜRBİLEK KİMDİR?.....	23
2.1.1 Eserleri	24
2.2. NURDAN GÜRBİLEK'İN DENEMELERİNDE ÖNE ÇIKAN ESERLER, DÜŞÜNSEL TEMELLER	24
2.3. NURDAN GÜRBİLEK DENEMELERİNDE TEMALAR.....	27
2.3.1 İktidarın ve Mağdurun Dili.....	27
2.3.1.1 Yabancı.....	39
2.3.1.2 Ölüm Pornografisi; Yabancınnın Ölümü ya da Ölüm Yabancılaşma	42
2.3.1.3 Mahrumiyet ve Mahremiyet.....	46
2.3.1.4 Mağdurun Dile Gelişi.....	48
2.3.2 Mazi Kalbimde Bir Yara.....	50
2.3.2.1 Kör Ayna.....	53
2.3.2.2 Doğunun ve Batının Cinsiyeti.....	58
2.3.2.3 Türk Olmak.....	63
2.3.2.4 Ağlayan Çocuk Türk.....	67

2.3.2.5 Kötü Çocuk	69
2.3.2.6 Kötülük In İyilik Out.....	74
2.3.2.7 Müebbet Çocukluk.....	76
2.3.2.8 Çocuk Ülke.....	77
2.3.2.9 Endişe.....	79
2.3.2.10 Ustam ve Ben.....	84
2.3.3 Gagalog Gugalag; Çift Kalplilik	89
2.3.4 Yeraltı Adamları.....	93
2.3.4.1 Horlanmışın Dile Gelişi; Suç ve Ceza.....	96
2.3.4.2 Vicdan Yarası.....	98
2.3.4.3 Gurur Yarası.....	99
2.3.4.4 Patetik Yanılgı	103
2.3.5 Kapıdaki Çatlaklar.....	104
2.3.5.1 Bir Yazarın Günlüğü.....	108
2.3.5.2 Geçmiş Kurtarmak ve Ölülerin Hakkı.....	110
2.3.5.3 Kapalı Kapıdaki Çatlak.....	113
2.3.5.4 Yazının Kurtardığı.....	115
2.3.5.5 Yatıştır mı Bu Dil?.....	117
SONUÇ (Okurun Payı)	119
KAYNAKLAR	134

GİRİŞ

Bu çalışma, edebiyatın, kültür üreten bir varlık olarak insanın gelişimindeki yerine odaklanmak, edebiyatın toplumsal etkileşim ve dönüşümlerden nasıl etkilendiğini ve onları nasıl etkilediğini, ayrıca kültürün süreğenliği ve zenginleşmesi bakımından değerini, Nurdan Gürbilek'in kültürel çalışmaları çerçevesinde değerlendirmeyi hedeflemektedir. Çalışmanın yol boyunca sorduğu sorular şöyledir; Kültürel çalışmalarda edebiyatın sosyolojik çözümleme ve değerlendirmelere katkısı nasıl olabilir? Dünya ve Türk Edebiyatında (roman) toplumsal, tarihsel değerlendirmeleri mümkün kılacak ve zenginleştirecek edebi metinlerin bilimsel yöntemlerle ilişkisi nasıl kurulabilir? Nurdan Gürbilek'in çalışmaları, tahlilleri bu imkânı sağlar mı? Nurdan Gürbilek, nasıl bir akıl yürütme ve tahlil etme biçiminin izinden gitmiştir? Yazarın günümüz toplumuna, kültür dünyasına ve edebiyat okurlarına nasıl bir katkısı olmuştur?

Günümüz dünyasının çok sesli ve çok kültürlü yaşamında karşımıza çıkan olgusalci yaklaşımların kısıtlılığına karşın, bir kültür ürünü olan insanın eylemini yine onun aracıyla (edebiyat) tanımaya çalışmanın değerini, sosyolojiyi zenginleştirici etkisini anlamaya çalışmak, Nurdan Gürbilek'in edebiyat üzerine yazma biçimini besleyen sosyolojik tahlillerinin deşifresini yaparak, yazarın disiplinler arası işbirliğini geliştirici kültür çalışmalarını değerlendirmek, bu tezin amacıdır. Nurdan Gürbilek'in çalışmalarından bazıları üzerine daha çok odaklanılmıştır; yazmak, okumak, edebiyat, ideoloji, bilinç, bilinçaltı, mağduriyet, horlanmak, öteki, doğu-batı dikotomisi, gelenek, modernlik, tanıklık, kefarete ve yüzleşme bunlardan en çok üzerine durulanlar olmuştur.

Yazmak ve okumak, kültür tarihinin başlangıcı ve yakıtıdır. İnsanlık tarihi boyunca anlama merakı ve hayal gücü toplumların değişimini, dönüşümünü etkilemiş, sanatsal etkinlik sadece toplumların değil tekil olarak insanın da evrimini hızlandırmıştır. Yazarlar, içinde yaşadıkları çağın olduğu

kadar, geçmişte yaşananların ve gelecekte olabileceklerin de sözcüsüdürler. Okumak da yazmak kadar metne değer ve anlam katar. Edebiyat eserleri yazılmayan tarihin, anılmayan geçmişin tanığı olurlar. Her yazar, içinde yaşadığı kültürün ve dilin taşıyıcısı, aktarıcısı ve yorumcusudur. Bu kavrayış temelinde Nurdan Gürbilek'in eserleri, toplumları anlama isteğimize ve merakımıza doyurucu birer yanıt niteliği taşırlar. Günümüz Türkiye'sinde böylesi tahlillerin sosyolojik çözümlerimizi zenginleştirici etkisini vurgulamak, bu tezin amaçlarından biridir.

Birinci bölümde edebiyat nedir, sorusu üzerine düşünülerek edebi etkinliğin kültür tarihi içinde geçirdiği aşamalar, deneyimler (doğu-batı, gelenek-modernite karşıtlığı bağlamında) araştırılmış, bir kültür nesnesi olarak kitap ve okuma deneyimi üzerine incelemeler yapılmıştır. Nurdan Gürbilek'in denemelerindeki bu tikel-tümel yolculuğunun insansal olanaklarını keşfetmeye yaptığı katkıya odaklanılmıştır. İkinci bölümde, Nurdan Gürbilek'in çalışmalarındaki temalar üzerinden başlıklar belirlenerek (İktidarın ve Mağdurun Dili, Yabancılaşma ve Yabancılaşma, Doğunun ve Batının Cinsiyeti, Türklük, Endişe, Çift Kalplilik, Horlanmışlık, Yazının Kurtarıcılığı, Ölülerin Hakkı vb.) her biri hem kendi öznel koşulları hem de farklı eserlerde ele alınmış biçimleriyle değerlendirilmiş, yazarın kendi dipnotlarıyla zenginleşen temel kaynakların okumaları yapılarak Gürbilek'in düşünsel atmosferinin peşine düşülmüştür.

Nurdan Gürbilek'in incelemelerinde insan davranışlarına ve bunların toplumsal boyutlarına ilişkin benzer süreçlerin ya da sosyo kültürel dinamiklerin ele alındığını görmekteyiz. Böyle bir bakış açısı romantiklerin sadece iç dünyayı temel alan anlatım biçimlerine de mercek tutuyor. Bu iç dünyanın tarih, toplum, akrabalıklar bağlamında ele alınabileceğini görmek ve göstermek edebiyat sosyolojisinin meselesidir. Edebiyat eserlerinin bu etkileşimlerin hem konusu hem de onları konu edinen kültür öğeleri olduğu düşünülürse, ister klasik ister modern isterse post modern olarak sınıflansınlar sosyolojik okuma hem mümkün hem gereklidir. Nurdan Gürbilek'in çalışmaları, yazarın içine doğduğu kültürel atmosferin, çağının dinamiklerinin onun yazınsallığına yaptığı katkıyı düşünerek genişlemektedir. Nurdan Gürbilek'in denemelerinde tarihsellik ve

toplumsallık damarlarının vazgeçilmez unsurlar olarak adeta bir zemin biçiminde yer edindiğini göreceğiz. Mesela, Dostoyevski ile Kafka'yı, Kafka ile Oğuz Atay'ı, Tanpınar ile Benjamin'i birlikte okuma çabalarında yazarların ya da eserlerin kendini inşa etme süreci tarihsel ve toplumsal motiflerle incelenir. Öyle görünüyor ki, hem edebiyat sosyolojisi bağlamında hem de Nurdan Gürbilek'in çalışmaları doğrultusunda eski-yeni, gelenek-modern, modern-postmodern dikotomileri, çoklu bakış açısı geliştirme çabasının içeriğini oluşturacaktır.

Böyle bir edebiyat okuma biçiminin sosyoloji bilimi açısından değerini görmek önemlidir çünkü böylesi çalışmaların çoğalmasa akademik metodolojinin böyle örneklerle renklenerek zenginleşmesi anlamına gelir. Disiplinler arası diyalogu besleyen edebiyat okumaları, sadece sosyoloji bilimine değil, psikoloji, felsefe, tarih ve edebiyatın kendisine de katkı sunacak güçtedir.

Kelimeler, ortak bilincin ya da bilinç dışının tecrübelerini taşırlar. Böylelikle edebiyat, tarihsel bir kırılmayı, kıyıda köşede sönmekte olan bir yaşantıyı dile getirir. Bu dile geliş insansal yaşamı yeniden anlamlandırır, ezber bozar ve verili gerçeğin örtüsünü kaldırabilir. Edebiyatın, toplumsal koşulları bütün katmanlarıyla değerlendirme gibi bir misyonu yoktur. Edebiyatçı bir sosyal bilimci değildir ne de olsa. Yarattığı şey, sosyal bilimci tarafından bile tam olarak çizilemeyen büyük resimden derinlemesine bir kesit açmaktır. Bu öyle derin bir kesit olabilir ki, resmin bütününde homojenize olmuş sosyo kültürel olguyu, bünyesinde taşır. Edebiyatçının yarattığı eser, çok uzaklarda aradığımız bir sebebi ya da sonucu tüm açık seçikliğiyle görünür kılabilir.

Geleneği yıkan, ona eklenen ya da ona düğüm atan, onu evirip çeviren, bütün bunları yaparken, kendi de bir gelenek haline gelen ya da gelenekselleşmemek için direnen kültür nesnesidir roman. Edebiyat, insanın kendini anlama imkanı için bir patika yaratır, sosyal bilimci bu patikadan geçerken kuramların ve kavramların ışığında yol alır. Yazmanın ve okumanın tükenmeyecek bir umut ilkesi olmasına güveni tamdır. Bu güven, içinde endişeyi de barındırır. Nurdan Gürbilek için endişe ve yas, denemelerinin düşünsel temelini belirleyen en güçlü eğilimlerdir.

Gürbilek, kapsayıcı ama genelleyici olmayan, tarih bilinci ve hassasiyetiyle yürür patikadan. Edebiyatı ve kültürü hem tikelliği, kendine özgülüğüyle hem de toplumsal boyutlarıyla görür. Gürbilek'in temalarından biri de ezberleri deşifre etmek, adlandırılanın donuk anlamını çözüp hak ettiği manayı varlığa, hayata geri sunmaktır. Onu özellikle etkileyen edebi metinleri seçerek odaklanır çalışmalarına. Soru imini bir yöntem olarak kullanır çünkü *Sessizin Payını* anlatabilmek için bir şey söylemek ya yetmez ya da fazla kaçır.

Gürbilek'in düşünsel temellerini ve edebiyata bakışını etkileyen bazı isimler arasında ilk sıraları; Jale Parla, Orhan Koçak, Murat Belge gibi isimler almaktadır. Modern toplumu ve kültür ürünlerini değerlendirme konusunda Foucault'nun *iktidar analizinden* ve Guy Debord'un *Gösteri Toplumu*'ndan etkilendiğini görebiliriz. Türkiye'de modernleşme çabası ve bunun edebiyatta izdüşümleri konusunda Şerif Mardin ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın düşünsel eserlerinden faydalanırken, Doğu-Batı ikilemi, toplumsal cinsiyet gibi meseleleri örneklemek için Cemil Meriç ve Peyami Safa'nın yazılarını değerlendirdiğini görmekteyiz. Konu edindiği romancılar arasında ilk göze çarpanlar; Atay, Tanpınar, Dostoyevski, Kafka, Erbil, Karasu ve Atılğan'dır.

Mahremiyet, masumiyet, suçluluk, kabul, inkâr, kadınlık ve erkeklik, garplılık ve şarklılık, adalet, vicdan, merhamet, mağduriyet, sessizlik, bastırılmışlık, iktidar, madunluk gibi kavramlar üzerinden etkilendiği yazarları birbirleriyle konuşturur. Bu konuşmaya da sıklıkla dâhil olur Gürbilek. Kendisine mesele etmediği hiçbir konuyu ele almadığını hissettirir. Denemelerinin yazınsal gücü de buradan gelir; okurla dertleşmesinden... Belki de Nurdan Gürbilek'in eserlerini bu çağın Türkiye'sinde özel ve anlamlı kılan en belirgin damar şudur; Metodolojik ve metinlerarası bir okumaya eşlik eden veya denemesinin zeminini oluşturan duygusal bağ... Bir çağın ya da coğrafyanın duygusal topografyasını çıkarırken edebiyat eserlerinin yaratıldığı döneme de, eserde anlatılan hikâyeye de yakından bakar. Bu bakış, bütünde kendini arayan bir romantiğin olduğu kadar, kendinde ya da parçada bütünü gören analitik aklın ışığında yol almaktadır. Tez boyunca Gürbilek'in çalışmalarına ve tahlillerine eşlik eden dil, kaçınılmaz biçimde, kendinde

bütünü, bütünde kendi arayan ve analitik aklın ışığından vazgeçmeyen bir romantığın dili olmuştur.



BİRİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE SOSYOLOJİ

1.1. EDEBİYAT NEDİR?

Edebi eser derken kastettiğimiz şey, ne söylediğini nasıl söylediği üzerinden değerlendirdiğimiz eserdir. İçerikle dilin ayrı düşünülemediği bir türdür. Burada dil, tecrübenin aracı değil bizzat kendisidir. *Edebiyat Nedir?* adlı eserinde J.P.Sartre, şiir sanatıyla düzyazı ayırımına değinir. Ona göre ozan sözcüklerin berisindeki kişidir ve diğer yazarlar için sözcükler evcilleştir. Konuşan, yazan kişi için sözcükler araçsaldır oysa ozan için sözcükler tabiatın bir parçasıdır. Bir bitki ya da ağaç gibidirler. İmlem sözcükleri bir arada tutan ve onları birer çizgi ya da ses olmaktan kurtaran, onlara birliklerini kazandıran anlamdır. Bu anlam en başından beri toplumsallığın ürünüdür.¹ Başkası'yla karşılaşmak ve onunla iletişim için yaratıcı aklın bir uzvu gibi yaşar dil. Babil Kulesi efsanesinden bu yana tanrılar tarafından lanetlendiğimiz için farklı dilleri konuşuyor olsak da ya da Lacan'cı yorumla her ne kadar *konusarak susuyor* olsak da insanın insana yöneliminin vazgeçilmez eğilimidir; anlatmak, yazmak ve okumak... Sartre, *Edebiyat Nedir?*'de şöyle yazmış; “*Kabuğumuz ve duyurgalarımızdır o (dil) bizim, bizi başkalarına karşı korur ve onları bize tanıtır, duyularımızın uzantısıdır. Dil içinde tıpkı bedenimizdeki gibiyizdir; tıpkı ayaklarımızı ve ellerimizi hissettiğimiz gibi onu da başka erekler uğruna aşarken hissedimiz.*”²

İnsanın doğaya kattığı ürünlerin antropolojik olarak onu nasıl bir yerde konumlandığını biliriz. Kültür üreten ve kültür aktaran bir varlık olarak insan, doğada sadece hayatta kalma içgüdüselliliğinin ötesine geçip bütün olup bitenlerde anlam arama ya da anlam verme dürtüsüyle kültürel hayatı

¹ Jean Paul Sarte, *Edebiyat Nedir?* (çev.Bertan Onaran), İstanbul: Can yayınları 2015, s.23

² A.g.e., s.29

yaratmıştır. Bu eğilim şüphesiz onun başkası olmadan yaşayamayan tabiatından da kuvvet alır. Toplumsallık ve iletişimsellik, konuşan ve düşünen hayvanın evrimleşmesinde başat rol üstlenmiştir. Sanat, felsefe ve bilim uğraşları sadece merakını giderme ve anlama çabası değil aynı zamanda meraktan beslenen heyecanı ve olası bulguları, yaratımları aktarma çabasıdır da. O halde edebiyat ve modern edebiyatın ana damarı olan roman sanatı, kültürlerin ve insanlığın hem akılsal hem de tinsel değişiminin bir bileşeni, taşıyıcı yapıtıdır. İster klasik dönemde bir hakikat savunucusu, ister modern çağda bir ilerlemeci, isterse cümleleri teker teker bağlamlarından koparma uğraşısında bir yapı sökücü olsun, edebiyat eseri toplumsalın içinde görünmeyen bir zar gibi durur ve fertleri bir arada tutar. Birbirinden habersizce aynı metni okuyan insanlar en azından zihinsel bir kategori olarak ortak bir dünyanın yurttaşı olurlar. İngiliz şiirinin büyük ismi Wordsworth şöyle diyor; “*Sessiz sedasız anlamını kaybetmiş ve yok edilmiş şeylere rağmen şair, insan toplumunun- bütün yeryüzüne ve bütün zamanlara yayılmış- engin imparatorluğunu tutku ve bilgiyle birbirine bağlar.*”³

M.Bahtin şöyle yazmıştı; “*Her edebi eser içsel/içkin olarak sosyolojiktir; biçiminin her bir ögesi canlı bir toplumsal değerlendirme ile doymuştur.*”⁴Aslında edebi dil ve anlatım, *ben* ve *öteki* meselesinin söylem ufkuna girdiler sunarken aynı zamanda üretilen söylemin kendinden de etkilenmektedir. Bahtin’de karşımıza çıkan sanat ve felsefe bağıntısının taşıdığı güç, insani varoluşun etik, politik ve hukuki temeli olarak vurgulanır.⁵ Başka gezegenlerden dünyamıza gelmiş ve insan nasıl bir şeydir ya da nasıl bir hayat sürmüştür merakıyla araştırma yapma hevesinde zeki varlıklar olduğunu düşünelim. İnsan aklının evrimin hangi aşamasında olduğunu anlamak için matematik bilgimize bakacaklardır. Nasıl bir tarih inşa ettiğimiz ve ne tür dramlar, komediler yaratarak yaşadığımızı öğrenmenin en kestirme yollarından biriye edebiyata mercek doğrultmak olacaktır. İyi edebiyat, sosyal bilimsel metinlerin nüfuz edemediği ince damarlara, mahrem odalara sızma becerisine

³ Wordsworth, *Lyrical Ballads and Other Poems 1797-1800*. Cornell University Press, 1992, s.753 akt. Antoine Compagnon, (çev: Savaş Kılıç)

⁴ M.Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, (çev. Cem Soydemir) İstanbul: Ayrıntı Yayınları 2015, s.363

⁵ Yılmaz Yıldırım, *Romanda Niyetselliğin Sosyal Ontolojisi Üzerine*, Folklor /Edebiyat, Cilt:23 Sayı: 91, 2017/3

sahiptir. Mesela klasikleri her çağda her dilde okunabilir kılan, yazarının anlattığı hikâyeyle ve kahramanlarıyla arasında kurduğu ideolojik mesafedir. Bu mesafe, kendini nasıl tanımlarsa tanımlasın herkesin hikâyeyi merakla, zevkle okumasını sağlar. *Suç ve Ceza*'yı okurken bir katil olduğu halde Raskolnikov'u anlar, *Anna Karenina*'yı okurken ortodoks değerlendirmelerin ötesine geçip sevdalı bir kadının çektiği acıyı hissederiz. Romanın dünyasında anlamakta zorluk çekeceğimiz hiçbir karakter yoktur. Kimisini daha çok sever kimisinden hoşlanmayabiliriz ama her koşulda onları anlarız. Eylemlerin ardında yatan sınıfsal, dinsel, kültürel ya da psikolojik dinamikleri görebiliriz. Bu görme biçimi öyle kendiliğinden gerçekleşir ki herhangi bir analitik tahayyüle ya da tümevarımsal bir akıl yürütmeye gerek kalmaz. İnsan sadece insan olması dolayısıyla başkasını anlama potansiyelini bünyesinde taşımaz mı? Roman sanatı, bu potansiyeli ustalıkla işlemeyi başarır. Doğaya uzak düşmüş modern insanın, özlemle aradığı o ortak doğayı hissettirdiği için roman, modern edebiyatın ana damarı olmuştur belki de. “*İnsan, bazı şeyler söylemeyi seçtiği için değil, onları belli bir biçimde söylemeyi seçtiği için yazardır. Biçem hiç kuşkusuz, düzyazıya değerini veren şeydir.*”⁶ diye yazıyor Sartre, *Edebiyat Nedir?* Adlı eserinde. Filozofun perspektifinden, analitik düşünce insanı saklayan bir şeydir. Oysa insandır bizi ilgilendiren. Stendhal'in *iyi bir akıl yürütmenin insana hakaret olacağını* söylediğini vurgular. Duyguların estetize edildiği, düşüncenin tutkusal kaynağının akıl yürütmelerle yok edilmediği bir yazınsallığın gücünden bahseder.

Yazma eylemini tamamlayan uğraşı okumaktır. Yazarın kaleminden çıkan nesne okurun yönelimiyle bütünlüğüne kavuşacaktır. Kendi başına bir bütün değildir, diyemesek de ereğini gerçekleştirmiştir, diyebilir miyiz? Sartre da şöyle düşünüyor; “*Sanat ancak başkası için ve onun aracılığıyla vardır.*”⁷ Filozof, kültür yaratımının tabiatındaki toplumsallığa göndermede bulunuyor gibidir. Ona göre her yazınsal yapıt bir çağrıdır. Yazarlar, yapıtlarının ortaya konuşuna yardım etmeleri için okuyucunun özgürlüğüne çağrıda bulunurlar. Sanat yapıtı herhangi bir erek güderek yola çıkmaz ama kendisi zaten bir erektir. Kant'ın

⁶ Sartre, *Edebiyat Nedir?* s. 33

⁷ A.g.e., s.49

sanat eserini önce bir olgu sonra bir görünüm gibi yorumlayışına katılmaz Sartre, sanat eseri katkısız bir çağrı, bir var olma biçimidir. Sanat eseri, kendisine bakıldığı zaman mevcuttur. Elbette Kantçı perspektifle yazan, yazmayı arzulayanlar vardır. Okurun özgürlüğünden değil kendi tutkularından beslenen yazarlar, okuyucuyu allak bullak etme peşinde koşanlar, kin ya da arzuyu besleyen bir araç olarak yazınsallığı kullananlar vardır. Oysa okurun geri çekilme payı bulunmalıdır Sartre'a göre. Genet'nin bir sözünü hatırlatıyor filozof; “Yazarın okuyucuya karşı inceliği”⁸ ve devam ediyor;

“Okuma bir cömertlik temrinidir; ve yazarın okuyucudan beklediği, soyut bir özgürlüğün uygulanması değil, tutkuları, önyarguları, beğenileri, cinsel mizacı ve değer ölçüleriyle bütün kişiliğini vermesidir. Yalnız bu kişilik eli açıklıkla verilecektir; yazarın yüreği özgürlük doludur ve bu özgürlük duyarlılığının en karanlık yanlarını bile değiştirmektedir. Ve nasıl etkinlik nesneyi daha iyi yaratmak üzere edilgenleştiyse aynı biçimde edilginlik de bir edim olmakta, okuyan insan en yüksek duyarlık düzeyine ulaşmaktadır.”⁹

Jale Parla'nın vurguladığı okur – yazar kontratı, yazarların okurlarıyla yaptığı bazen aleni bazen örtük antlaşmaların eserin hem okunma biçimine hem de anlama tarzına bir esneklik, bilhassa yazarını özgürleştiren bir etkisi olabilir. Şöyle alıntılar Parla;

“Ama Don Quijote'nin babası gibi görünsem de, üvey babası olan ben, adetlere uyup, başkalarının yaptığı gibi, neredeyse gözlerimde yaşlarla, oğlumda göreceğin kusurları affetmen veya görmezden gelmen için sana yalvarmayacağım sevgili okur” “Sen onun ne akrabasıydın, ne arkadaşı; ruhun kendi bedeninde; gayet yetenekli, hür bir iraden var; evindesin ve kralın vergilerin efendisi olduğu kadar, sen de evinin efendisisin; bilirsin, herkes kendi evinde kraldır. Bütün bunlar, seni her türlü saygı ve mecburiyetten azade kılıyor; kısacası, hikaye hakkında, kötü söylersen karalanmaktan, iyi söylersen ödüllendirilmekten korkmadan, istediğini söyleyebilirsin”¹⁰

Parla'ya göre bu bir önsöz değil adeta bir kontrattır. Yazar okurdan evvel eleştirir metnini; “saman gibi kupkuru, yenilikten yoksun, üslubu güdük, kavram yoksulu hikaye” derken okura en baştan ayar verir. Cervantes, anlamın okur

⁸ Sartre, A.g.e., s.55

⁹ Sartre, A.g.e., s.57

¹⁰ Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları s. 24-25

tarafından üretildiğini bilir. Okuruyla diyaloga hiç ara vermez. İlk romancılar da kendilerini bu okur yazar diyaloguna kaptırmışlardır.

Diyebiliriz ki okur, kişiliğinin ve tecrübelerinin onda yarattığı tüm bilgiyi askıya alarak ama gerektiğinde onlardan faydalanarak esere katılır ve katılmalıdır. Bu onun özgürlüğüdür ve özgürlüğün bu kullanımı yazarın edimine de katkıda bulunur. Okuma bir tümevarım ve tümdengelimsel çabadır. Her eser, dünyanın yeniden yorumlanması suretiyle bir ele geçirme, anlam yaratma ya da yakalama hevesiyle doludur. Yazar bunu tek başına yapamayacağını bilinciyle okura yönelir. Yazmak, başkasının kapısını çalmak ve onun bilincine başvurmak değil midir?

1.2. KÜLTÜREL ÇALIŞMALARDA EDEBİYATIN YERİ

Bir edebiyatçının diyelim ki romancının yarattığı bir eser hakkında yazılmış kuramsal metne tepkisi ne olurdu? Kendisinin bile farkına varmadığı anlamlardan bahseden bir kuramcının söylediklerine şaşırıp; böyle demek istemiş olabilirmişim, diyerek ilgilenir miydi? Yoksa köşe bucak kaçtığı hakikat söylemleri ve kuramsal safsataların ağına düştüm, üstelik nesnesi oldum diye hayıflanır mıydı? Kafka, *Dönüşüm* hakkında yazılanları okursa, Dostoyevski, *Yeraltından Notlar* üzerine yazılmış tezleri görse ne düşünürdü? Belki de bu onları hiç ilgilendirmez, diyebiliriz. Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur?* da şöyle diyor; “Bütün edebi eserler doğdukları anda öksüz kalır. Biz büyüdükçe ebeveynlerimizin hayatımızı yönetmeye devam edememesi gibi, şair de şiirinin hangi durumlarda okunacağını ya da ondan ne anlam çıkaracağımızı belirleyemez.”¹¹

Edebiyat metinlerini çok yönlü okumaya tabi tutan Berna Moran, kendine düstur olarak ‘yöntemler-arası yöntem’ anlayışını seçmiştir. Her eleştiri kuramının avantaj ve dezavantajlarının farkında olduğundan tek bir yönleme bağlı kalmamıştır. Edebi metinlerin hem biçimsel özelliklerini hem de içeriğini,

¹¹Terry Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur?* (çev. Elif Ersavcı), İstanbul: İletişim Yayınları 2016, s.130

temalarını ve arkaplanını değerlendirmiş, hayatla iç içe olan edebiyata tek bir bakış açısıyla yaklaşmanın eksik kavramalara yol açacağına inanmıştır.¹²

Edebiyat Sosyolojisi açısından baktığımızda kuramsal değerlendirmelerin, olay örgüsü, karakterler, bilinçdışı psikodinamik öğeleri tümüyle atlamadan ama bunu edebiyat eleştirmenlerinin alanına bırakarak metni ya da kahramanın durumunu toplumsal derinliği bakımından ele aldıklarını görüyoruz. Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur?* da şöyle yazmış;

“Edebiyat eleştirmenleri bireylerin kıyas kabul etmediklerini düşünebilir ama sosyologlar aynı fikirde değiller. Eğer insanlar hoşta gidecek bir şekilde öngörülemez olsalardı, sosyologlar işsiz kalırdı. Stalinciler ne kadar birey odaklıysa, sosyologlar da ancak o kadar birey odaklıdır. Onlar ortak davranış kalıplarını araştırırlar. Süpermarket kasalarındaki sıraların her zaman aşağı yukarı aynı uzunlukta olması sosyolojik bir gerçekliktir.”¹³

Nurdan Gürbilek’in incelemelerinde insan davranışlarına ve bunların toplumsal boyutlarına ilişkin böyle bir ortak durumun, benzer süreçlerin ya da farklılıkları oluşturan sosyo kültürel dinamiklerin ele alındığını görmekteyiz. Böyle bir bakış açısı modernlerin ya da romantiklerin sadece iç dünyayı temel alan anlatım biçimlerine de mercek tutuyor. Bu iç dünyanın tarih, toplum, akrabalıklar bağlamında ele alınabileceğini görmek ve göstermek edebiyat sosyolojisinin meselesidir. Ne yazmıştı Bataille *İç Deney*’de; *“İçinde sığınak aramaya yöneldiğimiz yalnızlık yeni bir tuzaktır. Hiçkimse sosyal yapıdan kaçamaz.”¹⁴* Aristotelesçi bir bakışla söylersek; bir dile ve kültüre ait olduğumuz için iç dünyalarımız olabiliyor. Bunun böyle olduğunu açıkça gözler önüne seren realist romanlar vardır. Eagleton aynı adlı eserde şöyle yazar;

*“George Eliot’ın ifadesiyle, hiçbir özel hayat kendinden daha geniş bir kamusal hayatın etkisinden muaf değildir. Gerçekçi roman bireysel hayatları tarihler, topluluklar, akrabalıklar ve kurumlar açısından ele alma eğilimindedir. Benlik bu çerçevelerin içinde görülür. Bir edebiyat eserinin ortaya çıkışında yazarının dışında da etkenlerin olması gibi, gerçekçi bir karakterin oluşumunda pek çok etken vardır. Gerçekçilik projesiyle modern roman arasındaki farklardan biri de budur. Beckett’in *Malone Ölüyor* ya da Wolf’un *Mrs Dalloway*’inde olduğu gibi, modern roman tek ve yalnız bir bilinçle çıkabilir karşımıza.”¹⁵*

¹² Murat Belge, *“Edebiyata Adanmış Bir Yaşam”*, Cumhuriyet Kitap, 2002 Sayı: 632.

¹³ T. Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur?* s.65

¹⁴ George Bataille, *İç Deney*, (çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu), İstanbul: YKY, 2014 s.111

¹⁵ A.g.e., s.74

Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*'nde şöyle der;

*“Roman bir Ölümdür; yaşamı bir yazgıya, anıyı yararlı bir edime, süreyi de yönlendirilmiş ve anlamlı bir zamana dönüştürür. Ama bu dönüşüm ancak toplumun gözünde gerçekleşebilir. Roman'ı yani bir göstergeler bütünü, bir aşkınlık ve bir sürenin Tarih'i olarak benimseten toplumdur.”*¹⁶

Dili oluşturan toplumsallığımızın ürünüyüz ve istesek de istemesek de bunun sürekliliğine katkıda bulunuruz. Geleneklere, kurumlara, sınıfsal ve maddi koşullara bağlı olarak yaşar dilimiz ve yarattığı anlamlar. Bu anlam dünyası, belirli bir zamanda belirli mekândaki insanların ortak eylemlerinin ürünüdür. Şöyle yazar Roger Fowler;

*“Metin kendi şifreleriyle konuşur, anlatı bağlamının doğru kaynağını deşifre eder: Dilin kendi kurallılığında ve yazarın dili nasıl kullandığına bağlı olarak metin, bir kez yazıldıktan sonra, özgürleşir ve halka mal olur. Dil bireyin ötesine geçerek metni toplumun değerleriyle kuşatır. Ve hiç kuşkusuz, okur anlamın üreticisidir, çünkü yazar kadar o da içinde bulunduğu kültürün dilinin barındırdığı anlam kodlarının haznesidir.”*¹⁷

Jameson'a göre Roman bir anlatı ideologemesidir. Her daim ideolojik mesajını vermeye devam eder. Don Kişot'tan beri kanıtladığı gibi kutsal anlatı paradigmalarının sistematik biçimde zayıflatılmasını ve mistifikasyonun bozulmasını sağlamıştır. Roman seküler bir kod yaratmıştır.¹⁸ Tam da bu özelliği nedeniyle burjuva kültürünün yaratımında önemlidir. Ahmet Hamdi Tanpınar ise roman türünün Batı'da doğmuş ve gelişmiş olmasında Katolik okulun bünyesindeki günah çıkarma olgusunun payı olduğunu belirtir. Osmanlı'da ya da Doğu kültürlerinde fazla varlık gösterememesi ya da çıkış coğrafyalarının buralar olmayışını burada arar Tanpınar. Murat Belge bu bilgiyi aktarırken bir temel neden olamayacağını ama bir etken olarak inancın rolüne katıldığını ifade eder. Bir tür hesaplaşmadır roman; kefaret ödeme, gerçeği açığa çıkararak özgürleşmeye doğru bir umuttur belki de.¹⁹

¹⁶ Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*, (çev.Tahsin Yücel), İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s.38

¹⁷ Roger Fowler, *Linguistics and the Novel*. London: Methuen Publishing Ltd. 1977, s.79-80

¹⁸ Fredric Jameson, *Siyasal Bilinçdişi*. (çev. Mesut Varlık ve Yavuz Alogan), Ayrıntı Yayınları 2011

¹⁹ Murat Belge, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları: 2009 s. 260

Romanın çıkışındaki bir başka metaforun yolculuk olduğunu bir çok kuram dile getirir. Yolculuk, Onsekizinci yüzyılın romanını sembolize etmektedir, bu çağ hem yatay hem de dikey hareketlilik çağıdır. Ondokuzuncu yüzyıl roman anlatısı son derece farklıdır. Ondokuzuncu yüzyılda okur kitlesi değişmiştir. Eskiden sadece yeni orta sınıf ya da eski soylularken artık okur kitlesi her yaştan her sınıftan homojen bir eğilim göstermekteydi ve yazarların endişeleri de değişmişti. Burada artık okuruyla dertleşen, kendi otoritesini okurun önüne seren bir yazar değil, gerçekleri iletmek için kesintisiz bir üslupla amacı doğrultusunda ilerleyen büyük anlatıların yazarıdır. Ondokuzuncu yüzyıl romancısının iletmeye çalıştığı büyük gerçek; para ve hırslar uğruna kaybolan insani değerler! Kapitalizmin ve pozitivistimin getirdiği tek düze ilişkilerin yarattığı tehlikelere karşı insanlığı uyarma misyonudur bu. Balzac, Dickens, Dostoyevski, Tolstoy, Flaubert, Stendhal, Zola bu misyonun yazarlarıdır. Bahtin'e göre *tek doğru* anlatıları kırabilen tek yazar Dostoyevski'dir. Bahtin'de *Diyalojik yaklaşım*; anlatının okurda odaklanan anlamlarını vurgular. Anlatımın yazar ve okur arasındaki konumunu tarif eden Bahtin'in *Anlam Kuramı* Jale Parla'ya göre de *okur-yazar diyaloğu* açısından en doyurucu kuramdır.²⁰

Yirminci Yüzyılda Ferdinand De Saussure'ün dil kuramından Jean Baudrillard'ın *Simülasyon Teorisi*'ne, Jacques Derrida'nın Yapısökümcü yaklaşımından Michel Foucault'nun *İktidar Analizi*'ne, Julia Kristeva'nın *Post Feminizm*'inden, Lacan'ın *Yeni Özne Kuramı*'na ve Gilles Deleuze ile Felix Guattari'nin *Arzu Kuramı*na giden düşünsel yolculukta yıllar evvel Heidegger'in "*Dil varlığın evidir*" dediği noktaya yeni çemberler çizilmeye başlanmıştır. Postmodern yaklaşımlar, dil problemlerine odaklanmış ve sanat etkinliğinin sadece insan üretimi bir dilin nesnesi değil, bizzat dil tarafından üretilen insanın nesnesi olduğu fikrine yaklaşmışlardır. Jale Parla da böyle bir çağda okur-yazar ilişkisini değerlendirmenin güçlüğünü belirtir; "*postyapısalcı epistemolojye göre yazar, okur ve metin yoktur; sadece söylemler vardır.*"²¹

²⁰ Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları 2015, s. 162-167

²¹ A.g.e., s. 180

Edebiyat eserlerinin bu etkileşimlerin hem konusu hem de onları konu edinen kültür öğeleri olduğu düşünülürse, ister klasik ister modern isterse post modern olarak sınıflansınlar sosyolojik okuma hem mümkün hem gereklidir.

Nurdan Gürbilek, Necmiye Alpay'ın Radikal Kitap Eki'nde kendisiyle yaptığı söyleşide edebiyat eleştirisi nedir, sorusuna şöyle yanıt verir;

Yapıtla sürdürmek istediğimiz bir konuşma, bir karşılıklı konuşma aslında eleştiridir. Yapıtın içinde ilk bakışta duyulmayan sesleri daha duyulabilir hale getirmeye çalışan, bir bakıma yapıtı konuşurmayı amaçlayan bir konuşma. İyi ya da kötü olması da biraz buna bağlı. Eğer o konuşmada, sadece eleştirmenin sesi duyuluyor, onun görüşleri, onun izlenimleri, onun değer yargıları, onun kuramsal anlayışı ortaya çıkıyor, yapıt da bir kenarda öylece suskun duruyorsa, o iyi bir eleştiri değil bence. Ama eğer yapıtla eleştirmen arasında bir karşılıklı konuşma varsa, eleştirmenin kuramsal bakışı ya da izlenimleri kadar, hayranlıkları ya da kızgınlıkları kadar yapıtın sesi ya da yapıtın içindeki farklı sesler de duyulabiliyorsa, o zaman iyi bir eleştirden söz edilebilir; orada bir karşılıklı konuşma, bir diyalog başarılıdır.²²

Zaten Gürbilek için eleştirmen olarak ayrı bir terim yoktur. Eleştirmen hem yazar hem de iyi bir okurdur; Okuduklarını konuşan, yapıtın sorularına cevaplar veren, kendisi de yapıta sorular soran bir okurdur. Gürbilek'in soruları edebiyatla edebiyat dışı arasında bağ kurmaya çalışan sorulardır. Kültürel eleştiri yapmaya yaklaştığı yerler bu bağ kurmak isteğiyle sorular ürettiği yerlerdir. Gürbilek için edebiyatı bir kültürel semptomu indirmeden edebiyat dışı olanla ilişkilendirmek gerekir. Edebiyatın eleştirisi ya da analizlerin nesnesi kılınması tehlikesine karşı dikkatlidir. Edebiyatın estetik değerinin frijit bir akademik metne kurban gitmesine gönlü razı değildir.

1.3. EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ: SOSYOLOJİK İMGELEMİ OLUŞTURURKEN EDEBİ ESERLERE YÖNELMEK

Modern okur, yazarın anlattıklarıyla yetinmemeye, yazarın verdiği anlamların ötesine geçip kendi yüklediği anlamlarla metni zenginleştirme eğilimine girmiştir. Modern okur, etkindir ve metni kendi imge sınırları dâhilinde yorumlarken “ne anlaması” gerektiği konusunda yönlendirilmemiştir. Bu onun özgürlük alanıdır. Biz burada bir kültür nesnesi olarak romanın

²² Necmiye Alpay. “Eleştiri Yapıtla Konuşmadır” Radikal Kitap Eki 10 Ağustos 2007

toplumsal değişimlerle olan ilişkisinden hareket edeceğiz. Nurdan Gürbilek'in çalışmaları, yazarın içine doğduğu kültürel atmosferin, çağının dinamiklerinin onun yazınsallığına yaptığı katkıyı düşünerek genişliyor. Nurdan Gürbilek'in çalışmalarının, gerek yerli yazar ve eserlerin tahlilinde gerekse dünya edebiyatına damgasını vurmuş yazar ve eserlerinin incelemesinde, tarihsellik ve toplumsallık damarlarının vazgeçilmez unsurlar olarak adeta bir zemin biçiminde yer edindiğini göreceğiz. Jale Parla'ya göre gerçekte her yazın bir parodiler toplamıdır. Her edebiyatçı yazın geleneğiyle diyalog içinde yazar. Julia Kristeva'dan alıntılar Parla "*Her metin bir göndermeler mozağinden oluşur*"²³ Parla'ya göre de yazarın benimsediğı gelenek mozaığın çerçevesini oluşturur. Bu etkilenme sadece yazar için değil okur için de benzer biçimde işler. Bir metinle karşılaştığımızda tecrübelerimiz, bilgi birikimimiz metni anlamada bize rehberlik eder. Edebiyat birikimimizle yorumlarımız her yeni metni.

Walter Benjamin sanat eserini sarıp sarmalayan atmosfere *Aura* derken Michael Bahtin aynı kavramı *Kronotop* diye adlandırmıştır. Bahtin'e göre yazar, kendi pozisyonunu ölçüp biçip önceden belirlemiş bir ahlaki ya da siyasi öncülün peşinde değil bilakis hep diken üstünde, muhtemel tartışmalara açık, duyarlı, kulağı okurunun sesindedir.²⁴ Yazarın söylemlere etkisini ve yazarın bu söylemlerden sıyrılarak okuru da yanılsamalarla yüzleştirmesini tanımlayan Althusser'dir. Onun yazara yüklediğı anlam Marksist eleştirmenlerin asıl meselesi, okuru içinde bulunduğu ağın dışına çekerek bakmasını sağlama misyonudur. Sanatçı ideolojinin kendine hizmet edecek öznelere aradığını bilir ve bunu reddeder. Berna Moran "*sanatın ürettiğı şeyin dönüştürülmüş, görünürlük kazanmış ve dolayısıyla da kendisini ele vermiş ideoloji olduğunu*"²⁵ yazar.

Yıkmak için önce kurmak ve kurmak için de önce yıkmak gerekiyor mu, bu da tartışılabilir. Böyle bir tartışma Nurdan Gürbilek'in *Benden Önce Bir Başkası* adlı kitabında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Dostoyevski ile Kafka'yı, Kafka ile Oğuz Atay'ı, Tanpınar ile Benjamin'i birlikte okuma çabalarında

²³ A.g.e., s. 26

²⁴ Bahtin, "*Discourse in the Novel*" *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Austin, 1981)

²⁵ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991, s.60

yazarların ya da eserlerin kendini inşa etme süreci incelenir. Öyle görünüyor ki, hem edebiyat sosyolojisi bağlamında hem de Nurdan Gürbilek'in çalışmaları doğrultusunda eski-yeni, geleneksel-modern, modern-postmodern dikotomilerine değineceğiz.

Böyle bir edebiyat okuma biçiminin sosyoloji bilimi açısından değerini görmek önemlidir çünkü böyle çalışmaların çoğalması ve akademik metodolojinin böyle örneklerle renklenerek zenginleşmesini sağlar. Disiplinler arası diyalogu besleyen edebiyat okumaları, sadece sosyoloji bilimine değil, psikoloji, felsefe, tarih ve edebiyatın kendisine de katkı sunacak güçtedir. Peki, nasıl oluyor da yazı, insanları etkileyen bir dünya kurabiliyor? Rita Felski "Edebiyat Ne İşe Yarar?" adlı eserinde şöyle yazıyor;

*"İdeoloji eleştirmenleri edebiyat eserlerinin, bu dünyaya ait şeyler olarak, daima toplumsal hiyerarşiler ve iktidar mücadeleleriyle kuşatılmış olduğunda ısrar eder. Bir metnin değeri faydasından ibarettir, faydası ise metnin toplumsal antagonizmaları gizlemek ya da vurgulamadaki rolüyle ölçülür. Sanatı apolitik ya da amaçsızmış gibi gösterme Brecht'in de ünlü sözünde ileri sürdüğü gibi statükoyla ittifak yapmak demektir."*²⁶

Felski, edebiyatın anlamının sunduğu faydada yatıp yatmadığını tartışır. Faydacılığa karşı duyulan itimatsızlık Neomarksist eleştiri ya da post yapısalcı kuşkucular için de geçerlidir. Yine de bütün bu yaklaşımlara, amaç ve işlev türünden hesaplamalara direnç gösteren edebiyatın kaba bir faydacılığa düşmeyeceğini söylemek de mümkündür. Edebiyatın anlamı neyi ya da neleri söylemeye niyetliyse okurun da, yazarın da dünyasında yaratacağı perspektif içinde gizlidir. Buraya gizlenen anlam, estetize edilmiş bir faydayı çekirdeğinde taşır diyebiliriz. Eagleton şöyle yazar;

*"Sanat etiğe çok yakındır. Eğer dünyayı bir başkasının bakış açısından kavrayabilirsek, yaptıkları şeyleri nasıl ve neden yaptıklarını daha iyi anlayabilir, bu yüzden dışarıdan ve tepeden bakan bir açığa kıyasla onları daha az suçlama eğiliminde oluruz. Anlamak başışlamaktır."*²⁷

Sözcükler, kültürden beslenen anlamlarla ortak bilincin ya da bilinç dışının deneyimlerini taşırlar. Böylelikle edebiyat, tarihsel bir 'An'ı, bir kırılmayı ya da

²⁶ Felski, *Edebiyat Ne İşe Yarar?* s.16

²⁷ Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur?* s. 86

son derece yaygın olmasına rağmen kıyıda köşede sönmekte olan bir yaşantı biçimini dile getirerek insansal yaşamı yeniden anlamlandırır, ona farklı boyutlar ve bakış açıları kazandırarak ezber bozar, verili gerçeğin örtüsünü kaldırabilir. Toplumsal koşulları bütün katmanlarıyla değerlendirme gibi bir misyonu yoktur. Edebiyatçı bir sosyal bilimci değildir ne de olsa. Yarattığı şey, sosyal bilimci tarafından bile tam olarak çizilemeyen büyük resimden derinlemesine bir kesit açmaktır. Bu öyle derin bir kesit olabilir ki, resmin bütününde homojenize olmuş ruhsal, sosyo kültürel olguyu, bünyesinde taşır. Edebiyatçının yarattığı eser, çok uzaklarda aradığımız bir sebebi ya da sonucu avucumuzun içine bırakıverir. Mesela Jale Parla'nın aktardığına göre; Giambattista Vico'nun 1725'te yazdığı *La Scienza Nuova (Yeni Bilim)* adlı eserinde kastedilen Sosyoloji bilimidir. Vico'ya göre edebiyat da toplumsal bir kurumdur ve sosyolojinin imkanlarıyla incelenmelidir. Althusser ise edebiyatın ideolojiyle ilişkisini sorgularken, edebiyatın ideolojik ağları ören söylemleri kullanırken bir yandan da onları bağlamlarından, gösterdikleri anlam inşalarından söktüğünü ifade eder.²⁸ Yine Parla'nın Pierre Macharey'den alıntılıdığına göre; “*Sanat ve edebiyat, ideolojiye merkezden değil, kenardan bakabilen pratiklerdir. Sanatçı, ideolojiye hizmet edebilecek bir özne olmayı reddeden kişidir.*”²⁹

Yakından bakalım; Gürbilek, “*Oyun ve Adalet*” denemesinde şöyle yazar; “*Atay'ın romanlarında hep bir söz fazlasıyla karşı karşıyayız. Sözü durmadan çoğaldığı, konuşanın hep yeni söz üretme gereği duyduğu, sözün anlamını tüketip konuşanı yorgun düşürdüğü bir konuşma biçimi*”³⁰ Jale Parla, Gürbilek'in de tanımladığı bu gürültüden üretilecek bir anlam olmadığını, bir anlama doğru uzanıyormuş gibi görünse de bir çeşit suskunluğu, dilsiz bir otomasyonu, aslında bir ruh üşümesini, koyu yalnızlığı ve insansızlığı barındırdığını yazar. *Tutunamayanlar*'dan alıntıyla Parla;

“*Kendime yeni bir önsöz yazmak istiyorum. Yeni bir dil yaratmak istiyorum. Beni kendime anlatacak bir dil. Çok denediler efendimiz. Allaktan ne dediklerini bilmiyorum Olric. Hiçbir geleneğin mirasçısı değilim. Olmaz diyorlar. İsyan ediyorum. Az gelişmiş ülkenin fakir bir kültür mirası olurmuş. Bu mirası reddediyorum Olric. Ben karagöz filan*

²⁸ Parla, *Donkişot'tan Bugüne Roman*, s. 36

²⁹ Pierre Macharey, *Pour une Theorie de la production litterarie* (Paris 1970)

³⁰ Nurdan Gürbilek, *Ev Ödevi*, İstanbul: Metis Yayınları 2016, s. 13

değilim. Herkes birikmiş bizi seyrediyor. Dağın! Kukla oynatmıyoruz burada. Acı çekiyoruz.”³¹

Parla, buradaki delilikle özdeşleşmiş sanatsal dilin bütün sistemleri yıktığını belirtir. Bu dil modernden postmoderne uzanan bir sancının dilidir, diyebiliriz o halde. Elbette anlatının gücü biçimden de beslenir. Roman sanatının kurgusal gücü ve sürükleyici olaylar dizisiyle cezbedici niteliği yanında biçim ve üslubu da onun (romanın) gücüne katkıda bulunur. Metaforlar, dolayımli anlatımlar, şiirsellik, iyi ya da kötü olarak tarif etmenin yetersiz kalacağı kahramanlar, anti kahramanlar, diyaloglar ve okurla kurulan ilişkinin samimiyeti edebiyatın hem bir fert olarak insana hem de insanlığa daveti gibidir. Konuşan ve düşünen hayvanın (Aristoteles)³² kendini ifade etme, dolayısıyla da kendini yaratması bakımından onun toplumsallığının uzantısıdır, diyebiliriz.

Edebiyatı bir haz nesnesi olarak değerlendirmek ise değerini küçültmek değildir elbette ama sadece buna indirgemek onun çoğul sesine sağır kalmak anlamına gelebilir. Roland Barthes, *Metnin Hazzı* adlı eserinde bu meseleye hem psikolojik hem de sosyolojik boyutlarıyla mercek tutmuştur. Ona göre haz veren metin ve doyuma ulaştıran metin olmak üzere kabaca iki biçim vardır. Bunlar bazen ayrı bazen de bir arada bulunabilir. Barthes, her ikisini de açıklarken birini yaşamak için diğerini dışlamak gerekmediğini vurgular. Şöyle yazar;

“Haz veren metin; memnun eden, dolduran, esenlik veren, kültürün içinden gelen, rahat bir okuma sunan metindir. Doyuma ulaştıran metin; Kaybetme duygusu veren, okurun rahatını kaçırın, iç sıkıntısı yaratan, dayanakları sarsan, kararlılığını bozan, dille arasındaki ilişkiyi sürükleyen metindir.”³³

Barthes, okurun her ikisini de arzulayacağına inanır. Hazzın sağ kanada ait olduğu yönündeki mitolojiyle alay eder, Eleştirmenlerin, Marx’ın ve Brecht’in piposunu unutarak bunu söylediklerini yazar. Hazzın ve doyumun tedavülünden kalktığı bir toplumda iki ahlaki değer kalır Barthes’a göre; Basitlik ve Kesinlik. Bu durum toplumun bir yandan ağırbaşlı, bir yandan da şiddet yüklü olmasına

³¹ Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları 2014, s.495

³² Aristoteles, *Politika*, (çev. Mete Tunçay), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975, s.9

³³ Roland Barthes, *Metnin Hazzı*. (çev.Şule Demirkol) İstanbul: YKY 2007, s.104

yol açmaktadır. Barthes, sosyopsikolojik bir tespitte bulunur; “*Toplum böylesi bir durumda firijittir.*”³⁴

Aslında edebiyatın faydasından söz ederken, ideolojik araçsallaştırmalardan ya da ekonomik, sözde kültürel yanılsamaların nesnesi haline gelişinden söz etmeyiz. Bu fayda kelimesine karşı duyduğumuz ön yargının çarpıttığı bir düşünce biçimidir. Tıpkı fayda gibi haz ve doyum sözcükleri de benzer bir “ahlaki” korkuyu bize yaşatabilir. Uygarlaşma adına feda edilen bir tecrübedir haz. Sosyal bilimcilerin belki de en önemli laboratuvarı olan “dil” hem bir gözlem evi hem de olguyu en yalın haliyle betimleme deneyidir. Bazen son derece sıradan bir sözcük, işaret ettiği olgudan saptırılarak ideologların ya da kelimcilerin kaleminde silaha dönüşebilir. Sosyal bilimciler tam da böylesi bir kullanımı ifşa etmekle yükümlüdürler. Elbette postmodern bir bakışla, doğrunun ve gerçeğin tümüyle hermeneutiğin acımasız tırpanıyla parçalandığını da söylemek mümkündür.

Klasik-Modern-Postmodern geriliminde zenginleştirici, çoğaltıcı bir ton olduğu sürece bir sıkıntı yoktur, diyebiliriz. Belki de iki tür tehlikeyle karşı karşıyayız; bir yandan “hakikat” iddiasını ötekine ve bütüne dayatan klasik bakışın ve bunu seküler biçimde estetize eden modernizmin yaratabileceği dogmatik epistemoloji (totaliter zihin), diğer yanda postmodernizmin, nihilizmin sınırlarında yürüyen, bilgi ve değer üretmeye imkân vermeyen mutlak septisizm. (Post modern bir toplumda bireyleri bir arada tutacak şey nedir?)

Haz ve doyum sözcüklerine ilişkin korkudan sıyrıldığımızda (ki bu korkuyu içimize salan sadece gelenek ya da viktoryen ahlak değil, politika ve psikanaliz jandarmasıdır Barthes’a göre³⁵) edebiyatın değerine ilişkin kültürel bir sorgulamayı yaratmak, onun saklı değerini yeniden inşa etmek daha mümkün olacaktır. Hazzın ve özellikle doyumun kaynağı olarak edebiyat, insansal yaşamın ahlaki terbiyelerden feragat etmiş şahsi ama bir o kadar da kolektif damarlarını yakalar, metnin içinde bu damarları genişletir, sosyokültürel belirlenimleri ve politika babanın desturunu yerle bir edebilir. Yazar, eldeki

³⁴ A.g.e., s.128

³⁵ Roland Barthes, *Yazı ve Yorum içinde Yazının Sıfır Derecesi*. (çev.Tahsin Yücel), İstanbul: Metis Yayınları 2009

malzemeye yola koyulur ama henüz ele geçirilmemiş bir dünyanın kapısına varır. Kapıyı açmak ve orada neler olduğunu görmeye çalışmak okurun sorumluluğudur artık.

Coetzee'nin sorusunu yineler Gürbilek; sesini yitirmişlerin yankısı olabilir mi edebiyat? Yanıtı son derece net ve denemeleri boyunca izinden gittiği hassasiyete uygundur. Şöyle söyler Eray Ak'ın konuyu gündeme getirmesi üzerine; *“Edebiyatın bir gücü varsa eğer, bu sessizlerin sesi olduğu tesellisinden değil, belki de hiçbir zaman teselli edemeyeceği duygusundan gelir. Bazı şeylerin telafi edilemeyeceğini hiç olmazsa yazarken kaydetmesinden. O boşluğa hiç değilse yazıda el koymamasından..”*³⁶

Gürbilek Adorno'nun *“hunhar ciddiyet”* dediği iktidar bileşenleriyle oynamanın, kedere kaptırmadan ironi oyunu yaratmanın faydasına inanır. Mesela Oğuz Atay'a verilen değer biraz da bu oyun kurma becerisinde saklı olduğunu düşünür ve *Türkçenin Atay kolu*³⁷ diyerek benzer renkleri taşıyan bir betimleme yapar. Aynı söyleşide güçlü bir estetik yaratmak için ne politik ne de etik doğruların yetersiz kalacağını, ele aldığınız yapıtın problemine yakalanmış olmanız gerektiğini belirtir. Diğer türlü eleştirilerin gelip geçici kamusalılıklardan ibaret kalacağını vurgular. Edebi eserde estetik haz ve bilimsel analiz konusunda fikri sorulduğunda ise şöyle yanıtlar;

*“Sosyolojinin estetik hazza yabancı düşmemesi için, ayrı bir bilim dalı olayım derken kaybettiği bir şeyi, deneyimle ve duyguyla bağ kurma yeteneğini yeniden kazanabilmesi gerekir. Mesela Georg Simmel'in denemelerinde olan, bugün artık birçok akademik analizde olmayan şeyi yeniden kazanması gerekir. Ulus Baker “kanaatler sosyolojisi” diyordu bugününün sosyolojisine; sosyolojinin kanaatler hakkında kanaatler üreten bir disipline, devasa bir kanaatler yığına dönüştüğünü söylüyordu. Aynı şey kültürel incelemeler ya da disiplinlerarası çalışmalar için de geçerli.”*³⁸

Nurdan Gürbilek'in okumaları, yazarın ve eserinin, taşıdığı anlamı kültürden beslenişi ve kültüre katkısı bakımından değerlendirmektedir. Bu katkı bazen yıkma girişimi bazen de sadece bir gösterme etkinliği olabilir. *Kapalı Kapıdaki Çatlak* adlı denemesinde Orhan Koçak'ın Türk edebiyatında modernin

³⁶ Eray Ak. Cumhuriyet Gazetesi, 9 Mart 2015

³⁷ Yılmaz varol, Feray Saygılı, Mahmut Temizyürek, *“Biri Gelir Yerdeki Oku Alır”* Duvar Dergisi, 2016 sayı:22

³⁸ A.g.y.

bir yetersizlik duygusuyla kurulmuş olmasının yol açtığı huzursuzlukları dile getirdiğini vurgular. Moderne karşı değişmez bir töz olarak yüceltilen yerelin içindeki düğümlenmeleri görmüştür Koçak. Kendisini hamasetle ya da zihinsel gevşeklikle yatıştıran Türk romantizminin öz aldanişlarını deşifre etmiştir. Yabancıya karşı Türk kültüründeki dirençten de bahsetmiştir. Ulaşılanın daima bir yarım doğru olacağını bilecek kadar kuşkucudur. Acı ve haz gelgitleri vardır. Sanatı eğlenceden ayıranın, içinde güçlkle bastırılan dehşet olduğuna inanır. Acının tarihine bağlı aynı sanatın, hazdan beslendiğini de vurgular. Becket’a göndermeyle, sanatçıların kullanılmayacak bir şey olarak bir kenara attığı ve sanatla bağdaşamayacak bir varoluş saydıkları “acz” e döner yüzünü. Koçak’ın yazıları teselli etmeyen ve avutulmayı reddeden yazılardır Gürbilek’e göre. Gürbilek şu yorumla noktayı koyar gibidir;

“Bir düşünce iç gerilimlerin hakkını verebilirse, dikkatini varacağı sonuç kadar izlediği yola da verebilirse, cümlelerine sızan sahtelikleri bir bir ayıklayabilirse, kendi ahmaklıklarının da bir bağlamı olduğunu anlayabilirse, kendini aldatmadan kendi sınırlarına ilerleyip geri dönebilirse, kendi kendine uyguladığı zulümden direnç kazanarak çıkabilirse eğer, bilgi böyle böyle yanlışlığından uyanabilirse, yavaş yavaş doğruya dönüşürken çakan ışık, yalnızca hakikat değil, mutluluk da vaat edebilir. Yalansızlık bilgiyi mutlu edebilir, başkasının hakkını yemediğini bilmek, artık olmayana, henüz olmayana şimdi ve burada olmayana yer açabildiğini görmek, bilgiyi mutlu edebilir. Ardına kadar açık bir kapıdan varılmıyor doğruya. Kapı kapalı. Koçak’ın yazılarını okurken oradaki ince çatlaktan bana bir anlığına görünen de buydu sanırım. Ya da çatlaka uzanan çocuk bendim. Işık yalnız akıl değil hakikat, hakikatin gölgesini değil kendisini vaat eder.”³⁹

Koçak’a ilişkin bu atıftan sonra Walter Benjamin’le bitirir Nurdan Gürbilek; *“Muhtemelen hiç kimse iktidarsızlık yaşamadığı bir şeyde asla ustalaşamaz. Buna katılırsanız bu iktidarsızlığın sorunla mücadelenin başında ya da öncesinde değil tam da kalbinde ortaya çıktığını göreceksiniz.”⁴⁰* Nurdan Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası*’nın giriş bölümünde Roland Barthes’dan bahsetmişti. Barthes 1970’lerin sonunda yaptığı bir konuşmada şöyle demiş; *“Dünyayı değiştirme yönündeki Marksist önermeye dili değiştirme yönündeki Mallerme’ci önermenin eşlik etmesi gerekiyor.”⁴¹*

³⁹ Nurdan Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası*. İstanbul: Metis Yayınları 2014, s.217

⁴⁰ A.g.e., s.218

⁴¹ A.g.e., s.18

Kültür dil ikilemindeki bu paradoksu şöyle özetleyebiliriz; Marksist düşünceye göre önce dünyamızı değiştireceğiz sonra dilimizi ama Mallarme’ci görüşe göre de önce dilimizi değiştireceğiz sonra dünya zaten değişecektir. Barthes, her iki önermenin de aynı anda mümkün olabileceğine inancını belirtmiş konuşmasında. Dilimizi değiştireceğiz ki dünya değişsin, dünya değiştikçe de zaten dilimiz değişecek. Dil, bu dünyayı anlamamızın saydam bir vasıtası değil, o dünyayı var eden ortamlardan biridir Mallarme’ci görüşe göre. Dil değişmezse dünyanın değişme şansı zaten yoktur. Peki, bu iki farklı önermeyi birbiriyle konuşturabilecek miyiz?

Gürbilek, kendi yazınsal yolculuğuna dair şöyle yazar;

“Bize hep kapalı kapılardan, kapı dışarı edilenlerden, kapalı kapının önünde ömrünü tüketenlerden söz eden bir yazar, Franz Kafka üzerine bir denemeye başlayan bu kitabı bu kez kapıdaki çatlaktan söz ederek bitirmek istedim; kapıda ince bir çatlak var. Eğer olmasaydı bu yazılar da olmayacaktı.”⁴²

Gerçekten de bu çatlak olmasaydı, geleneği yıkan, ona eklenen ya da ona düğüm atan, onu evirip çeviren, bütün bunları yaparken, kendi de bir gelenek haline gelen ya da gelenekselleşmemek için direnen kültür nesnelere oluşamazdı, diyebiliriz. Dilin dünyayı değiştirebileceğine inanmak, hiç değilse yazarın ve okurun dünyasını düşündüğümüzde öyle mümkün görünür ki, hepimiz bu imkâna dair bir umut taşırız.

Yazmak ve okumak biraz da bu umudun etkinliğidir.

⁴² A.g.e., s.19

İKİNCİ BÖLÜM

NURDAN GÜRBİLEK' İN DENEMELERİNDE EDEBİYAT VE KÜLTÜR ELEŞTİRİSİ

2.1. NURDAN GÜRBİLEK KİMDİR?

Nurdan Gürbilek, 1956 yılında Kütahya'da doğdu. Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi ve aynı bölümde master yaptı. *Akıntıya Karşı, Zemin, Defter ve Virgül* dergilerinde yazdı. İlk kitabı *Vitrinde Yaşamak*'ta 80'li yılların Türkiye'sindeki kültürel değişimi konu aldı. Metinlerinde Türkçe edebiyat ürünlerini, Türkiye'nin yakın tarihinde öne çıkmış kültürel imgeleri, Türkçe edebiyata yön veren endişeleri, edebiyatın mağdurluk, incinmişlik ve dışlanmışlık hissiyle ilişkisini ve yazarın özgünlük kaygısını inceledi. Edebiyat eleştirisinin toplumu anlamakta ne kadar önemli olduğunu kanıtlayan özgün bir üslup geliştirdi. Metis yayınevinden çıkan Metis Seçkileri dizisi için Walter Benjamin'in yazılarından *Son Bakışta Aşk* derlemesini hazırladı. *Vitrinde Yaşamak ve Kötü Çocuk Türk* adlı eserlerinde yer alan denemelerinden yapılan bir derleme İngilizcede *The New Cultural Climate in Turkey: Living in a Shop Window (Zed, 2010)* başlığıyla yayımlandı. Türkiye edebiyatının bütününe deneme penceresinden bakan sorgulayıcı bakışı açısı ve bu coğrafyanın belirleyici öğelerinden endişe konusuna getirdiği çok boyutlu açılım gerekçesiyle 2010 yılında Erdal Öz Edebiyat Ödülünü ve *Benden Önce Bir Başkası* kitabıyla da 2011 Cevdet Kudret Edebiyat Ödülünü kazanmıştır.

2.1.1 Eserleri:

Vitrinde Yaşamak, 1992 İstanbul Metis

Yer Değiştiren Gölge, 1995 İstanbul Metis

Ev Ödevi, 1999 İstanbul Metis

Kötü Çocuk Türk, 2001 İstanbul Metis

Kör Ayna Kayıp Şark, 2004 İstanbul Metis

Benden Önce Bir Başkası, 2011 İstanbul Metis

Sessizin Payı, 2015 İstanbul Metis

Mağdurun Dili, 2016 İstanbul Metis

The New Culteral Climate in Turkey: Living in a Shop Window, 2010 Zed Books

2.2. NURDAN GÜRBİLEK'İN DENEMELERİNDE ÖNE ÇIKAN ESERLER, DÜŞÜNSEL TEMELLER

Gürbilek, gerek gündelik dilde gerekse politika, etik, estetik ya da edebiyatta kullandığımız kavramları psikolojik, ideolojik ve sosyolojik bağlarıyla sorgulamaktadır. Kapsayıcı ama genelleyici olmayan, tarih bilinci ve hassasiyetiyle yol alan bir yazardır Gürbilek. Edebiyatı ve kültürü hem tikelliği, kendine özgülüğüyle hem de toplumsal boyutlarıyla görebilen bir deneme yazarıdır. Evrenselciliğe de yerliciliğe de kapılmadan ikisinin de birbirinden beslendiğini, ara tonların ve çok renkli kültürel katmanların, anlam dünyalarının farkında olarak peşinden gider. Onun denemelerini okurken bazı şeylerin hiç değişmediğini, yüzyıllardır insan varlığının, toplumların peşinden gelen bir hayalet gibi acıların tekrar ettiğini görürüz ama hemen akabinde aslında hiçbir acının, hiçbir mağduriyetin, zulmün ve adaletsizliğin birbirine benzemediğini, tekrar eden kader çarkında her çağın her kültürün kendi öznel tecrübelerini yarattığını da görebiliriz. Karar vermek isteyen okur zorlanabilir ama Gürbilek'in temalarından biri de bu gibi görünmektedir. Ezberleri deşifre etmek, adlandırılanın donuk anlamını çözüp hak ettiği manayı varlığa, hayata geri sunmak. Bu yolda edebi metinlere sorular sorarak ilerler yazar. Onun

denemelerinde metne sorular sormanın değerini ve zihin açıcı tesirini de görürüz. Okuduğumuz bir metnin yazarıyla benzer kaygı ve meselelerimizin olmasının, çok katmanlı okuma serüveni içinde daha objektif bir anlama imkânı sağladığı düşünülürse, Gürbilek de yazarı kendi fikirlerinizi haklı çıkarmak için araçsallaştırma tehlikesine karşı daima dikkatlidir. Onu özellikle etkileyen yazarları ve edebi metinleri seçerek odaklanır çalışmalarına. Yer yer neden şu yazarı ya da şu metni değil de bu yazarı ve metnini seçtiğini de gizlemez okurlarından. Metinler üzerinden ilerleyen bir çözümlemeyle birlikte deneme yazarının iç dünyasına tanık oluruz böylece. Bunu belli belirsiz bir sorular zinciriyle yapsa da metin boyunca ilerledikçe yeni sorular doğurur akıl. Onun denemelerinde okumayı derinleştiren en vurucu noktalar da burasıdır: Yazarın kendisini yönlendirmesine izin verecek kadar esnek, onu kendi sorularıyla yeniden titreştirecek kadar da kararlı ve tutarlıdır denemeleri.

Nurdan Gürbilek soru imini bir yöntem olarak kullanır. Bu onun temaları için uygun bir tavidir çünkü *Sessizin Payını* anlatabilmek için bir şey söylemek ya yetmez ya da fazla kaçır. Oysa sorular sormak öyle değildir. Soru işaretleri sadece düşünmeye yarar. Sessiz kalanlar için hiç değilse bunu yapmalıyız, der gibi yazmaktadır.

Gürbilek'in düşünsel temellerini ve edebiyat olayına bakışını etkileyen bazı isimlerden bahsedilebilir. Bunlar arasında ilk sıraları; Jale Parla, Orhan Koçak, Murat Belge gibi isimler almaktadır. Modern toplumu ve kültür ürünlerini değerlendirme konusunda Foucault'nun İktidar analizinden ve Guy Debord'un *Gösteri Toplumu*'ndan etkilendiğini görebiliriz. Türkiye'de modernleşme çabası ve bunun edebiyattaki izdüşümleri konusunda Şerif Mardin ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın düşünsel eserlerinden faydalanırken, Doğu- Batı ikilemi, toplumsal cinsiyet gibi meseleleri örneklemek için Cemil Meriç ve Peyami Safa'nın yazılarını değerlendirdiğini görmekteyiz. Konu edindiği romancılar arasında ilk göze çarpanlar; Oğuz Atay, Ahmet Hamdi Tanpınar, Dostoyevski, Kafka, Orhan Kemal, Leyla Erbil, Bilge Karasu ve Yusuf Atılgan'dır. Bu yazarları ele aldıkları sorular üzerinden mukayeseli biçimde okuyarak kültürel, dönemsel ayrılıklar ve benzeşikliklerle değerlendirir. Birbirini üreten ya da besleyen temaları yazarların kahramanları ya da bazen

hikayenin bütünü bakımından ele alır. Merhamet için Orhan Kemal'e giderken, Yeraltı Adamı olmak ve böcekleşme imgesi için Dostoyevski ve Kafka'ya aynı anda başvurur. Oğuz Atay'ın ve Tanpınar'ın *Günlükleri* sayesinde yazar olma hallerine yakından bakar ve bir edebiyatçıyı tüm zaaflarıyla görmenin, onu öyle kabul etmenin değerini açıklar. Oedipal ikilemin yazar da ve kültürdeki izdüşümlerini görmek için Atay ve Kafka'nın babalarıyla kurduğu ilişkiye odaklanır. İç dünyaları bakımından son derece benzeşik bulduğu Tanpınar ve Walter Benjamin'in siyasi bakımdan zıt kutuplara savruluşunun analizini yapar. Batılılaşma çabasının derinlerinde yatan kadınsılaştırma endişesini Peyami Safa ve Cemil Meriç'ten örneklerle anlatır. Bir öteki olarak kadının yaşadığı bastırılmışlığı ve yabancılaşmanın getirdiği tiksintiyi Leyla Erbil'in romanlarıyla inceler.

Gürbilek, edebiyatı okurken de onun hakkında yazarken de eserlerle ve yazarlarıyla bağ kurduğunu satır aralarına yerleştirir. Bunu bilhassa yapmasa da okur, bu bağı Gürbilek'in seçtiği kavramsal atmosferde ve duygusal tonda hisseder. Belki de Nurdan Gürbilek'in eserlerini bu çağın Türkiye'sinde özel ve anlamlı kılan en belirgin damar budur. Metodolojik ve metinlerarası bir okumaya eşlik eden daha doğrusu eleştirinin veya denemesinin zeminini oluşturan bu duygusal bağ Türkiyeli okuru olduğu kadar yabancı okurları da etkisi altına almaktadır. Bir ülkenin duygusal topografyasını çıkarırken edebiyat eserlerinin yaratıldığı döneme de, eserde anlatılan hikâyeye de yakından bakar. Bu bakış, bütünde kendini arayan bir romantiğin olduğu kadar, kendinde ya da parçada bütünü gören analitik aklın ışığında yol almaktadır.

Mahremiyet, masumiyet, suçluluk, kabul, inkâr, kadınlık ve erkeklik, garplılık ve şarklılık, adalet, vicdan, merhamet, mağduriyet, sessizlik, bastırılmışlık, iktidar, madunluk gibi kavramlar üzerinden en sevdiği yazarları birbirleriyle konuşturur. Bu konuşmaya da sıklıkla dâhil olur Gürbilek. Kendisine mesele etmediği hiçbir konuyu ele almadığını hissettirir. Denemelerinin yazınsal gücü de buradan gelir; okurla dertleşmesinden...

2.3. NURDAN GÜRBİLEK'İN DENEMELERİNDE TEMALAR

2.3.1 İktidarın ve Mağdurun Dili

İlk eserlerinde 1980'ler Türkiye'si'ne ve bu dönemin ideolojik krizlerine odaklanır Nurdan Gürbilek. Hem kültürel atmosferi hem de politik aktörlerin bu kültürel atmosfer üzerindeki gerek aleni gerek örtük baskısını ve yönlendirmelerini ele alır. Özellikle 1980'lere ilişkin yazarın sıklıkla dile getirdiği iki olgu vardır; *sözün bastırılması* ve *söz patlaması*. Bir yanda bastırılan, egemen aktörler tarafından söz hakkı yasaklanan hayatlar, diğer yanda imge ve görüntü cümbüşüne eşlik eden iştahlı bir söz patlaması; Kültürün piyasa koşullarına tabi oluşu, reklamcılığın hızla yükselişi, çok satanlar listelerinin dolaşıma girmesi, yeni haber dilinin oluşumu gibi süreçler Gürbilek'e göre söz patlamasının tezahürleridir. Gürbilek'in özel hayatın kamusallaşması olarak nitelendirdiği olgu, bir zamanların mahrem yaşantılarının, yeni Türkiye'nin kamusal alanda iştahla ve bolca dile geliyordu. Bu dile gelişin bir ayrıştırma dili oluşturduğunun da altını çizer yazar. Özel hayatın kuşatıcı ve kışkırtıcı bir üslupla dile gelişindeki tehlikeye dikkat çekmek istiyor gibidir.⁴³ Reklamcılığın kışkırttığı bir pop tarihinin kuruluşuna tanık oluyoruz 80'lerde. Buna eşlik eden ve aslında benzer bir damardan beslenen arabeskin yükselişine de. Şöyle yazıyor Gürbilek;

“80'lerde arabesk, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde yönünü bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar, büyük şehrin "asıl" sahiplerinin bu yabancılar akınına geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının da adıydı. Bir müddet sonra da, bazı aydınların ayaktakımı ve taşra düşmanı seçkinlere karşı kamuoyunda yaptıkları jestin adı oldu arabesk.”⁴⁴

80'lerin kendine özgü bir dil yaratarak bu dilin çerçevesinde kendi kültürünü inşa ettiğini söyleyebiliriz. Gürbilek'e göre bu dil nedensizleşmiş bir dildir. Peki, bu ne demektir? Dilin işaret ettiği nesne veya olguların gerçekliğini değiştirmek demektir, şöyle ki;

⁴³ Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, İstanbul: Metis Yayınları, 2014, s.22

⁴⁴ A.g.e., s.24

“80’lerin egemen söyleminde “emek” ve “sömürü” kavramları gözden düşmekle kalmadı, tümüyle bir yan anlamdan, bir çağrışımdan, bir ideolojik yükten ibaret kaldı; yok edilmek ya da bir an önce unutulmak istenen bir solculuğu, onunla özdeşleştirilen bir bölüğü ya da iktidarı simgeler oldu. Bu süreç o kadar büyük bir hızla yaşandı ki, kısa bir süre içinde yokluğu, yoksulluğu dile getiren kavramlar bir zamanlar hatırlattıkları durumlardan tümüyle farklı anlamlar kazanabildi; ilkelliğin, demodeliğin ya da çağdışı olduğu varsayılan bir iktidar talebinin, hemen unutulmak istenen bir deneyimin, bir olumsuzluk olarak 80 öncesinin kodlarından ibaret kaldı. Dahası, hakikat arayışının kendisi bölünkle özdeşleştirildi. O zaman da dilin keyfileşme, hayalileşme süreci tamamlanmış oldu: Emek, eşittir iktidar. Sömürü, eşittir ilkellik.”⁴⁵

Haber başlıklarının 80’lerde aldığı biçimi düşünürsek dilin taşıdığı değerlerden feragat edilmesinin nelere mal olduğunu görmek kolaylaşır. Modernleşme adına yapılan bu keyfiliklerin adım adım toplumun zihin haritasını da ördüğü söylenebilir. Gürbilek bunu basında yer alan haber başlıklarından örneklerle gösteriyor; *Panama’da İç Kanama (Panama üzerine)*, *Kâtibime Cola’lı Gömlek (Coca Cola üzerine)*, *Türk Müziğinde Suna Kan Davası (Suna Kan’la yapılmış bir söyleşi)*, *Dalyan’ın Kerataları (Caretta Caretta’lar üzerine)*. *Artık adlar ve sıfatlar keyfi bir düzen içinde, yalnızca çağrışım güçleriyle, istenilen yerde alıntılanabiliyordu.*⁴⁶Yazarı ve belki de birçok insanı hayrete düşüren, böylesi bir nedensizleşmenin, dili hakikatinden soymanın bu kadar kısa bir sürede nasıl gerçekleşebildiğidir? 80’lerdeki kültürel yarıma, nasıl oluyor da birbirine geçişi mümkün olmayan bu kutuplaşmayı yaratabilmişti? Şöyle yazıyor Gürbilek;

“Bütün bir söz patlamasının ortasında söz hakkından mahrum bırakılmış, hapishaneye kapatılmış, yasaklarla yönetilen, anadilini konuşamayan Türkiye. 1980’ler şunu denedi: Varlığın ve imkânların dünyasıyla yokluğun ve imkânsızlığın dünyasını, birbirine temas etmeyecek, birbirine geçişi olmayan iki kampa ayırdı. Şimdi sormak gerekiyor: Birincisinin imkânlarını İkincisinin isyanına tercüme edecek bir güç yeniden uyanacak mı?”⁴⁷

Gürbilek, 1980’lerde meydana gelen ve bakışları, duruşları, hazları belirleyen düzenin yani kendi tarifiyle “söz patlamasının” belli bir adlandırma etrafında şekillendiğini belirtir. Foucault’nun *Cinselliğin Tarihi*’nde belirttiği

⁴⁵ A.g.e., s.25

⁴⁶ A.g.e., s.26

⁴⁷ A.g.e., s.27

“söyleme kışkırtmanın” Türkiye’de yaşanan bu “söz patlaması”nın niteliğine uyduğunu vurgular. Foucault’nun da belirttiği gibi cinsellik aslında son üç yüz yıldır bastırılan, yok sayılan bir tabu değil bilakis söylemle kuşatılan, egemenin söyleminin bir nesnesi olan, kışkırtılmayla konuşlandırılmıştır. Gürbilek, iktidarın ya da egemen ideolojinin kapsayıcı ve kurucu dilini nasıl inşa ettiğini şöyle dile getirir;

“Adlandırmak, bir nesneyi, olayı ya da eylemi tanıdık bir adla çağırmak her zaman bir kavramsallaştırmayı, bir düzenlemeyi, bir sınıflandırmayı içerir; adlandırılan ile kurulacak ilişkiyi tayin eder. Öte yanda dilin hayata ya da kendi dışına göndermelerinin yok olduğu bir durumda, adlandırmanın bir tanıklığı ya da tanışma ihtimalini ortadan kaldırdığı bir durumda, artık bu kavramsallaştırma yalnızca bir kurmanın ifadesidir. Artık söz, tamamen dışsallığıyla beliren söz, kurucu ve kışkırtıcıdır; düzenler, odak noktalarını belirler, üzerinde konuşulanı kendi düzenine çağırır, ona doğru kışkırtır. Yaşananlardan ya da hissedilenlerden hangi imajlarla, hangi metaforlarla konuşulması gerektiğini belirler, konuşmacıları tespit eder, onları sınırlanmış bir söz siyaseti içinde konuşmaya davet eder.”⁴⁸

Bir kez daha görmekteyiz ki iktidar kendi hakikatini kurmaktadır ve bunu kitlenin hakikati olarak inşa ederken adlandırmayı kullanır. Foucault’nun *bio-iktidar kuramı*, modern iktidarların bastırmayı ve yok etmeyi değil ayrıştırmayı, çoğaltmayı ve kışkırtmayı bir yönetme biçimi olarak kullandığını anlatır. İktidarın yaşamlarımızın dokusunda gizli olduğunu açıklayan bu teori *Cinselliğin Tarihi* adlı eserin birinci cildinin konusudur.⁴⁹ Foucault aynı eserde bu dokuyu ören dilin ve kelimelerin gücünü de belirtir.

Gürbilek için de aslında özgürleştirici ve aydınlatıcı olması beklenen dil, söz, açıklama vb. bu çağın toplumlarında denetleme işlevini tek başına yerine getirmektedir. Gürbilek, bunu kabul etmekle birlikte umut ilkesinden vazgeçmez. Şöyle yazar; “Yaşantıları koparıldıkları tarihe iade etmek mümkün olmadığına göre, yaşantılara koparıldıkları tarihi iade etmek. Adlandıran söz düzeninin, kendisini bize yansıtmış gibi gösteren bu düzenin adını koyabilmek, tarihini kurabilmek.”⁵⁰

⁴⁸ A.g.e., s.40

⁴⁹ Michael Foucault, *Cinselliğin Tarihi* (çev. Hülya Uğur Tanrıöver), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016

⁵⁰ Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak* s.50

İşte bu denenmesi gereken bir şeydir. Toplumun kendi kendine yarattığı kısıklar ve sınırlar, insanlar kendilerini bir toplum olarak adlandırırken yaratılıyor belki de. Sadece devletler değil toplumda kendi kendisinin kuşatıcısıysa bunu fark etmek ve ifşa etmek denenmesi gereken bir şeydir. Gürbilek'in denemelerinde sıkça üzerinde durduğu temalardan biridir bu; “*Tarihi yeniden okumak ve egemen söylemin kurduğu tarihin aldatmacalarını deşifre etmek.*” Özellikle Walter Benjamin ve onun *Tarih Kavramı Üzerine*'de⁵¹ belirttiği fikirler Gürbilek için de ufuk açıcı, umut verici olmuş gibi görünmektedir. Birçok söyleşi ve röportajında da belirttiği gibi, denemelerini kaleme alırken seçtiği metinler, kişisel olarak da kendisinde sorular oluşturan, yaralarına işaret eden, benzer arayışlardan beslendiğini düşündüğü metinlerdir. Walter Benjamin, bunların başında geliyor denilebilir. Tez içinde *Geçmiş Kurtarmak ve Ölümlerin Hakkı* adlı bölümde Benjamin'e ve Gürbilek'in Benjamin ile olan ilişkisine daha yakından bakacağız.

Ortaçağ boyunca hızla yayılan salgın hastalıkları kontrol altına alabilmek için yapılan düzenlemeler daha sonraki yüzyıllarda toplumları şekillendirmek için de kullanılmıştır. Örneğin delilikle eş kabul edilen cüzamda tecrit edilme, toplum dışına atılma gibi yöntemler uygulanırken, vebanın kontrol altına alınması için tüm kenti kayıt ve gözetim altına almak gerekmektedir. Bu gözetim altına alma sürecini kontrol edilebilir bir yaşama biçimi inşa etme süreci takip etmiştir. İdeal evler, ideal aileler, temiz, sağlıklı bedenler ve ilişkilerden oluşan bir modern toplum idealidir bu. Yapılan uygulamaların ve bu uygulamaları yaratan düşünme biçiminin “halk sağlığı” söylemleriyle meşrulaştırıldığını görmekteyiz. Nurdan Gürbilek, Foucault'nun Panoptikon kuramında sıkça dile getirdiği iktidar ilişkilerini, modern iktidarın kendini inşa ederken kurduğu yapıları, bu yapıların bir dişlisi haline gelen bireyleri vurgulayarak 1980'ler Türkiye'sinde iktidarın meşruiyetini kanıtlamak için izlediği yöntemi ve bu yöntemin dilini irdeler.⁵²

⁵¹ Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk içinde “Tarih Kavramı Üzerine”*. (çev.Nurdan Gürbilek), İstanbul: Metis Yayınları, 2014

⁵² Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, s. 70-91

Kenan Evren 1981’de yaptığı bir konuşmada 12 Eylül’ü tıbbi bir müdahaleye benzetmiştir.⁵³ Bu müdahale bir tür ameliyattır Evren’e göre. Gürbilek bu benzetmeyi yaratan aklın kamusal alanı kontrol altında tutmak için kendi eylemini sadece meşru değil zorunlu ya da kaçınılmaz olarak görmesini ve göstermesini deşifre eder. *Vitrinde Yaşamak* adlı eserinde şöyle yazar Gürbilek;

“Evren 12 Eylül müdahalesini birçok kez hastalığa bulunmuş bir çare olarak sundu; parlamenter sistem "felce uğramıştı", demokrasinin işleyişi "sağlıklı" değildi. Ama "sağlıkla" "ahlak" arasındaki sınır sık sık bulanıklaşıyordu; "temiz" vatan evlatları "sapık" ideolojilerin etkisindeydi. Evren, bütün bunlara karşı yapılan müdahaleyi de bir sağlık tedbiriymiş gibi, tıbbi bir terimle dile getirdi: "Acılı reçete".”⁵⁴

Hastalık ve suç kavramlarının birbirine son derece yakın ilerleyen tarihinden söz eder Gürbilek. On sekizinci yüzyıl boyunca delilerin, hastaların, cüzamlıların, zincirlerinden kurtulup her yere hastalık bulaştıracakları korkusu yaşandığını, en az hapisaneler kadar belki daha da fazla tehdit unsurları olarak görüldüğü ve bu görme biçimiyle hastalığın suça indirildiği sosyal bir illüzyondan bahseder. Neyin suç olduğu ve ceza gerektirdiği, neyin hastalık olduğu ve tedavi gerektirdiği konusundaki ayrımların modernliğin önemli ölçütlerinden biri olduğunu hatırlatır.⁵⁵ Türkiye’de ise işler daha da dramatik bir durumdadır; AIDS’in bir hastalıktan çok suç olduğuna dair kabulü Hürriyet Gazetesinin bir haberiyle örnekler yazar;

"AIDS'li Banu'ya Gözaltı". Üstbaşlık "Beyoğlu'nda Gizlendiği Evde Yakalandı", resim altı ise şöyle: "Ameliyatla kadın olan Banu Gök, AIDS şüphesiyle gözaltına alındı. İstanbul'da inzivaya çekildiği öne sürülen Banu'nun kaçmaya hazırlanırken, bir operasyon sonucu yakalandığı öğrenildi.”⁵⁶

Terörist ile hastanın dizilişi, dili ve biçimi bakımından tümüyle kaçan suçlu-yakalanan suçlu imgesinin yaratıldığını görebiliyoruz.

Gürbilek, Susan Sontag’ın *Bir Metafor Olarak Hastalık* adlı kitabından çarpıcı çağrışımlara yer verir. Nazilerin Yahudi aleyhtarlığında verem, frengi

⁵³ 1. Orgeneral Kenan Evren’in *Söylev ve Demeçleri* (12 Eylül 1980-12 Eylül 1981), Başbakanlık Basımevi, 1981, Ankara, s. 339-40).

⁵⁴ Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, s.70

⁵⁵ A.g.e., s.73

⁵⁶ A.g.e., s.76

gibi hastalıkları propaganda aracı yaptıklarına, şair Marinetti'nin komünizmi *bürokratik kansere* benzetişine ve Troçki'nin de Stalin'i *Marksizmin kanseri* olarak adlandırışına dikkat çeker.⁵⁷ Gürbilek, dipnotlarda çeşitli gazete yazılarında, köşe yazarlarının “*Solun kronikleşen güçsüzlüğünden*”, “*Marazi duyarlılıklarımızdan*”, “*işlevsiz organların ameliyatla alınması*” gerekliliğinden bahsedişlerini belgeliyor. Bütün bu sürecin nasıl işlediğini görebilsek de neden böyle bir açıklamaya başvurduğumuzu ya da bir olgunun suçlama yapılmaksızın eleştirilemeyeşine yöneltiyor sorusunu. Arabeski, kitle kültürünü ya da umutsuzluğu aşağılayarak sorgulayan bu biçimi nasıl anlamalıyız? Mesela sosyalist bir derginin referandumda şöyle bir sloganı seçişini nasıl açıklayabiliriz; “*Veba ile Kolera Arasındaki Seçim, Seçimlerin En kötüsüdür. Kötüler Arasında Seçim Yapmak Zorunda Değiliz. Sağlığı Seçelim.*”⁵⁸

Sosyalistlerin sağlık-hastalık ayrımını neredeyse bir metafor olarak kullanmayı bırakıp teşhise yöneldiği ve ideolojisini meşrulaştırma gayretiyle bu ayrımın altını çizmesi özellikle Stalin dönemi Rusya’ında sıkça görülür. Kültür sözcüsü Jdonov’un Genet’nin eşcinselliği ile emperyalizmin çürümüşlüğü arasında kurduğu bağlantı, sağlıksız sanatla sağlıklı sanat ayrımının belirleyici örneklerindedir. Benzer bir zihniyetin bizdeki tezahürünü Yalçın Küçük’ün söylemlerinde görebiliriz Gürbilek’ göre. “*Toplumun her hücreğine iltihap dolduran tekelci aşama*”⁵⁹ olarak tarif edilen sağlıksız sanat, 1950’lerde Lukacs tarafından yapılan değerlendirmelerin sıg bir kopyasıdır aslında.

Gürbilek, *Krizin İmkânları* adlı metinde sosyalist kanonun sağlık hastalık ayrımına yaptığı göndermelerin tehlikesini anlatıyor. Lukacs’ın *Sağlıklı Sanat ya da Hastalıklı Sanat* adlı eserinde “anormal” ile “hastalık” kavramlarını eleştirel bir dilin aracı olarak kullanımına dikkat çekiyor. Hastalığın ya da anormalliğin ilerlemenin önündeki engeller olarak tarif edilişi hatta ahlaki yozlaşmanın neticeleri oluşu gibi yorumlanması Gürbilek’in bu teorilere mesafeyle yaklaşmasına neden olur; onların modernizmin ilerleme ve bütünsel

⁵⁷ A.g.e., s.77 ve Suzan Sontag, *Bir Metafor Olarak Hastalık*, (çev. İmsai Murat) B/F/S yayınları, 1988, s.79

⁵⁸ A.g.e., s.79

⁵⁹ A.g.e., s.83

uyum, tamlık gibi ideallerinin tam da ortasına düşmüş olmalarından kaynaklanır bu mesafe. Lukacs için roman yersiz yurtsuzdur ve tanrının terk ettiği bir dünyanın destanıdır. Roman, destanın parçalanmış bir dünyadaki zayıf yankısı olsa bile bireyin dünyayla barışma umudunu saklar. Bu umut bütünlük arayışının bir parçasıdır. Bu da modern romanın kurucu ögesidir. “*Roman bir günahkârlık çağının biçimidir... Dünya aynı yıldızların etkisinde kaldığı sürece de hâkim biçim olarak kalacaktır*”⁶⁰

Lukacs’ın “*işçinin kaderi tüm toplumun kaderidir*” dediği roman kuramında burjuva toplumunda insanın kendiyi kurduğu ilişkinin bir yabancılaşmadan ibaret olduğunu vurgulamasında, bütüne giden yolun bireyden geçmediği fikri de yatar. Böyle bir bütünlük, kapitalizmin ayrıştırdığı insanlığı birleştirebilecek bir proletarya eylemliliğidir. Bir öznenin faaliyeti değil, devrimin bütünleştiriciliğidir söz konusu edilen. Stalinist Rusya’nın çözülmesi ve parti diktatörlülüğünün hâkimiyetinden sonra bu bütünlük özlemi parçalanmış, Lukacs, *Roman Kuramını* ve *Tarih ve Sınıf Bilinci*’ni bir kenara bırakmıştır.⁶¹ Gürbilek, Lukacs’ın modern edebiyatı bir parçalanmışlığın tezahürü olarak görmesini eleştirir. Lukacs’ın yargılamalar ve suçlamalardan öteye geçmeyen bir yakınma dili kullanışı, Gürbilek için modern edebiyatın köşe taşlarını bir çırpıda yok sayışı anlamına gelir. Buradaki nitelermeler yazarlara ve o muhteşem eserlere haksızlıktır. *Krizin İmkânları* adlı metinde şöyle yazar Gürbilek;

“*Bloch'un belirttiği gibi, "Lukâcs'a göre klasikler sağlıklı, Romantikler hastalıklı, Dışavurumcular iflah olmaz derecede hastalıktır." Bir zamanlar Lukâcs'ın kapitalist toplumun "ayırt edici ilkesi" olarak tanımladığı parçalanmışlık, 1930'lara gelindiğinde bir "küçük burjuva hastalığı"na dönüşmüştür. Kafka, Musil, Joyce, Camus, Dostoyevski ve Beckett, yani Thomas Mann dışında neredeyse tüm modern edebiyat, dekadans içindeki emperyalizmin kültürel ifadeleri olmaktan öteye geçemez Lukâcs için. Bir gerileme olarak nitelenir, ancak açıklanamaz.*”⁶²

Gürbilek her zaman olduğu gibi umut ilkesinden vazgeçmez. Acılı reçetelerden kurtulmak istiyorsak öncelikle kendimizden başlamalıyız, der

⁶⁰ Lukâcs, Georg. *Roman Kuramı*. (çev. Cem Soydemir) İstanbul: Say Yayınlan, 1985, s.151

⁶¹ Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, s. 89

⁶² A.g.e., s.90

gibidir. Kendi normalliklerimizi muktedir kılmaya çalışmadan, anormallik dediğimizi, genel geçer doğrular olarak dayatmadan, benimsemediğimiz ya da korktuğumuz yaşantıları hastalık olarak etiketleyip toplum dışına atmadan, yok saymadan ve tecrit etmeden yaşamayı öğrenmeye, kendi bireyselliğimizden başlamalıyız. Bugün Marksizmin parçalandığını söyleyebilirsek de Gürbilek' e göre, parçalanmışlığın, farklılaşmaların kalıcı bir husumete dönüşmemesi için sahte bütünlüklerin yıkılması gerekmektedir. Farklılıklarımıza bir hastalık belirtisi gibi değil bir zenginleşme olasılığı, çoğulluklar alanı olarak bakmayı tecrübe etmek gerekmektedir. Gürbilek, *Krizin İmkânları* derken, baskıcı bütünlükleri bir kenara bırakma cesaretinden söz eder.

Kendi eksiklerimizi görme cesaretidir bu biraz da. Bildiklerimizle aramıza mesafe koyma cesaretidir. Geçmişle gelecek arasında köprü olan bilincimizi arındırma gayreti ve hesaplaşma azmidir de. Ne diyordu Bataille, *İç Deney'de* “Daha önceden bilen biri bildiği ufuktan öteye gidemez”.⁶³

1980'lerin baskı dönemi kültürel bir özgürlük vaadiyle birlikte ilerliyordu. Bu döneme damgasını vuran patlama, modern kimliklere yönelik bir tepkisellik içeriyordu. Bu tepkiselliğin kaynağı sadece kitle kültürü olmasıyla değil taşra kavramıyla da açıklanmalıdır Gürbilek'e göre. Taşra, kentlerin dışını değil, modern olabilmek uğruna feda edilen her şeyi içeriyordu. Dışlanan, bastırılan, modern kültürel kodların dışına itilmiş yapılar, 80'lerde modern kimliğin baskısından kurtulma umudu taşıdılar. Kemalizm'in vaat edemediği bir özgürlüktü bu. Gündelik hayatın, onu aşmaya çalışan aşırı batılılaşma çabası içindeki hayalî dile isyanı, gündelik hayatın kültürelleşme talebi karşılık bulmuştu 80'lerde. Birden bire ortaya çıkıveren bu “özgür dil” in özgürlük adına mahrem in ulu orta ifşası ve mağduriyetlerin iktidar arayışının kaynağı buralarda aranmalıdır Gürbilek'e göre.⁶⁴

Gürbilek, Fredric Jameson'ın 1960'lara ilişkin tespitleriyle 1980'ler Türkiye'si arasında paralellikler kurar. 60'lar, sömürgelerin yitimi ve üçüncü dünya ülkelerinin direniş hareketleriyle, Batının üçüncü dünyayı keşfetmeye başlamasıdır. Kendi dışındaki yerlileri keşif, kendi bünyesindeki yerlileri,

⁶³ George Bataille, *İç Deney*. (çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu), İstanbul: YKY, 2014, s.25

⁶⁴ Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak içinde “Bastırılmışın Geri Dönüşü”* s.105

üçüncü dünyaları keşfetmesini de sağlar; kadınlar, eşcinseller, siyahlar, marjinaler ve bastırılmış ne varsa. İşte böyle bir keşif 80’lerde Türkiye’de başlamıştır Gürbilek’e göre;

*“Kendi yerlilerini fark etmesi aşağı kültür patlamasıyla gerçekleşti. Bastırıldığı kültürlerle birlikte kendi içindeki bastırıldığı kültürü de keşfetti Türkiye. Kürtlerin, doğuluların, taşralılığın, arabeskin, cinselliğin keşfiydi bu. Kemalist modern vaatlerin çöküşüyle oluşan boşluğa dolma gayretindeki taşralılık.”*⁶⁵

Nurdan Gürbilek, sıkça Kemalist modernist ideallere göndermelerde bulunurken, kültürel süreçleri etkileyen ekonomik politik süreçlere değinmez. İç borç, dış borç kıskacında hayali ihracatların yapıldığı bir Özal Türkiye’si’nin yarattığı özgürlük vaadine halkın kolayca kapılıp gidişin ardındaki kültürel boşlukları, yatkınlığı, yalnızlığı araştırır. Kapitalist dünyanın yeni pazarlar bulma gayretiyle üçüncü dünya ülkesine kültürel olarak duhul edişinin yerel dinamiklerine odaklanmaz pek. Sermayenin geleneği öldüren asimile etme çabasına değil geleneği köpürterek nesneleştiren, bu suretle de onu bağlı bulunduğu tarihselliklerden soyan, anlamsızlaştıran politikalarına odaklanır. ANAP Türkiye’si yüksek kültürün yüksek olabilmek için tahammül ettiklerinden kurtulmasını, özlemini çektiği taşralılığa, yerelliğe geri dönmesiydi. Burada sorusu şudur Gürbilek’in; Bastırılmış olan geri dönüyor ama nereye? *Bastırılmışın Geri Dönüşü* adlı çalışma, modern kimliğini oluşturma çabası içindeki Türkiye’de egemen söyleme tabi kılınmış, kendini ve geleneğini ifade imkânından yoksun bırakılmış içeriklerin 80’lerdeki geri dönüşünü belki de geri dönemeyişini konu edinir. Geri dönemeyiş, bastırılmışın geri dönme çabasının onu özgürleştiremeyebileceği anlamına geliyor Gürbilek için.

Geri dönen bastırılmış olanın tam olarak kendisi midir? Elbette değildir, çünkü taşıdığı vaadi yitirmiştir. Öfkelidir, arsızdır ve daima açtır. Bu geri dönüşü besleyen şey piyasadır ve bu sebeple rekabetin hırsını da içerir, sahip olmanın, mülk edinmenin arzusunu da. Tam burada dikkat edilmesi gereken bir şey var; her ne kadar Lyotard, kültürün sıfır noktasına ulaşabileceği bir yansızlık

⁶⁵ A.g.e., s.106

ihtimalinden söz etse de Gürbilek böyle düşünmez. Çoğullaşabiliriz, kültürel farklılıklar aşılabılır, eklektizm umut vaat edebilir ama piyasa koşulları bu sentez kültürü beslediği sürece gerçek değerini, tarihsel anlamını yaşayabilmemiz zordur. Şöyle yazıyor Gürbilek;

“Yeryüzü Kültürü”nden çok şey umulabilir, ama bu kültürün temel dinamiği piyasa olduğu sürece, reggae gibi Kürt kilimi de, arabesk de, Dolapdere de, Çingeneler de sermayenin pazarladığı yeni mallar, global kentin yeni süsleri olmaktan öteye geçemeyecek. Sorun da bu: 80’lerin uyardığı, harekete geçirdiği enerjiler nerede durulacak? Arabeskin yirmi yıllık tarihi nerede noktalanacak? 1970’lerden bu yana oluşmuş popüler dil sonunda nereye eklemenecek? Mc Donald’ın, Paris parfümünün yanına mı, başka bir yere mi?”⁶⁶

Geri dönen her ne ise yeni bir şey söyleyebilecek mi, bastırılmış olanın dilini aşıp egemen söyleme kendisiyle yüzleşme ihtiyacı hissettirebilecek midir? Kendi yok sayılmışlığının yarattığı hınçtan arınıp yeni ve çoğulcu bir kültür yaratmanın imkânlarını sunabilecek midir? Gürbilek’in *Mağdurun Dili* ve *Sessizin Payı*’nda da sıkça mesele edindiği sorular bunlardır. Gürbilek’in edebiyat eserleri, roman karakterleri ve yaratıcılarının hayatlarıyla, dünyaya karşı takındıkları tavırlar bağlamında bu ve buna benzer sorulara yanıt arayışını diğer bölümlerde araştıracağız.

Mesela mağdur ve masum kahramanların nasıl olup da hınç dolu delikanlılara dönüştüğünü ve toplumun ilgisini kazandıklarını sorar Gürbilek. Bir zamanlar yetim ve masum olan sokak çocuğuna duyulan sempati, gerçekten sokaklarımız evsiz yoksul çocuklarla dolmaya başladığında nasıl oldu da antipatiye, korkuya, örselemeye dönüştü? Sanatta ve edebiyatta, masumiyet, adalet, iyi kalplilik gibi erdemler yerini dehşete, ölmeye ve öldürmeye, kötülük ve suça ne oldu da kaptırdı? Türkiye’de toplum, modern açmazların sonucunda yabancı isteklerin esiri olmuş züppelere, kudretsiz babalara, yetim çocuklara ve kötü çocuklara evrilmeye başlamıştır Gürbilek’e göre.⁶⁷

Gürbilek, Tanzimattan ve Cumhuriyet dönemi edebiyat eserlerinden örneklerle ilerletiyor çalışmasını. Toplumunu anlama ve toplumsal olanın dönüşümüne çarpıcı bir vurgu yapma niyetiyle eserler ya da karakterler arasında

⁶⁶ A.g.e., s.109

⁶⁷ Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları 2012 s.8-9

bazen çağları bir araya getiren bazen çağlar ötesine sıçrayıveren geçişler yapıyor. Rezaizade Mahmut Ekrem'den Kemalettin Tuğcu'ya geçebiliyorsunuz okumalar boyunca. Yazar okura ayna tutarken içinde yaşadığı kültürel iklimi de daha geniş bir açıdan görebilsin diye bu yadırgatıcı üslubu seçiyor. Bir kez daha edebiyat ile toplum arasındaki iç içeliği, başbaşalığı, yansıma ve yansıtımları görebiliyoruz Gürbilek'in bu metinlerinde.

Bir kültürel imge olarak Orhan Gencebay'la örnekler mağduriyetin dilini: Dertleri zevk edinen, acının tiryakisi olan, aşka hasret kalan, isteklerini değil sitelemlerini dile getiren böylesi bir dilin *hatasız kul olmaz* diyerek yaşadığı aciziyeti normalleştirmesini, dinsel referanslarla sabretmenin, feragat etmenin erdemlerine sığınmaya geçişini değerlendiriyor Gürbilek. Gencebay şahsında bastırılan geri dönmüştür ama bastırıldığı biçimiyle değil. Dipnotlarda Mehmet Harmancı'nın Makalat dergisinde yayımlanan "*Musikimizde Orhan Gencebay Tavrının Dini- felsefi Motifleri*"⁶⁸ adlı yazısında Gencebay müziğinin sadece köyden kente göç edenlerin değil, halkın inançlarıyla barışan değerlerleri de dile getirdiğini belirtir. Harmancı, Türkiye'nin bastırılmış sesi olarak Gencebay'ı sadece bastırılan dinsel inançların değil, Cumhuriyet döneminin dayatmalarına yenik düşmüş bir müzik duygusunun da dirilişi olarak görüyor. Gürbilek ise buna katılmakla beraber sadece buna indirgenmiş bir yorumun olayın kültürel boyutlarını anlamaya yetmeyeceğini vurguluyor. Harmancı'nın yorumları haklılık payı taşısa bile Gencebay müziğinde dirilen şeyin bastırılanla aynı olup olmadığına şüpheyile yaklaşır Gürbilek.

Yine de Gencebay'ın sunduğu imge, sahici bir ağabeydir. Güvenilir, tutarlı, edepli bir sestir onunki. Oysa bunun tam karşısında Zeki Müren durur ve tıpkı modern Türkiye gibi bölünmüş bir karakterdir. Bir yandan aşırı zarif, ince biridir ama bunun altında bir ağzı bozukluk da saklıdır. Yakışıklı jönü oynar ama rüya sahnelerinde tüyler, şifonlar, payetlerle çıkıverir seyircinin karşısına. Benzer bir yarılma Bülent Ersoy için de geçerlidir; bir yandan "Hakk Teala"sız, "efendim"siz konuşmaz ama bir yandan da kafasının tası atınca vahşi bir argo dökülür ağızdan. Gürbilek bu imgelerde Türk Modernleşmesinin bölünmüş

⁶⁸ Mehmet Harmancı, "*Musikimizde Orhan Gencebay Tavrının Dini- felsefi Motifleri*" Makalat, sayı 2, Kasım 1999, s.69-83

yapısını görür gibidir. Hiçbir zaman bütünleşmeyen iki ayrı dünya olarak yaşamak.⁶⁹ Bütün bu bölünmüşlüklere sonradan bir imge eklenir ve şöyle seslenir; *Ben de İsterem!* Bu ses, başkalarının onuru uğruna dünya nimetlerinden mahrum kalan küçük kardeştir. Onurlu olmaktan feragat etmiş, vicdanlı ve erdemli olmaktan sıkılmış Türklerin İbrahim Tatlıses'e yönelmesinde bu cüretkar tavrın, utanmadan istemenin payı vardı. Gürbilek 80'lere gelmeden daha 70'lerde kültürel kaymalardan söz eder. 70'leri pür-ü pak görmenin yanlılığını vurgular. Türkiye'deki ilk pornografi patlamasının 80'lerde değil 70'lerde yaşanmasının anlamını sorgular. *Arzu Patlaması*'nın 80'lerde değil 70'lerde başladığını, seks furyası döneminde komik cinselliklerin aslında kendi mutlu olma hakkından feragat etmiş, dünyanın yükünü omzunda taşıyan dinsel söyleme arkasını dayamış erkeğin öbür yüzü olduğunu söyler. Şöyle yazar Gürbilek;

“Bir yanda “Batsın Bu Dünya” varsa, diğer yanda Bülbül Çıkacak Kuş Çıkacak var, bir yanda “Bir Teselli Ver” varsa, diğer yanda Ölene Kadar Seks var, bir yanda “Başa Gelen Çekilirmiş” varsa, diğer yanda Şehvet Delisi var. Bir yanda arzuyu uyararak ama doyurmadan bırakan, gösteren ama vermeyen kadın varsa, diğer yanda ayırım gözetmeden hemen oracıkta veren kadın var.”⁷⁰

Bu tespitlerin ardından dipnotlarda Slavoj Žižek'in pornografi hakkında düşüncelerine yer verir. Aşk filmlerinde zevk vermesi beklenen şeyin daima gizli kalışıyla, pornografide zevk vermesi beklenen şeyin gösterilmiş, apaçık ortada oluşu arasında paralellik kurar. Burada örtüşmez bir ikilik söz konusudur. Romantik filmde hikâye vardır, arzu tatminsiz kalır, pornografide hikâye zevk için bir bahanedir. İlkinde arzu hep ileride ikincisinde ise çoktan gitmiştir. Belki de bu iki dünyanın örtüşmeyen yapısı, buradaki gerilimi, arzuyu sürekli beslemektedir.⁷¹

Freud'un *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda altını çizdiği ilkeye gider Gürbilek; *“Uygarlık insanların dış gerçekliğin baskısıyla mutluluk ve özgürlük arzularını törpülemek zorunda kalışlarıdır. Huzur ve güven adına bastırılan*

⁶⁹ Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, s.16 dipnot

⁷⁰ Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, s.21

⁷¹ A.g.e., s.21 dipnot

dürtülerdir. Kültür tam da böyle bir bastırma, engellenme, yok sayma üzerine kurulmuştur.”⁷² Uygarlığın talebi adalettir, bu çoğu zaman bireysel özgürlükler pahasıdır. Özgürlükten feragat eden birey, adalet ve güven adına tabiatının onu beslediği dürtüleri bastırmakla yükümlüdür. Bu yükümlülük insanın gerilimi ve huzursuzluğunun kaynağıdır.

Gürbilek, Türkiye’de farklı kuşakların aslında benzer huzursuzluklar yaşadığını da görmemiz gerektiğini vurgular. Bu huzursuzlukların ideolojiler ya da muktedirler tarafından nasıl yönlendirildiğini görmek, arzu patlaması yaşayan toplumda *Ben de İsterem* talebinin ekonomi politik temellerini anlamakta fayda sağlayacaktır.

2.3.1.1 Yabancı

Gürbilek yabancıyı şöyle tanımlıyor; “*Simmel yabancıyı "Bugün gelip, yarın kalan" kişi olarak tanımlamıştı. Turist bugün gelip yarın giden kişiye eğer, yabancı da bugün gelip yarın gidemeyen, geri dönme imkânı olmayan kişidir.*”⁷³ Mesela şehre gelip ne köylü ne şehirli olanın müziğidir arabesk. Şehirdeki yabancının sesidir. Aynı anda hem kendi hem de ötekidir. Ayrıldığı yerden kopan, geldiği yere direnendir. Ne kendisi ne ötekidir de denilebilir, yersiz yurtsuz bir yüzevidir onun hayatı. “*Yüzeydedir bugün yaşadığımız hayat gibi.*”⁷⁴

Fredric Jameson da yabancılığın sınırlarına değinir; günümüzün küçülmüş dünyasında benden radikal biçimde farklı olan neyse tam da farklı olduğundan varlığıma yönelik bir tehdit olarak algılanır ve “kötü” olarak nitelenir. Bir başka kabileden gelen yabancı, anlaşılmayan bir dil konuşan ve barbarca adetleri olan kişiler, Yahudi ya da komünistin birikmiş öfkesini taşıyan kişiler “öteki” arketipinin bazılarıdır. Burada önemli olan; kötü olduğu için ondan korkulması değildir; yabancı olduğu için farklılıklarından ötürü kötü olarak nitelenmiş

⁷² Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*. (çev. Haluk Barışcan), Metis 1999, s.49

⁷³ Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, s.34

⁷⁴ A.g.e., s.36

olmasıdır.⁷⁵ Türkiye toplumunda yabancıya karşı önyargının çeşitli takma adlarda yansımaları örnekler Murat Belge; *“Fan fin fon”*, *“Con kikirik”*, *“Monşer”* *“Ecnebi”* vb. önce dışlanır sonra garipsenir, alay edilir ve tanıma gereği bile duyulmaz. Bu yatkınlık kendiliğinden işe koyulur ya da bazen manipülasyonlarla pekiştirilir. Millet ya da din gibi hassas konular manipülasyon araçlarıdır.⁷⁶ İster coğrafi ister milli ya da dinsel olsun hatta aynı coğrafya ve toplumda “öteki” olsun insanlık tarihinde son derece yaygın ama hazin bir eğilimi biteviye üretmekte gibi görünüyor. Batı’dan bir ses Jameson ve Ortadoğudan bir ses Belge, içerikler değişse de zenofobi’nin insanlık sorunu olageldiğini göstermektedir. Dilde yaratılan ve süregelen *zenofobi*⁷⁷ en masum haliyle bile ötekinin yok sayıldığı bir mahallenin iklimidir.

Gürbilek ise 1968 Sitüasyonist hareketin önemli isimlerinden Mustafa Khayati’nin *“Esir Alınmış Sözcükler”*⁷⁸ metninden alıntıyla, kelimelerin taşıdığı değer, tarihin onları bazen acımasızca dönüştürdüğü gerçeğini değiştirmediklerini yazar. Khayati söz konusu metinde şöyle yazmış; *“Sözcükler, partizanların silahları gibidir; savaş alanında terk edildiklerinde karşı devrimin eline geçer ve savaş esirleri gibi angaryaya tabi tutulurlar.”* Evet, toplumun seyirlik bir gösteriye dönüştüğünü ilk haber veren *Sitüasyonistlerin*⁷⁹ bildirgesini binlerce kopyayla dağıtan Khayati haklıdır Gürbilek’ e göre ama gösteri toplumunun çanlarını çalan hareket 68 adıyla ahlaki ve siyasi hakikatinden soyulup bir imgeye, başkaldırı simgesine yani bir görüntüye dönüşmüştür.⁸⁰

Guy Debord’a göre gösteri, felsefeyi gerçekleştirmez, gerçeği felsefleştirir. Gösteri, insanın içindeki bölünmedir, zincire vurulmuş modern

⁷⁵ Fredric Jameson, *Siyasal Bilinçdışı*. (çev. Mesut Varlık ve Yavuz Alogan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011, s.101

⁷⁶ Murat Belge, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 145

⁷⁷ *Zenofobi*; Yabancı düşmanlığı

⁷⁸ Mustapha Khayati, *“Esir Alınmış Sözcükler”*, Defter, sayı: 4. Nisan-Mayıs 1988, s. 59.

⁷⁹ *Sitüasyonist Enternasyonel* (1957-1972) kaynağını avant-garde sanat geleneğinden alan Paris merkezli, görece küçük fakat etkili bir gruptur. Sitüasyonistler en çok radikal politik teorileri ve Mayıs 1968’de Fransa’daki işçi ve öğrenci ayaklanmaları üzerindeki etkileriyle bilinirler. Guy Debord ve *“Gösteri Toplumu”* adlı eseri IS’nin temel kuramını oluşturur, bir diğeryise Roul Vanaigem’in *“Gündelik Hayatta Devrim”* adlı eseridir.

⁸⁰ Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, s.38

insanların gördüğü kabustur, uykunun bekçisidir. İktidarın kendi portresidir. Ayrılığa dayalı ekonomik sistemin başarısı ve dünyanın proleterleştirilmesidir. Gösteri metanın toplumsal yaşamı tümüyle işgal etmeyi başardığı andır, paranın öteki yüzüdür, yaşamın sahte kullanımıdır.⁸¹

Bu sahte kullanımın bütün farkındalıkları da ağına düşürebilme gücüne dikkat çekmek ister Gürbilek ve şöyle devam eder;

“Vitrin, teşhir ettiği malın bir emek ürünü olduğunu gizler bakan kişiden. Nasıl piyasa farklı emek biçimlerini eşitler ve malları soyut bir değişim değerine indirirse, toplum vitrine dönüştüğünde de bütün yaşantılar, yitirilen fırsatlar ve sarfedilen emek bir imajdan ibaret kalır. Rumeli Hisarı’ndaki bir antikacının vitrininde, on dokuzuncu yüzyıldan kalma bazı ibrikler var. Zamanında defolu sayıldıkları için pazarlanamamışlar. Defoları, veremli işçilerin soluklarıyla birlikte cama üfledikleri kan damlaları. İbrikler bugün antika fiyatında. Ama acıyı vitrine çıkaranlar, her zaman öteki olmayabilir. Acı çekenlerin kendileri de artık yaşadıklarını seyirlik kılabilir. Şunu biliyoruz: “Görüntü, bir imaja dönüşecek kadar birikmiş sermayedir.” ”⁸²

Guy Debord’un 1953 tarihindeki “asla çalışma” söylemi Sitüasyonist Hareket içinde başka bir biçime bürünmüştü; Sorbonne’daki bir yazıda şöyle yazıyordu; “1936’dan beri zam için savaşıyorum. Şimdi bir televizyonum, bir buzdolabım ve bir Volkswagen’im var ama sonuçta, hayatım hep sefalet içinde geçti. Patronlarla tartışmayın. Onları yok edin”⁸³ Gerçekten de Sitüasyonistler için sosyal ve yasal geleneklere karşı kafa kafaya çarpışmak vazgeçilmez bir yöntem olmuştur. “Saptırma” (Detournement)⁸⁴ kavramı sanatsal faaliyetlerinin ana izleğidir ve kültürsüz bir toplum olarak tanımladıkları kapitalist topluma onun araçlarıyla meydan okumadır.

Gürbilek’in endişesi yerindedir, Gösteri Toplumunun kendini üretme kapasitesi ve yarattığı vakum o kadar güçlüdür ki, yaratılan her yeni farkındalıkla birlikte yeni anlamlar üretilmekte ve anlam, pazarlanabilen bir

⁸¹ Guy Debord, *Gösteri Toplumu*. (çev. Okşan Taşkent-Ayşen Ekmekçi), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006, s.41-56

⁸² Debord, a.g.e., s.48

⁸³ J. Matthews- K. Knabb-G. Debord-G. Bodson-B. Brown, *Sitüasyonist Enternasyonel* (haz. Şenol Erdoğan, çev. M. Darende-M. Oflas-A. Günebakanlı) İstanbul: Altıkırkbeş Yayınevi, 2008 s.81

⁸⁴ *Saptırma* (detournement); eski kültürün çalınıp değiştirilmesi, bu alanların yıpranıp önemini kaybetmesini kanıtlayan propaganda biçimidir. (a.g.e., s.45)

nesneye dönüşebilmektedir. Gürbilek de şöyle sorar; “*Bunu biliyor olmak, bakışlarımızı vitrinin dışındaki bir hayata çevirebilecek mi?*”⁸⁵

2.3.1.2 Ölüm Pornografisi; Yabancınn Ölümü ya da Ölüme Yabancılaşma

Bastırılanın sesi duyulmasın diye basın varını yoğunu seferber etmiştir 1980’lerde. Gazete manşetleri, cinayet, vahşet, kan davaları, trafik kazası, aşk cinayeti, aile facialarıyla doludur. Her yerde ölümler vardır. Evlerin salonlarına giren bu cinnet ve cinayet haberlerinin gölgesinde ülkede başka acılar yaşanmaktadır; sözü edilmeyen ölümler; infazlar, işkence ve iç savaş. Bütün bunlar kamusal alanda konuşulmadığı için politik olmayan, daha çok ahlaki ya da psikolojik ölümlerden bolca bahsetmek kabul görmüştü. Gürbilek ölümden bahsetmenin bu biçimini pornografik olarak niteler.⁸⁶ Ölümün seyirlik bir nesneye dönüşmesi değildir burada zalimce olan, bu seyretmenin gerçeklik algısını bozması, muktedirler tarafından infaz edilen insanların politik pozisyonuna kitleyi yabancılaştırmış olmasıdır da.

Aslında burada yaşananlar modern dünyanın getirdiği bir duyarsızlaşma-duyarsızlaştırma dilinin uzantılarıdır. Ölüm, toplumlar tarafından yüzyıllarca doğal kabul edilerek yaşamın içinde tüm gerçekliğiyle var olagelmişken, modern dünyada görmezden gelinen, uzakta bir yerlerde başka birilerinin başına gelen, hakkında konuşulmaması gereken bir tabuya dönüşmüştür.

Gürbilek, Philip Aries’in *Batılının Ölüm Karşısındaki Tavrı* adlı eserine göndermede bulunur. Evlerinde, kendi odalarında ölen insanlar ölüme yabancı değildirler tarih boyunca ne var ki onsekizinci yüzyılın sonunda başlayıp bugün de devam eden ölümü kutsama, kutsallaştırma arzusu, onu doğallığından uzaklaştırmış ve büyük matem törenleriyle kamusal alana taşımıştır. Bu taşınma ölmeden evvel gerçekleşir aslında; “*Kişinin evde ölmesine izin verilmez, hastaneye taşınır ve mümkünse ölümün çirkin yüzüyle kimse karşılaşmaz.*”⁸⁷

⁸⁵ Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, s. 26

⁸⁶ Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk* içinde “*Yabancınn Ölümü*” s.27

⁸⁷ Philippe Aries, *Batılının Ölüm Karşısında Tavrıları*, (çev. Mehmet Ali Kılıçbay) İstanbul: Gece Yayınları, 1991

Gürbilek Aries'in bu yaklaşımının Türkiye'de nasıl konumlandırılacağını sormaktadır. Ölüme dair bu paradigmal değişimin politik boyutları Türkiye açısından biraz daha farklı seyretmiştir Gürbilek'e göre. "Hayata Dönüş" operasyonu adıyla yapılanlar, yanan, kül olan bedenleri devletin televizyonunda naklen izlettirmek bir gözdağı değilse nedir? Hayat sözcüğü ölümle, şefkat ise kıyımla özdeşleşmiştir bu topraklarda. Daha küçük yaşta bu görüntülerle tanışan her Türk için ölüm korkusu politika korkusunu da hemen yanında taşır.

Modern kültürde ölen başkasıdır. Ölümüyle kimsenin üzerinde bir matem, keder, hayatın anlamını sorgulayacak bir hassasiyet oluşturamaz. 1980'lerde yapılmaya çalışılan, modernitenin bu yüzünü kullanmaktı belki de. Politik bağlamından soyulmuş, şahsi meseleler nedeniyle gerçekleştirilmiş ölümler, hayatın anlamı ve toplumsal olanın değerini perdeleyen, bizi ilgilendirmeyen yabancıların ölümüydü. Bir kez daha patlatılarak, göze sokularak seyirlik bir malzemeye dönüştürme, yaşam arzusunu birlikte yaşama arzusundan ayırmaya dönük bir manipülasyonun içindeydik. Gürbilek'in, *Dilin Nedensizleşmesi* 'nde vurgulamak istediği gibi kelimeler, anlamlarından soyularak değersizleştiriliyor hatta tam zıttı bir kelimeyle özdeşleştirilerek akıl karmaşası yaratılıyordu. Yoksa neden kömürleşen bedenlerin naklen yayınlandığı bir operasyonun adı "Hayata Dönüş" idi?

İster politik olsun ister olmasın ölüm, modern insanın ivedilikle sırtını döndüğü, görmezden geldiği, zaten aşırı yüklenmiş dehşet görüntüleriyle de duyarsızlığa itildiği bir fenomendir artık. *Yabancı'nın Ölümünde* şöyle yazar Gürbilek;

*"Büyülenmeyle kayıtsızlık arasında gidip gelen bir tepkiyle, tek düze hayatımızı renklendiren suçlu bir hazla, yabancı'nın ölümünü hayatımızdan hiçbir şeyi çekip alamayacağından emin olmanın verdiği kayıtsızlıkla algularız. Daha da önemlisi artık bir skandaldan ibaret olan ölümü seyrederken, öyle aşırı değil, böyle normal bir vatandaş olmaktan huzur duyacağız. Yalnızca politik ölümlerden de söz etmiyorum. Bali koklamış gencin, boğazını bıçakla deşip kendini bir apartmanın çatısından boşluğa fırlattığını görmek, bizi bu tür acılara daha duyarlı kılmaz. Tersine şehirde kol gezen tehlike karşısında kendi evimizin en emin, kendi hayatımızın en tehlikesiz yer olduğu duygusunu pekiştirir."*⁸⁸

⁸⁸ Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk içinde "Yabancı'nın Ölümü"* s. 32

Ölüm, adeta gösterilerek saklanan pornografik bir nesneye dönüşmüştür artık. Bir zamanlar bastırılmış, görmezden gelinmiş, sesi kısılmış, yok sayılmış olabilir ama bugün dehşetengiz görüntülerle geri dönmüştür. Elbette bastırıldığı biçimiyle değil, çok daha fazlası çok daha acımasız, korkunç, tiksiniç ve hınç dolu belki de. Üstelik neredeyse çoğunlukla yaşarken görmezden gelinenin, yoksulun cinayetidir, kanıdır, cesedidir söz konusu olan. Ölüm yoksulun payıdır ama korku ve inkâr varsılın, diyebiliriz. Gürbilek, ölüm pornografisine malzeme edilenlerin sınıfsal konumunu rastlantısal bulmaz. Şöyle yazar aynı metnin içinde;

“Ama bugünün pornografik ölümlerinin esas malzemesini kültleşen ölümler, muhteşem cenazeler ya da anıtsallaşmış kabirlerdense kamuoyunda teşhir edilen sahipsiz cesetlerden alması tesadüf değil. Barış Manço'nun cenazesıyla, bir üçüncü sayfa kahramanının parçalanmış bedeni arasındaki, Vehbi Koç'un naaşıyla Feri Cansel'in morg çekmecesine tıkıştırılmış cesedi arasındaki farkın esas nedeninin burada aramak gerekir.”⁸⁹

O halde ölenin yabancı olması insanın ölümlü doğasını unutma çabası olduğu kadar, muktedirler tarafından pompalanan politik bir duyarsızlaştırma telkinidir de. Sadece kitle değildir bu telkinle avunan, muktedirin kendisidir de.

1980'lerde kamusal alanın toplu bir kayıtsızlığa dönüştüğünü belirten Gürbilek, bireyselleşme isteğinin çarpık gelişimine de mercek tutar. Edebiyat dünyasının özerk ilkelerini arayışıyla, bunu sabote eden piyasa koşulları arasındaki gerilimi açıklamaya çalışır.

“80'lerin ilk yarısına darbenin, baskının, şiddetin; ikinci yarısına görece özgürleşmenin, daha modern, daha sivil bir iktidarın damgasını vurduğu söylenebilir. Ama daha dikkatle baktığımızda bir şeyi fark edeceğiz: Bu iki strateji 80'ler boyunca hiçbir zaman birbirinin yerini almadı: hep birbirini çağıran, etkili olabilmek için birbirine ihtiyaç duyan, meşruluklarını birbirine borçlu biçimler olmayı sürdürdüler”⁹⁰

Bu karşılıklı yaratma biçimi Türkiye'de 80 sonrası gelişen kültürün karakteri olmuş gibi görünüyor. Gürbilek'e göre de ilkinin bastırıldığını ikincisi kışkırtırken ikincisinin kışkırttığını ilki bastırmıştır. Bu karşıtlık krizinin günlük dilde ve siyasette devam ettiğini söylemek yanlış olmaz; “Birçok şeyin gösterildiği

⁸⁹ Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk içinde “Yabancı Ölümü”* s. 36

⁹⁰ Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, s.13

için ve görüldüğü kadarıyla var olduğu, sergilendiği için ve seyredildiği kadarıyla değer kazandığı bir toplum çıktı ortaya. Epeydir vitrinde yaşıyoruz hepimiz.”⁹¹

Gürbilek, *Gösteri Toplumu*'nun veya *Simülasyonların*⁹² hızla yayıldığı sanal bir kamusalın tarifini örneklerle veriyor. Mesela Galleria AVM hakkında yazdıkları, yaratılan pazar ekonomisi ve tüketim mekânlarının nasıl birer tapınağa dönüştürüldüğünü gözler önüne seriyor. “Galleria” için bir dükkân sahibinin “Kâbe” benzetmesine katılıyor yazar. Metanın ziyaret edilişi onun kutsanışı bakımından son derece önemli. Vitrine yönelen bakış ile bakılan nesne arasındaki ilişkiyi belirleyen, onu manipüle eden bir yapı olarak görmekteyiz AVM'leri. Çünkü bu yerler, kentin merkezindeki esnafları, çarşı ya da pasajları, birebir muhatap olunan dükkân sahiplerini yani sahici olanın değerini unutturuyor. Bakışın, bakışa vuran etiketin, marka değerinin vaat ettiği arzu doyumunun gölgesinde kalıyor hayat. Vitrinde yaşayan sadece üretilmiş nesnelere değil, bu nesnelere alma iştahıyla emeğini bu arzunun üzerine kuran insanlar oluyor biraz da.

Simmel'in *Metropol ve Zihinsel Yaşam* yapıtına göndermede bulunuyor Gürbilek. Uzun süre hiç konuşmadan birbirine bakmak durumunda kalan modern insanın bakıp da bakmıyormuş, görüp de görmemiş gibi yapısının yarattığı huzursuzluğa değiniyor. Böyle bir tanımazdan bilmezden gelmenin şehirleşmeyle mümkün olduğunu hatırlatırken, edebiyattan bir örnek veriyor. Atılgan'ın *Aylak Adam*'ının sadece böyle bir kalabalık şehir yaşantısı içinde var olabileceğini romanın ilk cümlesinden anlayabiliyoruz; *"Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi." Ve devam eder: "İçimdeki sıkıntı eridi."*⁹³

Yazar, Baudelaire'in zenginlerle yoksulların karşı karşıya geldiği bulvarlardan söz edişine dikkat çeker. Şehri süsleyen zenginliklere bakan yoksulların gözleri *araba kapıları gibi açılmıştır*. Onlardan bir *gözler ailesi* olarak söz eden şairin vitrinlere bakışı bir aylağın bakışıdır aslında. Her ne kadar “bir aylak hiçbir şey yapmaz” derse de 1848 Devrimine katılan şair, bunu tek bir

⁹¹ A.g.e., s.29

⁹² Jean Baudrillard, *Simulakrlar ve Simülasyon* (çev. Oğuz Adanır) İstanbul: Doğu Batı Yayınları 2014

⁹³ Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, s.32

nedenle açıklamış; İntikam. Gürbilek'in şairin intikamını hatırlatışı manidar; "gözleri araba kapısı gibi açılmış yoksulun geri dönüşü müdür bu, bastırılmışın geri dönüşü?"⁹⁴

2.3.1.3 Mahrumiyet ve Mahremiyet

Yazar için 1980'lerin bir iç dökme ortamına dönmesi kamusal alanda mahremiyetin özgürlük adına ifşa edilmesi, özel hayatın bir nesneye dönüşmesine neden olmuştur. Bir takım yaşantılar kategorize edilmiş ve modern hayat belirli imgelerle kuşatılmıştır. Gürbilek'in, baskı dönemlerinin insanları içe, eve kapanmaya zorlamasına rağmen 80'lerin tam tersine bir dışarı açılmaya dönüştüğünü tespit etmesi ilginçtir.⁹⁵ Özel ve kamusalın sınırlarının esnediği hatta eridiği, gündelik dilin bile iç içe geçtiği bir dışa açılmadır bu. Belki de dışa kapanma denilebilir. Şöyle yazıyor; "*Mahrem olan hem birine ait olanı içeriyor(harem) hem de ona yasak olana, bir mahrumiyete (haram) işaret ediyor.*"⁹⁶ Modern adabın tarihi, aynı zamanda özel olanın kendisini yabancılardan ayırıştırmasının tarihiyse, yabancılarla ilişkiye girmek, belli rollerle davranmayı, maskeler ardına saklanmayı gerektiriyorsa, eski Yunanlıların *Persona* adını verdikleri ve oyuncuların sahneye çıkarken kullandıkları maskeler, modern insanın mahremiyetini koruyorsa, beden artık dekore edilen bir nesnedir. Gürbilek, Richard Sennett'in "*Kamusal İnsanın Çöküşü*"nden yola çıkarak sahne kostümleriyle sokak kıyafetlerinin benzerliğinden söz eder. Ev kıyafetleriyle sokak kıyafetleri farklıdır ve bu fark yabancılarla ilişkiyi mümkün kılar. Sanayi şehrine inşa edilen modern hayatlarda aile ve ev kamusal alandan kaçıp sığınılan, sokağın tehdidine ve iş hayatının katı disiplinine karşı bir korunak olarak da yüceltilir. Buradaki bilindik gerilimin Türkiye'de ne kadar mevcut olduğunu sorar Gürbilek. Türkiye'de kamusal alan ve özel hayat gerilimi ne durumdadır ya da nasıl yaşanmıştır? Mahrem olan kimden gizlenir, kamu hayatı dediğimizde neyden söz ederiz? Mesela büyük şehirlerde yabancı olan kimdir? Bu sorular Gürbilek'i modern Türk edebiyatının

⁹⁴ A.g.e., s.33

⁹⁵ A.g.e., s.55

⁹⁶ A.g.e., s.58

tek şehir ütopyasına Yakup Kadri'nin *Ankara* eserine götürmüştür. Bu eserde tarihsel olayların gelişimiyle meydana gelen toplumsal pozisyonlar, toplumsal değişimlerle farklılaşan kişisel algı, tutum ve yaşama biçimleri Selma Hanım'ın evlilikleriyle anlatılmıştır.

Gürbilek, yazarın Cumhuriyet'le birlikte kurulan sivil düzeni olumsuzladığını vurgular. Yeni şehirde hayat iğreti bir dekor, insanlar ise kuklalarıdır. Samimi olan yitirilmiştir. Oysa Yakup Kadri'ye göre yaşantılara ruh katacak olan kamusal ile özelin birlikteliği, iç içeliğidir. Eserin üçüncü bölümündeki ideal şehirde bu istek gerçekleşmiş, kamu, özel hayatı içine almıştır. Selma Hanımın şahsında aslında kişisel olan tümüyle yitiktir. Öyle de olmalıdır Yakup Kadri'ye göre. Kişisellik ruhsuz ve soğuk bir şeydir. Gürbilek, Yakup Kadri'nin kullandığı dile yansıttığı özlemleri görür. Kişisel olanın tarifi yavan ve kuru soğuk bir tasvirken, kamusalın tarifi son derece romantik, duygusal hatta şahsi bir üsluptadır.⁹⁷

İşte buradaki hasletlerin Cumhuriyetin devletin gözetiminde inşa ettiği kamusala duyulan iğreti bakıştan kaynaklandığını söyleyebiliriz. Türkiye'de sivil bir kamudan söz edemiyoruz. Devlet eliyle ya da dolayısıyla kurulmuş bir kamusalığın mekânı olarak şehirlerde yaşayageldik. Gürbilek'e göre;

“ 1970'lerin politik ortamında bir imkân olduğunu görebiliştik, farklılıkların eşitliği bozmayacağı, birbirine galip gelme yarışına girme gereği duymayabileceği, şahsi özgünlüklerimizi muhafaza ederek ortaklaşabileceğimiz bir hayatı sezinlemiştik. Bugün devlet tahakkümünden kurtulsak bile politikanın şahsiyetle özdeşleştirildiğinde özel olanın sınırlarını nasıl daralttığını biliyoruz.”⁹⁸

1980'lerde yaşanan bu özel hayat patlaması baskı döneminin yarattığı boşluğa denk gelmişti. Politik olanın kendini yaşayamadığı yaşatamadığı bu apolitik iklimde özel hayatın ifşası şahsileşme aracına mı dönüşmüştür? Gürbilek'in söylemek istediği tam da böyle bir araçsallaştırma pratiği olsa gerek. Depolitizasyonun teşvik edildiği baskı rejimleri için özel hayatın kamusallaşması demek, politikadaki deformasyonun ve demokrasiye inen

⁹⁷ A.g.e., s.61

⁹⁸ A.g.e., s.65

darbenin gündelik ve şahsi ıstıraplarla ört bas edildiği bir özgür Türkiye demektir.

Benzer bir iç içelik kamusalın da özelleşmesinde görülebilir. Gürbilek reklam panolarından ve görsellerde yazan sloganlardan örneklerle açıklıyor bu pek samimi kamusal dili.

“Bir otel reklamı, müşterilerini sanki misafirliğe çağırır gibi çağırabiliyor: “Akşam yemeğinden önce barda bir şeyler içeriz. Pazardan radika ve ebegümece aldım. Salatalıklar otelin serasından... Evet evet, aliler de gelecek. Gece yarısı terasta içkilerimizi içerken müzik dinleriz. Yok canım!... O saatten sonra gidilir mi? Yatiya kalırsınız.”⁹⁹

2.3.1.4 Mağdurun Dile Gelişi

Nurdan Gürbilek mağduriyet dilinin hem kültürel hem ruhsal boyutlarını incelemek için ulular bezmine yükselme arzusuyla dolup taşarken bir yandan da kendi dünyaya gelişinin önemini sorgulayacak kadar kendi değerinden emin olmayan Cemil Meriç'e yönelir. Cemil Meriç aynı anda hem muzaffer hem de mağlup dilini barındırması dolayısıyla çelişkili bir dilin yansımasıdır. Şöyle yazar *Mağdurun Dili* adlı denemesinde;

“Mazlumun bastırılmış gerçeğini tüm dünyaya kimsenin kayıtsız kalamayacağı kadar gür bir sesle haykırmak istiyordur Meriç. İkincisi, büyübozma isteği. Galibin "habis kelimeleri"nin, talan edenin (çoğu durumda Avrupa'nın) birer "maskeli haydut"u andıran sözcüklerinin, "mukaddeslerin rengine bürünen bukalemun kelimeler"in büyüsunü bozmak gerekiyordu. Üçüncüsü, daha önce de söz ettim; dildeki kireçlenmeye direnecek kadar usareli bir dille yazma arzusu. Zincirli yığınların çılgını duyurabilecek kadar güçlü, hakikati yalınkılıç ortaya koyacak kadar kavgacı, uyuşmuşları uyandırabilecek kadar uyarıcı, galibin yalanını ortaya çıkaracak kadar uyanık bir dil: yazara gerekli olan budur Meriç'e göre. Kendisini sevenlerin de sevmeyenlerin de kayıtsız kalamadığı üslubunu şekillendiren de budur.”¹⁰⁰

Gürbilek'e göre Meriç, son derece duygusal metinler kaleme almıştır. İdeolojik tercihlerimizde duygunun da payı olduğunu, sevgilerimiz kadar nefretlerimizin de fikirlerimizi belirlediğini düşündüğünü hatırlatır. İdeolojiler *kinlerimize takılan maskelerdir* Meriç'e göre de. Onun dilindeki patetik doku aslında mustarıpten yana olmanın bir gereği olarak mevcuttur. Gürbilek Meriç'te

⁹⁹ Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, s.67

¹⁰⁰ Gürbilek, *Mağdurun Dili*, s. 83

aslolanın bahtiyarlar ve mustaripler, galipler ve mağluplar üzerinden kurulmasının altını çizmek ister. Neredeyse hemen her eserinde kilit ayırım budur. Gürbilek mağdurun dilinin haşmetli bir uslu olup olamayacağını sorgular. Susturulmuş, yenilmiş, bastırılmış bir ağız muhteşem bir dil yaratabilir mi?

Meriç'in düşüncesindeki tezatlıklar, Avrupa karşısında yaşanan hüsrandır. Avrupa edebiyatına hayrandır ama onları *yamyamlar medeniyeti* diye adlandırır. *Karıncalar Medeniyeti, Cihan-ı Husumet* gibi yakıştırmalar yapar. "*Eğer insan İslam değil ise eğer insan hidayete ermemişse ve bütün ruhunu İslamiyet'e vakfetmemişse, dünyada benimsenebilecek tek ideoloji Marksizm'dir,*" derken bir yandan Marksizmi bir "*ihanet-i vataniye*" olarak suçlamaktadır.¹⁰¹ Gürbilek, Meriç'in fikrinde ve dilindeki bu savrulmayı *çifte bağlantı* terimiyle açıklamak ister; aynı zamanda birbiriyle zıt iki şeye gönül verme durumu olarak çifte bağlantı, ironik biçimde birbirini de yaratmaktadır. Cemil Meriç'in aynı anda bu kadar çok çelişkiyi barındırması bir çiftebağlantı olduğu için onun düşüncesi çelişerek değişen değişerek olgunlaşan bir yapıya bürünmemiştir. Gürbilek'e göre Meriç, düşüncesindeki gergin uçları birbiriyle diyaloga sokamamış hatta böyle bir olasılığı en başından imkansız hale getirmiştir. Bir yandan dev Osmanlı'ya kılıcı yakıştırırken diğer yandan onu dünyaya açılmadığı için sabahdan akşama istimna yapmakla suçlamıştır.¹⁰² Gürbilek, Meriç'in çifte bağlantısını fildişi kule benzetimine ilişkin yorumlarında da yakalar. Bir yandan sığınilan bir liman olan yazarın sokaktan uzak yaşantısı, diğer yandan nazeninlerin barındığı bir miskinler tekkesi olarak geçer Meriç'de. Fildişi kuleye mi çekilecek, sokağa çıkıp cenk mi edecek kararsızdır Cemil Meriç.¹⁰³ Reyhaniye'den göçmüş bir Türk ailesinin horlanan göçmen çocuğudur Meriç. Gürbilek onun dışlanmışlığında rol oynayan sosyolojik faktörleri şöyle yazar;

"Dışlanmasında yalnızca göçmen olmasının değil, Hatay'da Müslüman Araplar arasında Fransız kültürüyle yetişmiş olmasının da payı vardır. Merkezden taşraya, imparatorluktan ulus-devlete doğru yaşanan değişimi bir zulüm olarak yaşamış, kendi anlattığına göre itilip kakılmış,

¹⁰¹ Meriç, *Sosyoloji Notları*. 143 ve 390; "*Neden Bir Dünya Görüşümüz Yok*", Mağaradakiler. İstanbul: İletişim, 1997, s. 232; *Jurnal*, 2. cilt, s. 157.

¹⁰² Meriç, *Jurnal* 2.cilt, s.247

¹⁰³ Gürbilek, *Mağdurun Dili* s.100

düşman bir dünyada dostsuz büyümüştür: "Daima başka, daima yabancı... Hasta bir gurur, pencerelerini dış dünyaya kapayan bir ruh..." Bir kasaba kerhanesinde etrafındaki erkeklerin "cihangirane tavırları" karşısında yaşadığı eziklikten söz eder Jurnal'de. "O" diye söz ettiği kendisi: "Bu kasaba kerhanesi onun için bir gurur yarısı. Kendini etrafındakilerden küçük görüyor. Onların kadın karşısındaki cihangirane tavırlarını kıskanıyor. Nelerini kıskanmıyor ki? Bayağılıklarını, kötülüklerini, kabalıklarını. Sonra... yeniliklerini kıskanıyor; Hepsi bu toprağın hayvanı. Bu toprağın harcı. Hiçbiri iğreti değil, hiçbirinin kafasıyla dünyası arasında uçurum yok. Hepsi bir zincirin halkası. Yalnız o köksüz, o kopmuş, o başka." Sanki Budala 'Mışkin, biraz İppolit, biraz da Ganya konuşuyor. Jurnal'lerinde sık sık "mezelletin acı şarabı"ndan, "humiliation"dan (aşağılanma) söz etmesi de tesadüf değil. İlk şiirlerini "Fırsat Yoksulu" adıyla yayımlaması da."¹⁰⁴

Böyle vurgular nedeniyle Meriç'in horlanmışlığın acısını tıpkı bir zamanlar hayranı olduğu Dostoyevski gibi bir gurur yarısı olarak taşıdığını düşünür Gürbilek. Cemil Meriç'in günlüklerinin muhafazakar aklın tıkanmalarını, sadece düşünsel çelişkilerini değil, duygusal boyutlarını da ortaya koyması bakımından önemser. Bununla birlikte asıl tehlike şudur Gürbilek'e göre; mağlupluktan gurur, gururdan zafer, mazlumluktan kutsallık çıkartılması, mutlu insanlara ve mutluluğun kendisine cephe alınmasına teşvik ederken, mutsuzluk fikriyle mutlu olunmaya da yol açabilmektedir. Bastırılmışın nereye nasıl geri döndüğü üzerine düşünmeyen Meriç, mağdurun dilinde gizlenen egemen olma arzusunu da görmez ya da görmek istememiştir. Eğer mazlumu en başından kutsayarak muzaffer gösteren bir dil üretiyorsak gerçeği perdelemeye devam ederiz. *Mağdurun Dili*'ni Adorno'dan alıntıyla bitirir Gürbilek; "*Şahane mazlumların yüceltilmesi, onları mazlumlaştıran şahane sistemin yüceltilmesinden başka bir şey değildir.*"¹⁰⁵

2.3.2 Mazi Kalbimde Bir Yara

Modernleşme, toplumların farklılaşarak aynı zamanda da merkezileştikleri bir süreci ifade etmektedir. Feodalizmin çöküşü, burjuva sınıfının gelişmesi, sanayileşme ve siyasi hakların nüfusun daha büyük kesimlerine yayılması gibi unsurları kapsar. Yurttaşlık ya da Milli Kültür gibi yapılar merkezin

¹⁰⁴ Gürbilek, *Mağdurun Dili* s. 104-105

¹⁰⁵ Theodor Adorno, *Edebiyat Yazıları içinde "Kültür Eleştirisi ve Toplum"* (çev.Sabır Yücesoy), İstanbul: Metis Yayınları, 2015, s.29

etrafındakilerin birbirine bağlanmasını sağlar. Osmanlı İmparatorluğu ise bütünlüğü koruyan bağlayıcı yapılar kurma konusunda sıkıntı yaşamıştır. Batılılaşma metafor olmaktan çıkarak Türkiye’de modernleştirici bir etkiye dönüşmüştür. Modernleşme ve Batılılaşma Türkiye’de birbirinin tamamlayıcı unsurlardır.¹⁰⁶

Batı siyasi düşüncesi Osmanlı’ya bürokratik gözlemcilerin tesiriyle nakledilmiştir. Bu gözlemlerde dikkat çeken unsur, “*aydın despotizmi*” olarak bilinen fizyokratların hakimiyetidir. Şerif Mardin bunu “*kameralizm*” etkisi olarak anlatmıştır. Aydın despotizminin amacı, egemenliği tek elde toplarken merkezden idare edilen ve tüm birimleri birbirine eşit bir devlet inşa etmektir. Bu güçle donatılan devlet sırtını yine güçlü ve problemsiz bir orta sınıfa yaslar.¹⁰⁷ Düşünsel temellerini 19. yüzyılın Aydınlanma felsefesinden, liberalizm ve anayasacılık gibi politik tecrübelerden alan modern toplumlarda yurttaşlık bilinci ya da sivil toplum bilincinin demokrasiyi inşa etme çabasını görürüz. Batılı olmayan ve modernleşme ülküsüyle reformlar yapma gayretinde olan toplumların ise bahsi geçen değişim ve dönüşümlere birey nezdinde değil, muktedirlerin ya da bir takım çevrelerin gayretiyle özlem duyduğunu söyleyebiliriz.

Tanpınar, bu özlemi medeniyet ülküsünden bir din gibi bahseden Şinasi’den örneklerle aktarır. Şinasi, Reşid Paşa’yı bir peygamber gibi över. Ondan “*Medeniyet Resulü*” “*Vucudu Mucize*” ya da “*Bi’set*” (Hak tarafından gönderilmiş) olarak bahseder. Hatta bu yeni dinin kitabı da vardır; *Kanun*.¹⁰⁸ Şerif Mardin’in aktardığına göre bu modernleşme ülküsü Auguste Comte’u da öylesine heyecanlandırmıştır ki Osmanlı İmparatorluğu’ndaki değişimin rüyasında gördüğü siyasi ve sosyal laboratuvar olduğunu belirtmiştir. O halde Türk modernleşmesi halkın iradesiyle gerçekleşen bir sosyal dönüşüm, bir sosyal hareket olarak değil, muktedirlerin çevresinde toplanan aydın ve elit zümrenin projesi olarak sahnelenmiştir. Bunun böyle olduğunun belirtilerini

¹⁰⁶ Şerif Mardin, “*Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma*”, *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000, s.26, 127

¹⁰⁷ Yılmaz Yıldırım, *Türkiye’de Sivil Toplum ve Modernleşme*. İstanbul: Kumsaati Yayınları, 2012, s.184

¹⁰⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2016, s.148

bugün de Türkiye coğrafyasında yaşanan ve hiç bitmeyen modernleşme çabalarındaki çelişki ve uyumsuzluklarda görmekteyiz.

Tanzimat Edebiyatı'nın Batılılaşmanın yarattığı acayiplikleri anlatan bir takım tezli romanlardan oluştuğunu biliyoruz. Bu romanlar, Batılılaşmaya bir “sosyal” sorun olarak bakmışlardır. “Kadının Toplumdaki Yeri” ve “Üst Sınıf Erkeğin Batılılaşması” konuları ana hattı oluşturur. Tanzimat yazarlarının birçoğu kadınların özgürlüğü konusunda hemfikirdiler. Ahmet Mithat, kadınların Batılılaşmasını savunurken, erkeklerin aşırı batılılaşma olarak tariflediği duruma karşı müsamahasızdır. *Felâhî Bey ve Rakım Efendi* ya da Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'ndaki *Bihruz Bey*'i bahsi geçen müsamahasızlığı gözler önüne serer.¹⁰⁹

Roman, Osmanlı'ya Ondokuzuncu yüzyılın son otuz senesinde yani 1870-1890 yılları arasında girmeye başlamıştır. Jale Parla'nın belirttiğine göre; roman kuramcıları, romanın Batıda ortaya çıkışını burjuva sınıfının ve yeni bir ideoloji olan liberalizmin ortaya çıkışına bağlarlar. Bu ideoloji epistemolojik temellerini ampirik pozitivizmden almıştır.¹¹⁰ Tanzimat döneminin değişen epistemolojisini ele aldığı eserinde Orhan Okay'ın “*mülemma*”¹¹¹ saptamasını benimser Jale Parla. Burada kastedilen bir kültür sentezinden ziyade mülemmadır; yani bir kültürü sadece beğenmek ama eskisinden de vazgeçememek, bir terkibe ulaşmamaktır.¹¹²

Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark, Erkek Yazar, Kadın Okur, Batının Cinsiyeti* gibi denemelerinde bu meselelere odaklanır. Edebiyat eserlerini okurken toplumsal dönüşümleri ve bu dönüşümlerin barındırdığı çelişkileri görmeye çalışır. Toplum ve toplumu yönlendirme misyonu edinmiş aydınların zihniyetini anlamak bakımından dönem edebiyatını değerlendirmenin sosyolojik boyutlarını da görürüz onun eserlerinde.

¹⁰⁹ Yılmaz Yıldırım, *Türkiye'de Sivil Toplum ve Modernleşme*, s. 196

¹¹⁰ Jale Parla, *Babalar ve Oğullar; Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları 2016 s.9

¹¹¹ “*Mülemma*” sözlük anlamı; alaca, her dizesi başka bir dilde manzume, sıvanmış, bulaşmış.

¹¹² Jale Parla, *Babalar ve Oğullar; Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, s.12

2.3.2.1 Kör Ayna

Jale Parla, Gürbilek'in *Yer Değiştiren Gölge* adlı eserine atıfla onun Tanpınar romanlarındaki aynanın rolünden söz ederken, aynanın bakanın geçmişini aydınlatan bir simgeye dönüşmesini hatırlatır. Gürbilek, "aynada görülen, bakanın kendi yüzüdür"¹¹³ der denemesinde. Parla ekler; "Ayna, parçalanmış zamanın en bölünmeyecek atomunu, bireyini yansıtan bir satıhtır. Kişiyi kendi bireysel tarihine hapseder."¹¹⁴ Gürbilek, bilhassa Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sıkça kullandığı imgeleri değerlendirerek, modernleşme ya da Batılılaşma çabasının yarattığı kültür kaybı düşüncesini inceler. Kayıp bir geleneğin ithal bir kültürle telafi edilemeyeceğini sıkça belli eden Tanpınar'ın romanlarında veya düşünsel eserlerinde kullandığı imgeler, sembollerle muhafazakarlıkla ilişkilendirilişini anlamak ister Gürbilek. Sadece bu imgeler ve yaratılan karakterlerle böyle bir ilişkilendirme yapılabilir mi gerçekten? Tanpınar'ın imgelerine sadece bu açıdan bakmanın doğruluğunu sorgulamak istemiştir. Şöyle yazar;

"Hâl ile mazinin bağlı olduğu" parçalanmamış zaman özlemiyle, "dışarıdan gelen ve bizi her an kendimizden koparmaya çalışan o kadar kudretli cereyanlara karşı "Türk iç dünyası'na, "milli, yani halis olan"a, "bizim rüyamız"a yaptığı vurguyla, nihayet kendimize dönme, kendimize has bir kimlik yaratma, "bizi biz yapan ve biz olarak gösteren şeyler"den söz etmedeki ısrarıyla milliyetçi-muhafazakâr yorumlara açıktır Tanpınar. Ama Tanpınar'ın muhafazakâr olup olmadığıyla ilgili tartışmanın, Tanpınar'ın yapıtlarından yola çıkılarak yapılabilecek birçok başka tartışmanın önüne geçmiş olmasının kendisinde de muhafazakâr bir yan var."¹¹⁵

Jale Parla da Tanpınar'ın maddeye karşı ruhu, zamana karşı sonsuzluğu, akla karşı duyguyu, pragmatizme karşı idealizmi seçen bir yazar olarak nitelenemeyeceğini vurgular. Çünkü ona göre Tanpınar, varoluşu mutlak bir zamanın düşsel zaman parçaları halinde yansıması olarak düşünür.¹¹⁶ Tanpınar'ın *Huzur*'undan alıntılar;

"Yalnız insanoğlunda idi ki yekpare ve mutlak zaman, iki hadde ayrılıyor, içimizde bu küçük idare lambası, bu isli aydınlık çırpındığı çok basit şeylere kendi müdil riyaziyesini soktuğu için, süreyi toprağa düşen

¹¹³ Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları, 2014, s.15

¹¹⁴ Jale Parla, *Don Kişot'tan Günümüze Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları s. 299

¹¹⁵ Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, 2016, s.114

¹¹⁶ Parla, *Don Kişot'tan Günümüze Roman*, s.284

gölgemizle ölçtüğümüz için, ölüm ve hayatı birbirinden ayırıyor ve kendi yarattığımız iki kutbun arasında düşüncemiz bir saat rakkası gibi gidip geliyordu.”¹¹⁷

Denemenin girişinde Ophelia hakkında bir epigraf yazmıştır Gürbilek. Ophelia'nın bir Sheakspeare karakteri olarak Tanpınar da dahil olmak üzere farklı yazarlarda benzer imgelere tekabül edişinden örnekler verir. Tanpınar'ın “*Musiki Hülyaları*”nda, “*İstanbul'un Mevsimleri ve San'atlarımız*”da, “*Fuzuli'ye Dair*”de ayrıca roman ve şiirlerindeki şu imgelerde bolca Ophelia göndermesine tanık oluruz; *durgun su, billur havuz, mağara, mabed loşluğu, beyaz uçurum, su nergisleri, büyük nilüferler...* Tanpınar'ın ilgisini çeken çoğunlukla Ophelia'nın ölüm sahnesidir. Şöyle belirtir;

“Cam gibi parıldaayan suyun başında şarkı söyleyen, başında çiçekler, bukleleri suya yayılmış, yavaş yavaş ölüme batan genç kız; kaza, cinnet ve intiharın iç içe geçtiği bu sahne, Tanpınar'm denemelerinde tekrar tekrar karşımıza çıkar: “Çünkü suyun olduğu her yerde, muhakkak çiçeklerini, yarım kalmış türküsünü, saçlarının dağınık rüyasını ebediyete götüren bir Ophelia vardır. Bu suyun ve aydınlığın ölüm rüyasıdır. Bunun için bir Shakespeare'i beklemeye gerek yoktur. Shakespeare olsa olsa bu rüyayı bize çözmüştür. Aydınlıkla kabaran her suda bu masal mevcuttur.”¹¹⁸

Edebiyat eleştirisinden çok şair ve ressamların ilgisini çekmiştir Ophelia. Rimbaud ve Baudlaire'in esin kaynaklarından biridir. Özellikle ölüm sahnesiyle çok sayıda resme konu olmuştur. Nilüferler ya da zambaklar arasında suya gömülürken resmedilmiştir. Edebiyat eleştrisinde ise Gaston Bachelard'ın *Su ve Rüyalar*'ında yer alır. Tanpınar'ın da Bachelard okuduğunu, fakülte'deki derslerinde bu eserden faydalandığı bilinir.¹¹⁹ Bachelard ise Ophelia'nın suya gömülmesinin kendi hüznüne gömülen bu genç kız imgesinin, ağlayan kadının kendi gözyaşında boğulmasını hatırlattığını yazar.¹²⁰

Ophelia Kompleksi kavramını *Su ve Rüyalar*'dan almıştır Tanpınar. Onun Psikanalizi, Freud ve Jung'u okuduğunu anlayabiliyoruz. Bazı çözümlmelerinde *Oedipus Kompleksi* ya da *İptidai Narsizm* gibi kavramlara yer

¹¹⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2000, s.81

¹¹⁸ A.g.e., s.100

¹¹⁹ A.g.e., s.103

¹²⁰ Gaston Bachelard, *L'Eau et les revc.r'*in (1942) İngilizce çevirisi *Water and Drcams*, The Pegasus Foundalion, 1999, s. 82

verdiğini, derslerinde de psikanalizin temel kavramlarını tanıttığını biliyoruz. Onun edebiyata ve estetik anlayışına yakın bulunduğu ismin Bachelard olması tesadüf değildir Gürbilek' e göre. *Ateşin Psikanalizi*¹²¹ adlı eserinde Bachelard'ın imgenin içeriğini yazarın yaşam öyküsüyle açıklayan psikanalitik yaklaşımlara mesafe aldığı hissedilir. Şiirsel imgeyi kişisel geçmişi ele veren bir dil sürçmesi ya da travmanın tercümesi gibi edilgen yönüyle görmek istemez. İmgeyi öznel yaşamı genişleten etkin bir şey olarak, yeniliği içinde incelemek ister. Bu nedenle edebi imgeyi yorumlarken *ruhsal kompleksler* olarak değil *kültür kompleksleri* olarak adlandırır. Tanpınar'ın Yahya Kemal yorumunda esin kaynağı olan *Ophelia kompleksi* de Bachelard'ın andığı kültür komplekslerinden biridir.¹²² Bachelard, *Mekânın Poetikası*'nda suyun göz olduğunu, gözün aynı zamanda kökensel ayna olduğunu anlatır. Su; sütün, ana rahminin, aynanın, sallanan beşiğin saflığı ve besleyiciliğiyle dişil unsurudur varoluşun. Sudaki ölüm, yeniden doğmak üzere suya geri dönmeyle ilgilidir. Anne rahmine dönüştür bu.¹²³

Tanpınar için suyun zamanla ve hafızayla da ilişkisi vardır. Aynı nesnenin farklı imgesel izdüşümleri olabileceğini hatırlatır Gürbilek. Bir dipnot olarak Bilge Karasu'daki su imgesinin kullanılışıyla Tanpınar ya da Yahya Kemal'deki kullanılışının farkına dikkat çeker. Su dişildir ve dölyatağıdır ama karadır. Karanlık, korkunç ve boğucudur su Bilge Karasu için. Bu ayırım da bize gösterir ki, Bachelard haklıdır; imgeler kişisel olduğu kadar kültürel ama kültürel olduğu kadar da öznedir. Eğer öyle olmasaydı aynı nesne farklı yazarlarda hep aynı travmanın dil sürçmesi olarak karşımıza çıkardı. Oysa böyle değildir. Yazarlar, imgelerle geçmişi deşifre ederken, varoluşa ve kültüre yeni olanın çağrısını da yaparlar. Şöyle yazmış bir dipnot olarak Gürbilek;

"Benzer bir vurgu Georg Lukacs'ın imge tanımında da vardır: "Her imgenin yüzüne, gerilerde bir yerde yanan bir ateşin parıltısı düşer. Her imge bu dünyaya aittir ve yüzünde bu dünyaya ait olmanın sevinci parıldar, ama o bize aynı zamanda bir zamanlar varolan bir şeyi, bir yeri

¹²¹ Gaston Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*, (çev. Aytaç Yiğit), Bağlam Yayınları, 1995

¹²² A.g.e., 105

¹²³ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*. (çev. Avkut Derman), İstanbul: Kesil Yayıncılık, 1996, s. 221.

-bir zamanlar ait olduğu evi- hatırlatır; sonuçta bu, ruh için anlam ve önemi olan tek şeydir.”¹²⁴

Tanpınar’ın tamlık arayışı, tarihsel geçmişle, ulusun çocukluğuyla, toplumsal benliğin kopuşuyla ilişkilendirilebilir mi? Batılılaşan ulus, öz benliğini yitirme tehlikesiyle nasıl başa çıkacaktır? Tanpınar, Tanzimat yazarlarının baba kaybı ya da oedipal kıskançlıkla açıklamaya çalıştığı kimlik endişesini annenin kaybı, dişil yetkenin yitimi, suda kaybolan Ophelia imgesiyle eşleştirir. Tanzimat yazarlarının erilin kaybı endişesinin aksine Tanpınar yeni bir doğumun coğrafyası olarak ana rahminin özlemine dile getirir. Bu dünyevi bir erk arayışı değil, varoluşsal bir kayboluş endişesidir. Kanımca Gürbilek’in Tanpınar’ı sadece ulusun kimlik kaybına vurgu yaptığı bakımından değerlendirilmesinin haksızlık olacağını düşündüğü yer burasıdır.

Tanpınar felsefi ve psikanalitik sorguları da olan bir yazardır. Geçmişin bugün üzerindeki hortlaksı etkisini en çok da öykülerinde hissettirir Tanpınar. Gürbilek’in *Benden Önce Başkası* adlı çalışmasında Benjamin ve Tanpınar’ı karşılaştırmalı okurken mazinin gölgesini daima üzerinde hissedilen Tanpınar için zamanın ve tarihin bugünü kuran güçler olarak önemini sıkça okuruz. Gürbilek, Tanpınar’daki mazi vurgusunun kültürel olmasının yanında kişisel bir tonda anlatılıyor olmasına dikkat çeker. Ayrıca Tanpınar için geçmiş daima ikili karşıtlıklar içermektedir. O bizi kendine çağıran, idealleştirilmiş bir “mazi gülü” değildir. Zalim, istilacı, uğursuz bir miras olarak da mevcuttur. İşte bu sebeplerle Tanpınar’ı tamlık ısrarı, geçmiş takıntısı gibi hassasiyetlerine dayanarak muhafazakar ilan etmek yanıltıcı olacaktır.¹²⁵ Edebiyatı bir milli haysiyet davası olarak gören anlayışı Tanpınar’ın gündemine taşıyan büyük ölçüde Yahya Kemal’dir.

Ne de olsa bize anadilimizin kapısını açan, Şark’ın kapısını aralayan, bize kendimizi veren adamdır Yahya Kemal. Kayıp sesi bulan, kırılan zinciri onaran, Şark-Garb ikiliğini sona erdiren kişi; evin anahtarını bulan, dili öksüzlükten kurtaran, kurumuş pınarı canlandıran adam.¹²⁶

¹²⁴ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s.113

¹²⁵ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s.121

¹²⁶ A.g.e., s.122

Model müridi etkiler, ama mürid de modeli kendi masalına yerleştiriverir. Gürbilek'e göre, Tanpınar hocasının fetih konusu yaptığı kültür meselesini bir kavga alanı olmaktan çıkarır. Geniş ve munis bir tabiata doğru açar ve daha dışıl bir vurguyla yeniden tanımlar. Tanpınar'ın muhafazakarlığı, ölü ataya, anlı şanlı cedlere, kanlar içinde yüzen şehitlere, suçlayıcı üstbene, bağlılıktan çok, ölü anneye, kayıp imparatorluğa, hep aynayla eşleştirilmiş eski masal sultanlarına, imkansız suya bağlılıktır. Şöyle yazıyor Gürbilek;

"Tanpınar'da pınar kurumuş, ayna körleşmiş, Şark ölmüş, saltanat kayığı çoktan batmıştır. Tanpınar estetiğinin temel özelliği de burada aranmalıdır. Tanpınar'da muhafazakârlığın da uzviyetçiliğinin de kırıldığı, narsisizmin yara aldığı, en azından yaranın açığa çıktığı yer. Bir kayıp estetiği; Aslında tam da pınar kuruduğu, Şark'ın içinden hayat suyu çekildiği, suyu aynalaştıran güneş karardığı için asıl imgeye dönüşmüştür Tanpınar'da su. IV. Mehmet'in saltanat kayığının "bir masal kuşu gibi altın ve mücevherden pırlıl pırlıl, lacivert suları yırtta yırtta Kandilli'ye yanaştığını" görmekten söz eder Tanpınar. Hemen ardından sorar, "bu beni ne dereceye kadar tatmin edebilir?" Yanıt,olumsuzdur, Geçmiş tam da aradıklarımızı yerlerinde bulamadığımız için, yokluklarının bizde uyandırdığı duygu yüzünden bizi çekiyordur; "Bizi onlara doğru çeken bıraktıkları boşluğun kendisidir..." Aynayla başladı, aynayla bitirdi Tanpınar: suyun aynasından sanatın aynasına gelir; tulsımlı, ama aynı zamanda "uzak" bir aynadan söz ediyor; Araya mesafe girmiş. Ölünün ardından konuşuyor, ortada bir ölü olduğunun farkında; en azından bir "son bakış" var burada."¹²⁷

Metnin sonlarına doğru Gürbilek'in Walter Benjamin'le Ahmet Hamdi Tanpınar'ı buluşturduğu anlayıştan izler buluyoruz. Tanpınar'ın *"bugünün rüzgarına kendimizi teslim etmek gerekir"* derken Benjamin'in *Tarih Meleği*'ne biçtiği rolü anımsarız. Yüzü geçmişe dönüktür ama cennetten gelen fırtınayla geleceğe doğru sürüklenir *Tarih Meleği*. Gürbilek bir Benjamin çevirmeni olarak da filozofun dünyasına son derece aşinadır. Her iki yazarı aynı mesele üzerine düşünürken çepeçevre saran auranın içinde yaşamışlığı var gibidir. Bu karşılaştırmalı okumayı *Benden Önce Bir Başkası* adlı eserindeki denemelerde okuruz. Gürbilek bazen onların aurasından seslenir yazılarında, öyle ki duyduğunuz sesin kime ait olduğu önemini yitirir. Okurken siz de seslenenin sesine ortak olursunuz. Böyle bir okuma tam da Benjamin'in yaratımına uygundur zira filozofumuz, okumanın okült bir tecrübe olabileceğini düşünür.

¹²⁷ A.g.e., s.131

Okuyan- yazan ikiliğinin flulaştığı bir deneyimdir bu. Tekrar konumuza dönelim; Tanpınar'da bir mazi hasreti varsa bile buna eşlik eden bir eve dönme, tamamlanma arzusu da vardır. Bu arayış başından beri kayıp nesnenin arayışıdır. *Kurumuş Pınar, Kayıp Şark* ya da *ölü anne* bundan böyle sözün kudretiyle bir iç dünya olarak kurulabilecektir. Tanpınar “*Bu huzursuzluk insanı modern yapar*” ya da “*Uzvi ahengi bozulan insan fert haline gelir*” diyebilecek kadar uzaktadır muhafazakarlıktan. Şöyle diyor;

"Çoktan beri asıl gayenin kendimizi bulmak veya vücuda getirmek olduğuna inanıyorum. Bu adamlar [Baudelaire, Valery, Verlaine, Mallarme. Poe. Proust, Dostoyevski gibi, kendini borçlu hissettiği şair ve yazarlardan söz ediyor Tanpınar] beni kendi hakikatlarime veya asli yalanlanma götürdüler. Çünkü, belki de hakiki şahsiyet yoktur ve bizim benlik dediğimiz şey, ilk yahut en büyük ibdâ ve ihtirasımız, bir kelime ile, masalımızdır." "Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor", Yaşadığım Gibi, s. 307.¹²⁸

Tanpınar'ı benzersiz kılan edebiyatın en bilinen kahramanlarına musallat olan baba hayaletinden, babaya duyulan korku ve öfkenin gölgesinden yüz çevirerek annenin kaybına, hasreti de aynalayan döl yatağına dönmesidir. Tanpınar'da kaybolan sadece erkeklik ya da kahramanlık, ulus ya da kültür değil aslında benliğimizdir. Ophelia mazi denen hayaletin ortak adıdır belki de; kaza, intihar ve cinnetin adı... insanlık paydasında toplanabilecek bütün kederlerin taşıyıcısıdır. Hem ölendir hem de öldüren, hem görendir hem de görünen, hem kayıptır hem de kaybını arayan...

Bizi büyütecek olan da şudur belki; Mazinin kalpte açtığı yaraları bilerek tarihi yeniden yazmak. Benjamin'in dediği gibi; *Tarihin havını tersine taramak...*

2.3.2.2 Doğunun ve Batının Cinsiyeti

Murat Belge, Türkiye Edebiyatında Doğu-Batı Sorunsalı adlı metnine şu metaforla başlar; *Doğu- Batı Sorunsalı gibi bir tarihi fon, “modern” dediğimiz Türk edebiyatının içine doğduğu beşik gibi bir şeydir. Bu beşik, doğan bu çocuğun büyüme süreci boyunca çok yanlı bir biçimde etkilemiş ve belirlemiş,*

¹²⁸ Ag.e., s.135 dipnot.

*bu etkiler, çocuk büyüdükten sonra bile önemli ölçüde devam etmiştir.*¹²⁹ Belge, milliyetçi edebiyatın bakış açısından bakıldığında Doğu Batı sorunundan çok “Ben ve Ötekiler” sorunsalı olduğunu belirtir. Merkezdeyse “bizim ve en iyi” olduğumuz, çevremizdeyse “bizim kadar iyi olmayan ötekilerin” sorunsalıdır. Dünyadaki asıl adaletsizliğin sömüren sömürülen ayrımı olmasından ziyade, sömüren tarafta bizim olmamız gerektiğine dair bir yatkınlığın varlığından da söz edebiliriz.¹³⁰

Türk edebiyatının başlangıcında haysiyetin yitirilmesinin erilliğin kaybıyla eşleştirilmiş olması Batı karşısında doğunun niteliğini tanımlamak için de işe yaradığını söyler Gürbilek. Doğuyla Batının ilişkisinde kimin etken kimin edilgen ya da kimin eril kimin hadım olduğunu belirlemek için ve edilgen olma kaygısını gidermek için de kullanılmıştır cinsiyetçi tasvirler.

Jale Parla, *Babalar ve Oğullar*'da Tanzimat yazarlarının Asya'yı erkek Avrupa'yı kadın olarak kişileştirip modernleşmeyi evlilik metaforuyla anlattıklarını açıklar.¹³¹ Şarkın olgun fikriyle Garb'ın yepyeni hayali arasında olacaktır bu evlilik. Bir çok Avrupalı yazar Doğuyu kadın olarak resmederken, Osmanlı yazarlarıysa Avrupa'yı fatihini bekleyen kadın olarak düşünür. Yabancı kültüre nüfuz etme arzusunda bir erillik görebilmektedir. *Namık Kemal ve nesli, Asya'nın akl-ı piranesiyle Avrupa'nın bibr-i fikrini evlendirmek niyetindedir,* diye yazar Cemil Meriç.¹³² Gürbilek de bu zihniyetin sindiği eserleri deşifre eder *Benden Önce Bir Başkası* adlı eserin adı geçen bölümlerinde. Cemil Meriç'e göre *Tanzimat, bir medeniyetin keşfi değil, bir ırzın teslimidir.*¹³³ Kılıçbay'a göre ise Tanzimat, modernleşme programının parçası olmaktan çok Osmanlı haşmetinin ihyasına yani nizam-ı aleme yönelik bir harekettir.¹³⁴

Gürbilek'in sıkça andığı bu yazarlar farklı bir kültüre nüfuz etme arzusunu kadına nüfuz etme arzusu olarak görmüşlerdir. Asya eril kaldığı sürece Avrupa'yla evlenmesinde bir mahzur yoktur. Buradaki, cinsiyetçilik arzu edenin

¹²⁹ Belge, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. s.94

¹³⁰ A.g.e., s.104

¹³¹ Parla, *Babalar ve Oğullar*, s.15

¹³² Cemil Meriç, *Bu Ülke*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985, s.107

¹³³ Cemil Meriç, *Umrandan Uygarlığa*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1996, s.9

¹³⁴ Mehmet Ali Kılıçbay, “*Tanzimat Neyi Tanzim Etti?*” Argos No.15 s.58

erkek arzu edilenin kadın olduğunu ele veriyor. İlk çevirileri bir teslimiyet değil fetih olduğu için över Meriç. Tanzimat' da Batı fethedilecek bir ülkedir ama “*Bu cihangirane ihtiras yerini rezil bir zevkperestliğe bırakmıştır. Genç Batının her nazına her cilvesine katlanan ihtiyar bir âşık olduk.*” diye yazar Mustarip’de.¹³⁵

*Bu Ülke’de şöyle diyor Meriç; “Doğu erkektir ve Avrupalılaştığı için virilitesini yitirmiş, yiğitlik kaybına uğramış, zürriyetinden edilmiş, düpedüz hadım edilmiştir. Şımarık sevgili erkeği yoldan çıkaran bir siren, memnu meyveleriyle ayartan bir tehlikeli nazenin ve kaldırım yosmasıdır Avrupa.”*¹³⁶

Tahakkümün gerçek nedenlerini bir yatak odası hikayesi altında görünmez kılıyor Meriç. Yerli erkek yabancı kadını arzulamaktan vazgeçmediği için kendini kaptırmış, zevklerini dizginleyemediği için efemineleşmiş, kadını elde edeyim derken onun oyuncuğu olmuştur. Cemil Meriç’in *Jurnal*’de yazdığı şu sözünü hatırlatıyor Gürbilek; “*Akdeniz, doğu ile batının zıfaf yatağıdır, yenilgi cenk meydanlarında değil, yatak odalarında yaşanmıştır. Tanzimat bir medeniyetin fethi değil bir ırzın teslimiyetidir.*”¹³⁷ Batılılaşma yanlılarını hadımlaşmakla, harem ağalığıyla, kaprisleri ve iştahlarıyla kadın gibi olmakla suçlayan, kısacası Doğu Batı kutupsallığını erkeksilik kadınsılık, ekseninde hep yeni baştan üreten, mağduru mağdur eden güç ilişkilerini görmemizi engelleyen, mağdurluğu eril bir iktidar söyleminin temel harcına dönüştüren bir mazlumluk söylemi inşa etmiştir der Gürbilek Cemil Meriç için.

Sonra bir başka romancıya daha döner yüzünü, benzer cinsiyetçi argümanları diline işlemiş bir edebiyatçı; Peyami Safa’ya. Yazarın 1960’da doğu batı üzerine bir gazeteye yazdığı yazının başlığı şöyleymiş; “*Ruhumu Geriye Ver!*” Türkiye’nin Avrupa’ya katılma arzusunu bu kadar cinsel mecazlarla örmüş bir metin pek azdır, Gürbilek’e göre. Christopher Marlow’un *Dr. Faustus* adlı eserinden bir repliktir bu. Burada güzel Helen’e yalvarır Faustus, onu öpmesi ve ölümsüzleştirmesi için. Helen öper ve kaçar. Faustus arkasından şöyle bağırır; “*Dudakların ruhumu emdi, bakınız nasıl kaçıyor, gel Helen gel, ruhumu geri ver!*”Peyami Safa’da yazısını şöyle bitirmiş; “*Bizi de*

¹³⁵ Gürbilek Nurdan, *Benden Önce Bir Başkası*. İstanbul: Metis Yayınları, 2014, s.177

¹³⁶ A.g.e., s.178

¹³⁷ Meriç, *Jurnal*, 1. Cilt s.150 ve 106

yabancı medeniyetler öptü, bağıriyoruz; busen çok tatlı fakat ruhumu emdin, geri ver, ruhumu geri ver!”¹³⁸

Nurdan Gürbilek için Cemil Meriç, Safa’dan daha Milli Osmanlıcı ve Muhafazakâr İslamcıdır. Meriç, Doğunun kendini Batının mütecaviz akınlardan kurtarması gerektiğini söylüyor. Bir edebiyat türü olarak romanla ilgili ilginç tespitleri var Meriç’in. *Romanın Romanı* başlıklı bir yazıda özetle şunları savunmuş; Roman türünün daha dışı daha kaypak, daha geveze bir toplumun eseri olduğunu kadınsı bir ifşaata değil erkeksi bir zihin temrinine önem vermemiz gerektiğini, bunun kılıç ve iman kudretine dayalı bir medeniyete yakışmayacağını söylemeye kadar gitmiş.¹³⁹ Safa’nın romanlarındaysa, arzu duyulan baştan çıkarıcı kadın bedeni gider, cömert ve mistik teolojik ana gelir. Kadın ancak kutsal bir anneye dönüştüğünde makbuldür ya da libidosunu yitirmiş bir teyze olduğunda.¹⁴⁰

Türk İnkılâbına Bakışlarda; Türk İnkılâbı Türkiye’yi iptidai bir çocuk ve dışı sezisinden kurtarma hamlesi olarak tarif edilmiştir. Burada Şarkiyatçılığın, içselleştirildiğini görüyoruz. *Şarkiyatçılık* yayımlandığında (1978) Peyami Safa öleli 17 yıl olmuştur ama *Şark Nedir*’in yazarı *Şarkiyatçılığı* okusa hoşlanmazdı diye düşünür Gürbilek çünkü *Şark Nedir*’de Türk milletiyle Doğu arasında mesafe koyuyor. İslam Şarkla, Budist Şark, Uzak Şarkla, Yakın Şark arasında fark olduğundan, Türklerin aslında tam da Şark olmadığından, ari ırk olduğundan bahsediliyor. Peyami Safa, Şark imgesine değil sınırlarına itiraz ediyor.

Şarkiyatçılık meselesi, sınıfsal açıdan ekonomi merkezli okunduğunda çok daha anlaşılır bir şeydir. Şarkiyatçılığı okumadığı için Peyami Safa bunu göremedi diyebiliriz, Gürbilek’e göre. Peki, *Cemil Meriç için ne söyleyeceğiz*, diye düşünür Gürbilek. Ekonomik politik bölünmeyi görebilmiş midir? diye sorar. Cemil Meriç’in bir dönem Marksizmi savunduğunu biliyoruz. Marksizmi Avrupa’nın ikiyüzlülüğünü ve yalanlarını açığa çıkardığı için önemsiyordu, diyebiliriz. Bunlar onu Edward Said’e yakınlaştırır. Bu da onun “*Neden*

¹³⁸ Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası*, s.183

¹³⁹ A.g.e., s.185

¹⁴⁰ A.g.e., s.186

şarkiyatçılığı ben yazmadım?” diye sormasını anlaşılır kılar. Hemen ardından Meriç’in neden “*Şarkiyatçılık*” gibi bir eseri yazamayacağını açıklar;

“Meriç’in tutkuyla bağlandığı bu ülkeyi daha bağlandığı anda seviyesiz bulmasında yabancı dünyalardan maziye çivili bu yığınları yüceltir yüceltmez küçümsemesinde ve kendine yeten Osmanlı’yı daha yücelttiği anda değersizleştirmesinde, onu sabahtan akşama istimna eden (otuz bir çeken) bir eril figür olarak resmetmesinde şarkiyatçılığın aynı çifte doğusu kımıldamıyor mu?” diye sorar Gürbilek.¹⁴¹

Şarkiyatçılığı yazabilmek için bu şarkiyatçılığa eleştirel bir pozisyonda durabilmek gerekir. Oysa Cemil Meriç tam da Said’in bahsettiği noktadan bakıyordu. Aynı anda hem soylu hem vahşi, hem kahraman hem azgın, hem mümin hem yobaz olan bu mucizevi Osmanlı, Şarkiyatçılığın bir başka yüzü değil de ne? İşte Şarkiyatçılığın altında bu nedenle Meriç’in ismi yoktur. Bir İslamcı, Milliyetçi, Türk İslam medeniyetçisi, bir doğucu, bir bu ülkeci bir Osmanlı mucizesi savunucu tarafından da yazılmasına imkân yoktur. Şöyle yazar Gürbilek; “Mecazlar doğruyu ele verir. Şu cümle Meriç’in; “*Kalabalık Caliban’dır. Sevimsiz pis ahmak Caliban. Şu da; Yığın kadındır, ırzını teslim edecek bir zorba arar. Çobansız rahat edemeyen kaz sürüsü.*”¹⁴² *Şarkiyatçılık’ın altında işte bu yüzden imzası yoktur Meriç’in.*”¹⁴³

Daha önce Türkiye için kullanılan köprü metaforuyla, Doğu ile Batı farkı hep yeniden üretilmiştir;

“Yatak odaları, zıfaf döşekleri, ayartıcı buseler, ruhu emen kadınlar, erilliği soğurulmuş erkekler, teolojik analar, durmadan kimin üstte kim altta, kimin etkin kimin edilgen kimin erkek kimin kadın, kimin baba kimin oğul olduğundan söz ederken, söylemin kendini mağdurluk perspektifiyle kurguladığında bile nasıl bir iktidar söylemi olarak kurduğu hakkında bence köprüden daha fazlasını ele veriyorlar”, diyor Gürbilek.¹⁴⁴

Murat Belge, Doğu Batı sorunsalını ciddiyet ve nesnellikle alan yazarımızın Tanpınar olduğunu belirtir. Bu konuyu “biz ve ötekiler” olmaktan çıkarır çünkü O bu “dünyanın” insanıdır. Proust okumaktan zevk alır ama Şeyh Galip okumaktan da. Beethoven ve Bach’ı iyi anladığı içindir ki İtri ve Dede Efendi’yi de bilir, sever. Belge onun sağlığında çevresinde “Kırtipil Hamdi”

¹⁴¹ A.g.e., s.194

¹⁴² Cemil Meriç, *Bu Ülke*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985, s.241

¹⁴³ Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası*, s.195

¹⁴⁴ A.g.e., s.197

olarak bilinişini hatırlatır.¹⁴⁵ Tek bir yöne kapılıp gitmeyen, taraf olmaya meylenmeyen Tanpınar'ın yalnızlığının boyutlarını anlayabilmek için benzer bir endişenin içinden bakmayı göze almamız gerekir, diyebiliriz.

Nurdan Gürbilek, bir başka bağlamda Adorno'nun *Minima Moralia*'da söylediğini alıntıyla bitirir bölümü; *Şudur neredeyse imkânsız olan görev; başkalarının iktidarının da kendi iktidarsızlığımızın da bizi aptallaştırmasına izin vermemek.*¹⁴⁶ Ama eklemek lazım, “Çünkü gördük, mağdurluk vurgusu pekâlâ bir iktidar dilinin bileşeni olabilir.”

2.3.2.3 Türk Olmak

Eksiklik ve değersizlik duyguları... Dille pekişip yayılan, yayıldıkça bir ur gibi büyüyen çoğaltılan kompleksler... *Orijinal Türk Ruhu*¹⁴⁷ bu hastalığı mercek altına alıyor. Aynı metinde bizde edebiyat yok, felsefe yok, eleştiri yok, trajedi yok vb. devam eden yakınmaların biz ve onlar olarak ayımsadığı şeyin tabi ki yine modernleşme krizi olduğuna değiniyor. Kendi eksikliğini onlardaki varlıkla tanımlayan, her zaman bu dualiteye bu kutuplaşmaya meyleden bir dil...

Gürbilek *Orijinal Türk Ruhu* metninde şöyle yazmış;

*“Gecikerek modernleşmiş bir toplum, kendini üstün gören bir düşünce karşısında yetersizliğini kabul etmiş bir düşünce, yabancı idealler karşısında kendini çocuk kalmış hisseden bir kültür, Batı modellerini takip ederek gelişmiş bir roman, bütün bunlar var. Yunanlı Gregory Jusdanis'in “gecikmiş modernlik” dediği, İranlı Daryush Shayegan'ın “fikre geç kalmış bilinç” diye tarif ettiği, Jale Parla'nın bir “yetimlik” duygusuyla açıkladığı, Orhan Koçak'ın “kaptırılmış ideal” kavramından hareketle incelediği, genellikle Batılılaşma denen bir model kayması söz konusu burada. Eleştiriye daha baştan, nesnesinin yoksunluğundan söz etmeye programlanmış bir karşılaştırma sanatına dönüştüren de bu.”*¹⁴⁸

Özellikle Jusdanis'in bahsi geçen eserinde Yunan toplumunun modernleşme krizi Türkiye ile benzer kriz noktaları bakımından incelenmeye değerdir. Gerek sosyolojik gerek sosyo psikolojik uzantılar her iki kültürün de

¹⁴⁵ Murat Belge, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İletişim Yayınları: 2009, s. 105

¹⁴⁶ Theodor Adorno, *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*, (çev.Orhan Koçak-Ahmet Doğukan), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s.59

¹⁴⁷ Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk içinde Orijinal Türk Ruhu*, İstanbul: Metis Yayınları 2012

¹⁴⁸ A.g.e., s.94

içinden çıkmakta zorlandığı çelişkileri, yetersizlik ya da aşırı yönelimleri gözler önüne sermektedir. Jusdanis için Yunanistan örneğinde olduğu gibi Batılıların kopya edilmesi yoluyla gerçekleşen modernleşme eksik bir modernleşmedir. Çoğu tepeden inme olduğu için Avrupa'daki gibi işlev görmez ve genelde halk tarafından dirençle karşılanmaktadır. Yunanistan'da bu dışsal ve içsel uyumsuzlukları yetersizlik ve kusur olarak görerek içselleştirmektedir. Bu durum modernliğin yokluğu olarak görülerek Batıyı yakalama yönünde bir çabaya sokmaktadır. Ancak asıl eksiklik yerel değerlerin ihmal edilmesidir.¹⁴⁹ Jusdanis, Batının ve Batıya ait gelişmelerin küresel bir model olarak sunulduğunu ve buna paralel olarak bunların diğer edebiyatlardan üstünlüğünün üstü kapalı olarak onaylandığını adı geçen eseri boyunca vurgulamaktadır. Jusdanis'e göre de edebiyat kolektif kimliğin aynası olarak hizmet verir ve aynı zamanda onun hikâyesini anlatır. Milli bilinç yaratmanın en önemli aracı yani milleti uğrunda ölünecek bir kavram haline getirmede dil ve onun ürünleri etkilidir. *Psikharis Yolculuklarım* adlı eserinde: *Bir milletin millet olabilmesi için iki şeye ihtiyacı olduğunu; 1) Sınırlarını genişletmek 2) Kendi edebiyatını yaratmak* olduğunu söylemiştir. Böylece edebiyatın oluşumu bir milletin belli topraklar üzerinde inşa edilmesiyle aynı düzeye yerleştirilir. Dille millet eşitlenir. Edebiyat bir anlamda milletin günlüğüdür. Geçmişini ve geleceğinin hikâyesini anlatır.¹⁵⁰

Gürbilek, Türk toplumundaki eksiklik ya da yoksunluk duygusunun yerel zenginlikler ve geçmişin güçlü köklerinden ilham alınarak hatta ona yeniden bel bağlayarak aşılabileceği düşüncesini birçok yazısında incelemiştir. *Kör Ayna Kayıp Şark* adlı eseri neredeyse tümüyle bu kriz etrafında şekillenmiş ve gerek düşünce dünyamızın gerek edebiyatımızın büyük isimlerinden referanslarla meselenin bugün bile çözümlenmeyi bekleyen yapısını açıklamaya çalışmıştır. Bilhassa edebiyat üzerinden yaptığı okuma ve analizler "dil" in bir toplumun ne olduğu ve ne olabileceği hususundaki gücünü önemsemesi bakımından sosyolojik bir değer de taşımaktadır. Gürbilek, *Bizde Roman ve Milli Bir Edebiyata Doğru* ile *Türk Edebiyatında Cereyanlar* adlı yazılarından hareketle

¹⁴⁹ Gregory Jusdanis, "Gecikmiş Modernlik Ve Estetik Kültür / Milli Edebiyatın İcat Edilişi" (Çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul. 1998 s.11

¹⁵⁰ A.g.e., s.76

döneminde yukarıda sözünü ettiğimiz arzuyu ilk dile getirenin Tanpınar olduğunu belirtir.¹⁵¹ Orhan Koçak'ın *Kaptırılmış İdeal* adlı metninde Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* adlı eserine ve yazarına tuttuğu mercek Türk modernleşmesinin çelişki ve hasta yanlarını gözler önüne serer. Halit Ziya'nın Edebiyat-ı Cedide çevrelerinde kabul görmeyişini psikanalitik bir bakışla değerlendirmiştir Koçak. *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'inin yanında Uşaklıgil'in kendi hatıraları da bu bakıştan nasibini alır. Freud'a göre; utanç duygusu ve narsistik doyum arayışına eşlik eden suçluluk duygularının kaynağı; yetersizlik ve ihlal gibi süreçlerdir.¹⁵² Koçak da eserlerden örneklerle Türk aydınının yetersizlik duygularını telafi etme gayretiyle Batıya karşı ya aşırı bir özenme ya da kati bir reddediş arasında savruluşunu anlatır;

“Utancın ve gülünç düşme kaygısının Halit Ziya’da sürekli bir motif olduğunu söyledim. Bu kaygının hemen her zaman “Batı” ve alafrangaya ilişkin olarak belirdiğini de kaydetmek gerekir. Halit Ziya’nın anıları bu noktada çok aydınlatıcıdır. “Hayatta [onu] en çok korkutan” acının “gülünç olmak acısı” olduğunu itiraf eder (1969: 134) İstanbul’a geldiğinde de aynı korkuyu duyacaktır: “İzmir’in şımartılmış ve kendi nefesine aşırılıkla itimat verilmiş bir genci iken İstanbul’da nihayet bir taşra çocuğu, yaşamak ve söylemek alışkanlıklarını kazanamamış, ne yaparsa ve ne dese altındaki beceriksizlikleri sırtan bir görgüsüzü... hülasa gülünç olmaktan her dakika titriyordum” (322). İstanbul’da taşralının duyduğu utanç, İzmir’de Türk gencinin Levanten İzmirliiler karşısında duyduğu utancın bir uzantısıdır.”¹⁵³

Koçak’a göre Uşaklıgil, ulusal benliğin ta en başından beri bir yarılımla kurulduğunu anlatır. Tam da bu sebeplerle eleştirilmiştir aslında. Ulusal benliği anlatamadığı, bizden olanı dile getirmediği için eleştirilirken aslında Halit Ziya'nın söylediği de tam buydu; yitik bir nesnenin peşindeydi o. Koçak’a göre onu Tanpınar anlayabilirdi ama böyle bir anlama kendi sentetik diliyle yüzleşme olurdu. Çünkü Tanpınar Itri ile Bach arasında bir sentez yakalayabildiğine inanıyordu. Koçak'ın aktardığına göre Fuad Köprülü 1926'da şöyle yazar; *“Millî zaferi kazanan, millî inkılabı yaratan asil ve orijinal Türk ruhu (...) edebiyatımıza niçin daha giremedi?”* İşte Halit Ziya da orijinal Türk ruhunun

¹⁵¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992

¹⁵² Sigmund Freud, *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*. İstanbul; Metis Yayınları, 2013

¹⁵³ Orhan Koçak, *Kaptırılmış İdeal; Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme*, Toplum Ve Bilim Dergisi, Sayı 70 Güz 1996, s. 134

kökensel bir yarılımla birlikte ortaya çıktığını sezdiğini için yanlış anlaşılmalıdır. Koçak şöyle bitirir denemesini; *Anlamak, bu gediği kapatma çabasının da çoğu zaman narsistik bir nitelik taşıdığını, demek o gediğin ürünü ve ifadesi olduğunu anlamak olurdu – bunun için yanlış anlaşılmalıdır.*¹⁵⁴

Gürbilek'in de bu tartışmaların neticesinde bazı soruları vardır; *Tanpınar'ın gülünç ve biçare yerelliğiyle sakat ve yarım ideali arasında ya da Koçak'ın sakil ve dar gündelik hayatla “ödünç alınmış yabancı ideal arasında bize özgü bir bölge var mıdır?”* Her ne kadar bir olamamışlık, olmaya çalışma hali, fikre geç kalmış bilinç, kaptırılmış ideal cereyanlarından söz etsek de yerelliğin özgün içeriği yakalandığı taktirde bile batı kanonuna girebilme ihtimali nedir? Böyle bir ihtimal var mıdır? Harold Bloom *Batı Kanonu* adlı eserinde şöyle yazıyor; *Batı Kanonu Shakespeare ve Dante'dir. Onlardan sonra ise onlar neyi içlerine aldıysa, Kanon odur. Edebiyatı yeniden tanımlamak boşuna bir uğraştır çünkü Shakespeare ve Dante'yi kavrayacak kadar bilişsel gücü toparlamak imkânsızdır ve onlar edebiyatın ta kendisidir.*¹⁵⁵ Bloom'un sanatsal olanın köklerini açıkladığı bu yorumu aklımızda tutarak Nurdan Gürbilek'e geri dönelim; şöyle bir araştırmaya girer Gürbilek; peki orijinal nedir? Ian Watt'ın *The Rise Of The Novel*'da orijinalin; hiçbir şeyden türememiş, bağımsız, dolaysız, yepyeni gibi anlamları işaret ettiğini belirtir ilkin. Türkçede “orijinal” sözcüğü ilginç, şaşırtıcı, yepyeni, kimsede olmayan, kişiye ya da bir yere özgü gibi anlamlarda kullanılıyor. Bunlar ilk akla gelen ve yaygın anlamıdır sözcüğün. Gürbilek, kelimenin bizi bir başka derinliğe götürdüğünü belirtiyor; Bu bir kökene, bir kaynağa işaret eden, kendi kendine şekillenmiş bir öz'ü ima eden anlamıdır. Orijinal Türk Ruhu dediğimizde tam da böyle bir özsel belirleyiciliği işaret etmiş oluyor isim. İşte bu tanımların ardından ironi başlıyor zira bugün piyasada orijinal dediğimiz her ürün Batı menşeli gibi görünmektedir. Öze yapılan her vurgu aslında bir korkuyu, özden uzaklaşma, uzaklaştırılma kaygısını taşımaktadır. Çünkü pratikte dili çevirme, parayı çevirme, bir kültürü diğerine çevirme işi o kadar tanıdık ki, özü koruma çabası da her daim bu pratiğin ensesindedir. “Özgün” olma gayreti Batıya duyulan

¹⁵⁴ Koçak, a.g.e., s.149

¹⁵⁵ Harold Bloom, *Batı Kanonu*, (çev. Çiğdem Pala Mull) İstanbul: İthaki Yayınları, 2014, s.40

hayranlığı da, bu hayranlıktan duyulan suçluluk duygusunu da bünyesinde taşır.

156

Gürbilek aynı metnin ikinci bölümünde Türk romanında bu çelişkilerin gözler önüne serildiği hikâyelerin ya da hikâyelerde altı çizilen çelişkilerin krizi aşmaya yetip yetmediğine de yakından bakar. Türk romanı modernleşme krizini aşma gayreti göstermiş midir? Yoksa krizi başka bağlamlarda yeniden yaratarak aşılması daha güç bir hale mi getirmiştir? Bu meseleye bakışını yazarın *Kör Ayna Kayıp Şark* adlı metniyle ele alacağız.

2.3.2.4 Ağlayan Çocuk Türk

Dudaklarını bükmüş, tombul yanaklarından yaşlar süzülen küçük bir oğlan resmi, uzun yıllar Türkiye’de gerek evlerde gerekse berber, tuhafiyeye dükkânı, kahve vb. mekânlarda duvarları süslemiştir. Nurdan Gürbilek, bu acılı çocuk fotoğrafının ülke insanı için taşıdığı ortak anlam dünyasını araştırır. Murat Belge’nin bir zamanlar dediği gibi; “*Türk toplumunun çocuklarına karşı suçluluk hisleriyle açıkladığı bu vakayı*”¹⁵⁷ tam tersi, aslında içinde acı çeken bir çocuğun varlığıyla henüz yetişkin olamamış Türkiyelinin fotoğrafta kendini görmesi olarak yorumlar. Aslında mağdur etmemiş, mağdur edilmiştir. Onun gözyaşlarında kendi acılarını seyre dalar. Masum olduğu kadar, hınçtan uzak duruşuyla da onurludur ağlayan çocuk.¹⁵⁸ Darbe sonrası toplumun acıyı kutsayan, bir erdem olarak yücelten, ona katlanmayı telkin eden ve isyanı adapla terbiye eden kültürel atmosferinde politikadan uzak durmak, hatta üzerine düşünmekten bile kaçınmak da rasyonel bir tabiata bürünmüştür. Gürbilek, Kemalettin Tuğcu romanlarında sıkça işlenen mahzun ama iyi kalpli çocuklar, yeni nesillere acıdan erdem, yokluktan onur, kötülükten iyilik doğabileceğini öğretir gibidir. 60’lar ve 70’ler boyunca Ayşecik, Ömercik, Sezercik ve Yumurcak filmlerinin gördüğü ilginin biraz da böyle bir kaçışın telafisi olabileceği düşünülebilir. Bu imgelerin yıllarca yinelenmesi, bu çocuklarda görülen yavru meleklikle özdeşleşilmesi, büyümekten korkan bir insanın

¹⁵⁶ Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, s.101

¹⁵⁷ Murat Belge, “Bir Poster” Tarihten Güncelliğe. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1983, s.265-9

¹⁵⁸ Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, s.39

çocukluğa saklanma, hep çocuk kalma özlemini de anımsatır. Gürbilek, şöyle yazar;

“Kuşkusuz bu toplumun modern Batı karşısındaki kendi çocuk kalmışlığıyla baş etme, kendini gülünç ve güdük bırakmış bu yazgıyı sevinebilir bir şeye dönüştürme, Batı'nın tuttuğu aynada beliren çocukluk imgesini tersyüz etme çabasının payı var. Ama her şeyden önce o aynada beliren “çocuk toplum” imgesini kabullenmesinin payı var.”¹⁵⁹

Böyle bir yaklaşım, Türk modernleşmesinin krizlerini, Batılılaşma yetersizliğini ve bunu çocuk imgesiyle, üstelik de mazlum ve mağdur ama gururlu ve vicdan sahibi bir çocuk imgesiyle telafi etme çabasını gözler önüne serer. Bu çocuk toplumun kötü yazgısını sevmeye çabasında bir acıların çocuğudur aslında. Ağlayan Çocuk posterini, bu çabanın izdüşümü gibi tarihte yerini almıştır. Gürbilek, 80'lerde yaşanan “Acı Patlaması”na sadece Küçük Emrah'ın *Boynu Bükükler*'inin değil Oğuz Atay'ın *beceriksiz ve çocuk kalmış* kahramanlarının, Ece Ayhan'ın *devlet dersinde öldürülen çocuklarının* da eşlik ettiğini belirtir.¹⁶⁰ Böylece kendine acıma ediminin sadece sınıfsal değil entelektüel aklın da eğilimi olabileceğini vurgulamış olur. Ne yazık ki her koşulda bu acı edimi kitleyi kendi doğal evriminden uzaklaştırarak, onun politik bir mücadelenin öznesi olmasından alıkoyar. Spinoza, “*iktidarın kitlelerin kederine ihtiyacı vardır*” derken tam da böyle bir acıma pratiğinin beslediği eylemsizliği vurgular. Acı kültürünün kutsandığı yılların darbenin hemen ardından apolitize edilmek istenen bir toplumda gerçekleşmesi tesadüftür diyebilir miyiz?

Çocuk imgesiyle özdeşleşmeye bu kadar yatkın bir kitlenin aynı anda çocukla ilgili korkuları, kaygıları, kaçınmaları da ilginçtir. Çocuk, masumiyetine rağmen tekinsiz bir dilin evidir. Denetlenmesi güç, mutlaka terbiyelenmesi gereken bir yapıdır. Mesela sokak çocuklarından duyulan korku, bastırılanın intikam alacağı korkusudur biraz da. Kontrol edilemeyen bir yapı olan çocuk, sokakta yaşayan çocuk olarak daha da tehlikeli bir durum arz eder. Kadınlara karşı duyulan korku ya da yerlilere karşı duyulan korku da benzer bir sürecin ürünüdür. Acıların çocuğuna duyulan merhamet ve ilgi biraz da bu korkuyla beslenir Gürbilek'e göre. Bu ilgi ve merhamet korkuyu gizlemek içindir. Sokak

¹⁵⁹ A.g.e., s.42

¹⁶⁰ A.g.e., s.43

çocuklarının ya da Doğulu yetimlerin dertlerinin paylaşıldığı bir ortak vicdanın duyumsanması değildir yaşanan. Çocuğa ve çocukluğa duyulan samimi bir sevginin, şefkatin yansıması da değildir. Çocukluk bir horgörü imgesi olarak kaldığı sürece Türkiye’de çocuklarla kurulan ilişki de sağlıklı olamayacak gibi görünmektedir.

Sanırım Ağlayan Çocuk portresinde kendi acıklı durumuna ağlayan yetersiz yetişkinle, incittiği çocuklara, ihanet ettiği çocukluğuna ağlayan yetişkin birarada durmaktadır. Çocuk imgesiyle barışsa yetersizliğiyle de yüzleşecek, yüzleşebilse tarihsel ve kültürel anlamda kendi özgün sesini yaratabilecektir. Ağlamak, acımak, acınacak halde bulunmak sığınılacak bir kutsiyet olmaktan da çıkacaktır böylelikle. Gürbilek böyle bir özlemi dile getirmez pek. Mağduriyet ve masumiyet arasındaki kırılğan çizgiden söz eder sıklıkla. Acınası bir halden türeyen hınç ve suça meyilli öfkenin bıçkın Türk delikanlısı olarak tezahüründen söz eder. Acıların çocuğu için için ağlar, bıçkın delikanlılar naralar atar. Her ikisi de muktedirlerin işine gelir çünkü yaşanan mağduriyetlerin ve adaletsizliklerin politik bağlamı gözyaşı ve narayla örtülmüştür.

2.3.2.5 Kötü Çocuk

Türklük, Gürbilek için kökensel ya da özerk bir kategori, yerel bir hakikat anlamında üzerine düşündüğü, tahlil etmeye çalıştığı bir durum değil. Bu yazılarda çoğunlukla karşımıza çıkan Türklük olgusu bir kültürel üretilmişlik, modern sonrası kurulan dünyada kendini arayış, bulamayış, tanımlama çabası ve kaçınma arzusu gibi çift duygulu, çelişkili pozisyonları ifade ediyor. *Kötü Çocuk Türk* metni 1980’lerin kültürel iklimine tutulan merceğin devamı niteliğinde yazılardan oluşsa da sorduğu sorular ve bağlamlar değişiyor. Biraz daha derinlere, toplumun bilinçaltını oluşturan karanlık duygulara, sert hatıralara ve inkârlara odaklanıyor Gürbilek. Türk romanında karakter ve tipler üzerinden titizlikle yürüttüğü biraz psikanalitik biraz da arkeolojik kazılar, toplumsal yapının dönüşüm ya da dönüşüme direnç noktalarını daha iyi anlamamızı sağlıyor. Hemen belirtelim; Nurdan Gürbilek, edebiyat metnini toplumu ve insanı anlamak adına araçsallaştırma eğiliminde olan bir denemeci değil, onun tahlilleri birbirinin izdüşümü olan kompleks bir oluşumu, oluşumları birlikte

anlama çabasıdır. Bu çaba sosyologların, psikologların, edebiyatçıların ya da politikanın da faydalanabileceği geniş bir yorumlama yelpazesi sunar araştırmacılara. Metne biraz daha yakından bakarsak, Tanpınar'ın *Huzur*'undan bahsederken ithal edilmiş bir tipleme olarak Suat'a odaklanır Gürbilek. Kötülük yaparak olaylar dizisini bir trajediye, kahramanların saadetini engelleyen bir *daemon*a ihtiyaç vardır ama bu söz konusu kötü davranış kalıpları hikayenin estetiği gereği Türk toplumundan çıkabilecek gibi değildir. Suat'ın "kötü" karakteri ve Mümtaz'ın aşk saadetine gölge düşürecek olan intiharı, son derece batılı bir modern yabancılaşmanın estetiğinde sunulur okura. Gürbilek bunun altını çizmek ister; Suat son derece asli rolüne rağmen inandırıcı bir karakter değildir. Sırf kötülüğü temsil etsin diye oraya konmuş gibidir. Gürbilek, Suat'ın intiharının *Ecinniler*'de Stavrogin'in intiharıyla benzerlik taşıdığına dikkat çeker.¹⁶¹ Fethi Naci ve Mehmet Kaplan'ın Suat'ın Dostoyevski'den gelme bir figür olduğunda birleştiklerine atıfta bulunur. Yine Berna Moran'ın da çeviri intihar fikrine katıldığını, Suat'ın intiharıyla Aldous Huxley'in *Ses Sese Karşı*'sının Spandrel'inin intiharı arasındaki benzerliğe dikkat çektiğini belirtir. Böyle bir benzetme daha inandırıcı görünür çünkü *Huzur*'un kahramanı Mümtaz, Huxley'den çok sevdiği bir yazar olarak da bahseder. Modern hayatın bir getirisi olan yabancılaşma ve belki de anlamsızlık problemi, modernleşme sürecinde patinaj yapan bir Türk için uzak, tuhaf, son derece yabancı bir psikolojik haldir. Yabancılaşmanın kendisine henüz yabancı olan ortalama bir Türk için Suat'ınki gibi bir intihar mecburen ithal edilmesi gereken bir depresif haldir. Tanpınar, *Huzur*'da İhsan'ın ağzından benzer bir durumun farkında olduğunu dile getirir. Gürbilek bu farkındalığı kitaptan bir alıntıyla hatırlatır;

*"Hazin tarafı şu ki" der İhsan, "Bu cins azapları bütün dünya bir asır evvel yaşadı, bitirdi. Hegel, Nietzsche, Marx geldiler, geçtiler. Dostoyevski Suat'dan seksen sene evvel bu azabı çekti. Bizim için yeni nedir bilir misiniz? Ne Eluard'ın şiiri, ne de Comte Stravoguine'in azabıdır. Bizim için yeni, en ufak Türk köyünde, Anadolu'nun en ücra köşesinde bu akşam olan cinayet, arazi kavgası veya boşanma hadisesidir."*¹⁶²

¹⁶¹ Gürbilek, A.g.e., s.68

¹⁶² A.g.e., s.69

Peki, neden böyledir? Başkasının kötü çocuğu ve ecnebi bir kötü bilinç ithal edilmiştir? Bunu farklı eleştirmenlerin yorumlarıyla dile getirir Gürbilek, özellikle Tanpınar'daki estetikmin sınırlarının zorlandığı bir Mümtaz karakterinin tam karşısına hiçlikten beslenen zalim ve alaycı inkârlarla ahengini, anlamını çoktan yitirmiş bir karakterin, Suat'ın dili örtüşmeyecektir. Berna Moran'ın bu abartılı üslubu Mümtaz'ın tutumunu estetikmini daha iyi anlatabilmek hatta eleştirilebilir kılmak için Tanpınar'ın bilhassa böyle yazdığını yorumladığını da aktarır. Bu tartışma edebiyatın ve edebi dilin sınırları ve roman kuramının içinde sürüp gidebilir. Gürbilek'in dikkatimizi çektiği yer şudur; İnsanın yaratıcı tabiatının karanlık yüzünü temsil eden güçlerin Türk kültüründe ve geleneğinde kendi içimizden türeyen bir gölge varlık olarak değil de daima dışarıdan, bizden olmayan, ötekenden, yabancından, ecnebiden kaynaklandığı savunulan yıkıcı doğasıdır. Bütün bu hikâye böylesi bir yüzleşmeyi geciktirişimizden türemektedir. Suat gibi karakterler, Jale Parla'nın "*Tanzimattan Bugüne Türk Romanı*" adlı eserinde incelediği birçok romanda farklı isimlerde karşımıza çıkar. Gürbilek de "*Kör Ayna Kayıp Şark*" adlı eserinde Türk modernleşmesinin sorunlarını yazarların ideolojik yaklaşımları ve eserlerindeki izdüşümü bakımından irdeler.

Şerif Mardin, "*Daemon*"u dilimize çevirirken yaşanan zorlukların kötülüğün doğası hakkında bilgilerin örtük kalmasına katkıda bulunduğunu söylemiştir. İnsan doğasında taşıdığı inanılan bu kötücül gücün aynı zamanda yaratıcı doğayı beslediğini biliyoruz. Mardin, Türkiye'de bir trajedi yokluğunu, sanatsal alanın yüzeyselliğini hatta psikiyatrinin güdük kalışını buna bağlar.¹⁶³ Gürbilek de buna katılır; kötülüğü bir dış mesele olarak görmek, ona ilişkin bütün anlatıları ithal etmek zorunda bırakacaktır.

Bataille, kötülüğü bir ahlaki yetersizlik değil, verili ahlakın yadsınması olarak tanımlar. Yasakları aşmak ve kuralları ihlal etmenin bir yoludur bu. Özgürlüğe giden yol da buradan geçer. İyiliğin boyun eğdiren uzlaşmacılığından kurtulunur. Buysa cesaret işidir. Yaratıcılığın kaynağı da tam buradadır;

¹⁶³ Şerif Mardin, "*Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah denemesi*", Toplum ve Bilim, sayı:24, 1984, s.9-16

kötülükte ya da günah olanda.¹⁶⁴ Şöyle yazar Bataille; “*En insancıl haliyle edebiyat, tutkunun doruğudur. Ama yine de tutku lanete karşı koyamaz: İnsan hayatında anlam bakımından en zengin olan şeyler lanetli yanda dururlar.*”¹⁶⁵

O halde aşağılık kahramanları olmayan, pislik ya da düpedüz “bok herif” diyebileceğimiz karakterleri dile getirmeden yazılan bir romandan derinlikli ya da evrensel diye söz etmek pek mümkün olmayacaktır. Gürbilek, Michael Andre Bernstein’in *Acı Karnaval*’ına gönderme bulunarak “abject hero” yu alçak kahraman olarak Türkçeleştirdiğini yazar. İşte bu pislik kahramandır; o gecikmişliğinin, kurgusallığının farkındadır. Alçaklığını bir kamusal gösteriye dönüştürür. Hem toplumsal hem de kültürel bir parazittir. Bu başarısızlık (yani kötü bile değildir, kötünün taklididir çünkü) hınca dönüşür. Gürbilek’in Bernstein’den aktardığına göre, yer altı adamını hınca sürükleyen başarısızlığı değil, başarısızlığını bir özgünlüğe dönüştüremeyişidir. Jean Genet, *Açık Düşman*’da şöyle yazar; “*Yazmak, verilen sözün alanından kovulduğunuzda size kalan şeydir...*”¹⁶⁶ Gürbilek haklıdır; size kalan tek şeyi özgün bir yaratıma dönüştüremediğinizde payınıza düşen duygu kötülük değil hınçtır.

Edebiyatın kötü çocuğunun düşmekten nefret edeceği bir konumdur bayağılık. Ne var ki Hannah Arendt “*Kötülüğün Sıradanlığı*”nda izleyici olarak katıldığı Eichmann davası izlenimlerinden yola çıkarak herkesi şaşırtan ifadelerde bulunur; Eichmann insanların zannettiği gibi bir canavar, canı değil son derece sıradan, işini yapan emir alan ve görev bilinciyle davranan askerdir. Eichmann, tüm dünyaya kötülüğün ürkütücü bayağılığını, sıradanlığını, içimizde uyuyan doğasını göstermişti. Bir kez daha söylemek gerekirse, kötülük orada dışarıda bir yerde pusuda beklemiyordu her zaman. Akılla aydınlanamayan zihinde, akılla manipüle edilen ahlakta, ahlakla terbiye edilen davranıştaydı kötülük belki de... Kendi aklını kullanma cesareti göstermekten yoksun olan amorf (Adorno) kitlenin eylemsizliğindeydi kötülük... Öyle kendiliğinden öyle sıradan...

¹⁶⁴ George Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*. (çev. Ayşegül Sönmezay), İstanbul: Metis Yayınları, 2004, s.12

¹⁶⁵ Bataille, A.g.e., s.29

¹⁶⁶ Jean Genet, *Açık Düşman* (çev. Sosi Dalanoğlu) İstanbul: Metis Yayınları, 2016, s. 93

Korkutucu olan da buydu belki; içinde hınç ve öfke barındırmayan insanın İyi ve Kötü hakkında epistemolojik bir değerlendirme yapmaktan yoksun kalışı. Özgür aklıyla düşünmek ve değerlendirmek yerine iradesini bir başkasının aklına teslim edişi. Kendi değerlerini değerlendirme sorumluluğunu almaktan kaçışı. Nietzsche'nin *İyinin ve Kötünün ötesine* geç derken işaret ettiği özgürlük ufkunu görmezden gelişi. Bugün, Kant'ın vicdan yasası ile Nietzsche'nin özgür ruh dediğinin, ufuk çizgisinde buluşma ihtimaline inanmaktan vazgeçecek miyiz?

Orhan Koçak, Edebiyat-ı Cedide üzerine oluşmuş önyargıları araştırmıştı. *"Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme"* adlı yazıda. Gürbilek, bu yazıda Batılılaşma çabasıyla başlayan eksen kaymasının aslına modernleşmenin gecikmesini kabul etmek demek olduğundan bahsettiğini yazar. Türk edebiyatı bu gecikmişliğin ortasında yerli ama yavan, modern ama devralınmış bir hikâyenin özgünlükten doğallıktan uzak dilini kurar Koçak'a göre. Geleneğe başkaldırı, itiraz, isyan, gecikmiş ve yapay, iğreti duruyordur. Modernlik geciktikçe onun kurduğu dünyaya isyan etmek isteyen çocuğu da sahici olmaktan alıkoyuyor.

Gürbilek, yokluk üzerinden giden bir eleştiri diline de sitem eder;

*"Oysa pekâlâ bir gecikmişlik bilincinden, bu açmaza doğmuş olmanın kıskırttığı bir yaratıcılıktan, kültürel gecikmişliği edebiyatın kendi gecikmişliğiyle birleştirmenin yaratıcı bir yolu olduğundan söz edilebilirdi. "Kahredici gerginliğin" yaratıcı bir gerginliğe dönüştüğü, gecikmişlik azabının edebiyatın oyun dünyasında yansızlaştırıldığı bir ara bölge..."*¹⁶⁷

Gürbilek 1970'lerde Oğuz Atay'ın kahramanlarında ya da Yusuf Atılgan'ın kahramanı Zebercet'in intiharında geçmişteki eğretiliklerin aşıldığını belirtir. Suat gibi Beethoven konçertosu eşliğinde törensel bir sahneyle değil, on kasım töreni sırasında öten korna ve siren sesleri arasında aniden canına kıyan Zebercet ile Türk romanında yeni ve özgün bir düşmüşlüğü, sahici bir yabancılaşma anlatımının kapısının aralandığını haber verir. Bunları görünmez kılan biraz da kötü çocuk imgemizdir Gürbilek'e göre; illaki emsalsiz

¹⁶⁷ Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk* s.85

canavarlardan bahsedilmesi mi gerekmektedir? Düşmüşlüğü, kötülüğün, acının edebiyatı sıradanlığın bayağılığıyla dile gelerek yapılamaz mı?

2.3.2.6 Kötülük In İyilik Out

90'larda özel radyolarla serbestçe kullanılan ve hızla yayılarak kendini tekrar tekrar üreten gündelik yaşam dili modernleşme çabasından vazgeçmemiş, umudunu hiç yitirmemiş kitlelerin tutunduğu bir yeni hayat yoluydu. Devlet radyolarının aşırı resmi ve duygudan uzak yayın ilkelerinin ardından yaşanan bu serbestlik, bu “özgürlük” modern bir performans olduğu iddiasındaydı. Kötülüğün, iyiliğe göre daha havalı bulunması içinde barındırdığı özgürleşme vaadiydi ama Batılılaşma çabasındaki bir ülke için yüzeyde kımıldayan her anlam onu besleyen köklerden yoksun kaldığı için “yaşasın kötülük” diye bağırın radyo spikeri de onu dinleyen meraklı takipçileri de eğreti bir kötülük söyleminin pasif muhatapları olarak kalıyorlardı. Bu eğretiliğin özgürlüğü ne etik bir mesele olarak ne politik bir arayış olarak üstlenemeyeceğini söyleyebiliriz. Gürbilek, 80'lerin acıların çocuğunun 90'larda kötü çocuğa dönüşme uğraşını bu dönemin TV programları, dizileri, karikatürleriyle örnekler.¹⁶⁸ Hınçtan beslenen bu kötülük çabasının belki de orijinal olan tek yanı gizliden gizliye yereli yücelten, mahalleliyi koruyan kollayan, bir mahalle olarak da Türkiye'yi, dünyaya karşı savunan örtük çabasıdır. Güce ve güçlüye duyduğu hınç, çember genişledikçe dünyaya yönelir ve dünya karşısında kendini ardına saklayıp feyz alabileceği tek damar milliyetidir. Bu içerik, onun her dem mağdur, madun, ezik, aşağılanmış, hor görülmüş olma geçmişinin sosyo ekonomik ya da sınıfsal nedenlerini, kendi kurbanı olduğu bir geleneği biteviye ürettiğini, üretmese bile farkında olmayarak bu yeniden üretime katkıda bulunuşunu görmesini engellemektedir. Bir kez daha toplumsal koşulların ağına düşen birey ve bunu aşabilecek cesur yüzleşmelerden kaçan, suçu hep ötekine atan, kendi güçsüzlüğünün de güçsüzleştirilme politikalarının da sorumluluğunu alamayan bir kötü çocuk Türk imgesiyle karşılaşırız. Burada kötülük belki de hiç olmadığı kadar kudretten yoksun. Gürbilek şöyle yazıyor;

¹⁶⁸ Gürbilek a.g.e., s.91

“Bugünün kötü çocuğu yüce bir İyi'nin içine değil, kötülüğün daha önce hiç olmadığı kadar kurumsallaştığı, sıradanlaştığı, bayağılaştığı bir dünyaya doğdu. Başından bu yana kudretsiz bu figürler; idealdeki boşluğu sopayla doldurmaya yatkın, kifayetsiz ama zorba bir babayla yaşamak zorunda kalan Türkiyeli kötü çocuğu özellikle ilgilendiriyor bu. Kötülüğün işkencecilik, uyuşturucu kaçakçılığı, kiralık katillik biçiminde mesleklaştığı, dehşetin ve iğrençliğin böyle sıradanlaştığı bir dünyada şu bizim kötü çocuk sıra dışı bir kötülüğün dilini zafer edasıyla nasıl kullanacak? Dışlanmışlığın kötücül enerjisinin ele geçirilemez olduğuna nasıl inanacak?”¹⁶⁹

Gürbilek bir kez daha sistemin çarkına yine bir satış nesnesi olarak dâhil edilen kötülük imgesine dikkat çekmek ister gibidir. Üstelik sadece Türkiye’de değil post-modern yaşamın bağrında da yıkıcı bir anlam kayması yaşamaktayızdır. Basitçe kötülük diyebileceğimiz herhangi bir eylemini adalet savaşı olarak adlandıran kötü çocuklar geçmişteki örneklerinin silik birer kopyasına dönüşmektedirler.

2.3.2.7 Müebbet Çocukluk

Ayna metaforu erken romana bir züppelik işareti olarak girmiştir. Ahmet Mithat’ın Felatun Bey’i veya Hüseyin Rahmi’nin şıpsevdi Meftun’u ayna karşısında geçirir boş vakitlerini. Gürbilek, buradaki zengin psikanalitik malzemeyi görür; yetim kalmış erkeklerin, yeterince erilleşemeyen dandini beylerin ayna karşısındaki kadınsı halleri aynı zamanda olgunlaşmamış, çocuk kalmış bir ruh halini de tasvir etmektedir. Ona göre Türk romanında aynayı yapıtın merkezi yapan Ahmet Hamdi Tanpınar’dı. Aynaya mahkum kahramanların yazarıdır Tanpınar. Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*’da ayna, su gibi billur, zamanın suları gibi imgelere epeyce değinmiştir.

Bu dönem yazarlarından Halid Ziya Uşaklıgil’in romanlarında evin içinde olup bitenlerin, mahrem alanın sakladığı adavetlerin tahlil edildiğini görmeliyiz Gürbilek’ e göre. Mesela *Aşk-ı Memnu* tam bir aile cehennemidir. Halid Ziya’yı Tanzimat yazarlarından ayıran farkın kahramanlarının kırık hayatlarını bir yergi ya da komedi unsuru yapmayışıdır. Üstelik bu kırılmada yapıtının yazgısını görebilir yazar. Gürbilek, Halid Ziya’nın çağdaşlarınca Bovarizm,

¹⁶⁹ Gürbilek, a.g.e., s.92

Frenkseverlik, dekadanlıkla suçlanmasının haksızlığına dikkat çekmek ister. Onun süslü ve çetrefilli bir üslup kullandığını ve bunun köksüzlüğe, taklitçiliğe, milli olmamaya neden olduğunu düşünen çağdaşları yanında Tanpınar'ın bile benzer bir yorumla Halid Ziya'ya haksızlık edebildiğini belirtir.¹⁷⁰ *Müebbet Çocukluk* adlı denemesinde şöyle yazar;

“Sanırım Halid Ziya'nın esas farkı; onu köksüzlükle suçlayanların bile kabul ettiği ustalığı buradadır. Okudukları kitaplar yüzünden mavi emellere kapılan genç kızlara, evde kaldıkları için kadınsılaştırılmış adamlara, emelle gerçek arasında gidip gelmekten çocuksulaştırılmış erkeklerle; şiire fazlasıyla kapıldığı için "marazı bir hassasiyet" edinmiş Ahmet Cemil'e, ayna bağımlısı Bihter'e, "müebbet bayram" a ulaşma hayaliyle sonsuza kadar çocuk kalan öksüz Nihal'e anlayışla yaklaşabilmiş, çünkü züppeliğin temel bileşenlerinden biri olan çocuk kalmışlığı kendi "emsalsiz yapıt" yaratma çabasını da yakından ilgilendiren bir problem olarak görebilmiştir. Romanlarında "ayna'nın işlevi de sanırım bu yüzden değişmiştir. Önceki romanlarda züppenin anne bağımlılığının işareti olan ayna Halid Ziya' da yine narsisistik bir bağın, ama bu kez yazarın kendisine de yabancı olmayan bir narsisistik yaranın, bir müebbet yas halinin işareti olarak karşımıza çıkar. Evet ayna bağımlısı kadın ve erkeklerin yazarıdır Halid Ziya, ama yetimlikte birlikte ruhsal yapıya damgasını vuran ayna bağımlılığının, ayna bağımlılığın içerdiği müebbet çocukluğun, marizlikle ve nazeninlikle özdeşleştirilmiş bir etkilenmişliğin aynı zamanda kendi romanının da yazgısı olduğunu, kendi "edebiyat maraz"ının da nasıl bir ayna bağımlılığı içerdiğini görebilecek kadar uzun süre kadar bakabilmişti romanlarında aynaya.”¹⁷¹

2.3.2.8 Çocuk Ülke

Şarkiyatçılığın temelinde yatan kategorileştirerek birbirinden ayırma girişiminin bir başka versiyonu da “Üçüncü Dünya Edebiyatı” kavramı olmuştur. Gürbilek, Fredric Jameson'ın *Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı*¹⁷² adlı metninde doğunun alegorik yaklaşımından Batının öğreneceği çok şey olduğunu vurgularken dünya edebiyatı olarak anılanın aslında Batı kanonu oluşunun altını çizmesini hatırlatır. Her ne kadar Jameson bir Marksist olarak ulusalcı tezlerin gerisine düşürülen Doğunun diline önem

¹⁷⁰ Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, 2016, s.162-163

¹⁷¹ Gürbilek, *a.g.e.*, s. 167

¹⁷² Frederic Jameson, *Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı*, Kültür ve Toplum sayı I, (yayıma hazırlayan. Tül Akbal), İstanbul: Hil Yayın. 1995, s. 16-63

atfetse de aslında üçüncü dünya edebiyatı derken benzer bir ayrımcılığı yeniden üretme tehlikesine düşmüş gibi görünmektedir.¹⁷³

Bir Türk okur Cervantes'i Sheakespeare ya da Dostoyevski'yi İspanya, İngiltere ve Rusya kültürünü anlamak için değil, insanlığın ortak deneyimini öğrenmek, evrensel bir ruhun parçası olarak farklı seslere kulak vermek için okur. Oysa Batılı için durum genellikle başka biçimlerde işlemektedir. Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm'ü* İspanyolcaya *Türk Mendili* “(*El pannelo Turco*) olarak çevrilmiştir mesela. Batılı okur, oryantalist bakışın aurasıyla yaklaşır Doğudan çıkmış edebiyata. Orhan Pamuk'un muhatap kaldığı sorular edebiyatın ve insanlığın ortak durumundan türeyen sorular olmak yerine Doğu- Batı problemlerine, İslam meselesine odaklı kalmıştır. Murat Belge de *Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış*¹⁷⁴ adlı metninde; Jameson'ın *Üçüncü Dünya Edebiyatı* üzerine bazı sakar genellemelerde bulunduğunu yazar. Belge, Jameson'ın *Çokuluslu Sermaye Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı* adlı yazısından hareketle sadece başlığın bile Marksist bir eleştirmen olarak sermayenin yapılanışının yarattığı tahakkümleri ne kadar vurgularsa vurgulasın, dünyalardan birinin dinamizmini ve ileriliğini, öbürünse geriliğini ve izolasyonunu, çaresizliğini çağrıştıran dile yenik düştüğünü söyler.

Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nu* saymazsak Doğu-Batı meselesine odaklanmış *Sözde Kızlar* ve *Fatih Harbiye* romanlarının tam da Jameson'ın “*Ulusal Alegori*” tezini haklı çıkaracak eserler olduğu söylenebilir. Neriman yerli Şinasi'yle züppe Macit arasında bocalar ama aslında Fatih'in temsil ettiği Şark ile Harbiye'nin temsil ettiği Batı arasında bir bocalamadır bu. Bu alegorik eserlerde sonuç hiç değişmez; Doğunun haysiyetini temsil eden fakir ama mağdur delikanlı kazanır.

Roman hem modernliğin hem de modernliğe yönelik direncin, bir yerliliğin inşa edildiği alandır Gürbilek'e göre. Ruhsal işkencelerimiz de bu bölümüşlüklerden kaynaklanır gibi görünmektedir. Romancı roman yazarken bu

¹⁷³ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark içinde* “Çocuk Ülke Edebiyatı” s.172

¹⁷⁴ Murat Belge, *Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış-Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış, Berna Moran'a Armağan içinde* İletişim Yayınları 2012, s.53-55

gerilimi yaşar ve bir biçim olarak romanı yani Batıyı tercih etmiş olduğu için etkilenme endişesiyle içeriği daima yerelde, yerelin değerlerinin kutsanmasıyla doldurur. Bu durumda Jameson'ın *ulusal alegori* tezi Türk romanının erken eserleri için doğrudur. Halid Ziya'dan, Tanpınar'dan, Oğuz Atay ve Bilge Karasu'dan, Leyla Erbil'den bahsedeceğimiz Türk Romanı için bu tezin geçerli olması pek mümkün görünmez. Belge'ye göre de mesela Tutunamayanlar, modernizmin belli başlı temsilcileriyle akraba olan bir eserdir. Her ne kadar tarihsel siyasi göndermeleri bulunsada Stendhal, Dostoyevski, Tolstoy gibi Batı Kanonunun en tipik isimlerinde de benzer alegorilere rastladığımızı unutmamalıyız.¹⁷⁵ Bütün toplumlarda politikanın insan psikolojisine sinmiş ve onun bakışını, dilini şekillendirme gücünü bünyesinde taşıyan sosyal bir aygıt olduğunu hatırlamalıyız. Murat Belge'nin de vurguladığı gibi yer yer doğru fikirler öne sürse bile Jameson'ın bu tezi sakar bir tespit olmuştur, zira aynı Jameson değil midir, *Siyasal Bilinçdışı*'nın da yazarı olan? Nurdan Gürbilek ise Jameson'ı şu bakımdan da eleştirir; Batılılaşma arzusu ile kendi kültürünü yitirme endişesi arasında gidip gelen toplumların sadece politik bir pozisyonu yitirmek değil cinsiyetçi bir yaklaşımla erilliğini yitirmek, kudretini ve azametini yitirmek, iğdiş edilmek gibi korkuları da kolektif bilinçdışında taşıdığını görebilseydi, şarkiyatçılığı aşmaya çalışırken yeni bir şarkiyatçı dil yaratmaktan sakınabilirdi, diye düşünür.¹⁷⁶ Oğuz Atay'dan örnek verir Gürbilek ve ona ulaşma arzusu ile yitip gitme gerilimi arasındaki mızımlılığımıza da eleştirel bir ayna tutar Atay; "*İyi aile çocukları arasında onlara çamur atan mahalle çocuğu gibiyiz*"¹⁷⁷ Gürbilek *Tutunamayanlar*'ın değerini şu sözlerle anlatır;

"Tutunamayanlar ya da Tehlikeli Oyunları bir "çocuk ülke" alegorisi olarak okursak, yalnızca böyle okursak, bu romanlara yazık edeceğimizi söyleyeceğim ben. Evet, dünya sahnesine (aynı zamanda "dünya edebiyatı" denen sahneye) çocuk rolünde, uşak rolünde, yani gecikerek çıkmanın verdiği sıkıntı üzerine; hep yarımamalak, hep acemi, hep çömez kalmışlığın sıkıntısı üzerine, ama aynı zamanda can sıkıntısı, ölüm acısı, suçluluk duygusu, haksızlık üzerine, bütün bunları anlatma isteğiyle bunları zamanında anlatamamış olmanın doğurduğu sıkıntı, bazı şeyleri ancak gecikerek anlatabiliyor olmanın verdiği endişe üzerine

¹⁷⁵ Belge, a.g.m., s.60

¹⁷⁶ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark içinde "Çocuk Ülke Edebiyatı"* s. 178-186

¹⁷⁷ Oğuz Atay. *Günlük*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s.28

Türkçe ya da başka bir dilde yazılmış en güzel romanlardan biridir Titunamayanlar."¹⁷⁸

2.3.2.9 Endişe

Gürbilek, edebiyatın kapı araladığı tarihsel ve kültürel bir öge olarak toplumsal cinsiyet meselelerini çok yönlü bir irdelemeye tabi tutar. Feminist literatürün teorik ve sanatsal ürünlerinin zihin açan söylemleriyle, yazınsal etkinliğin, yazarın ve okurun düşünce dünyasını biçimlendirişine ayna tutar. Tarihin kurucu öznesi olan eril muhakemenin dilde ve edebiyatta yarattığı iklimin aynı tarihin tekrarlanmasındaki payını gerek Batılı gerek yerel eserlerden örneklerle inceler. Bir dipnot olarak şöyle yazar Gürbilek;

*"Kadın aşağı edebiyatın, piyasa romanlarının, ticari tefrikaların, yani duygusal, öznel, edilgen edebiyatın tüketicisi olarak konumlandırılırken, erkek sahici, nesnel ve ironik edebiyatın yazarı, modernizmin kurucu meınlrından birinin yaratıcısı olarak belirir. Huyssen'e göre bu ondokuzuncu yüzyılda belirginleşen daha köklü bir bölünmenin, kitle kültürüyle modernizm arasındaki "büyük yarılma"nm bir parçasıdır. Bu yarılmada yüksek ya da sahici kültür erkeğin alanı olarak kalırken, aşağı ya da ticari kültür kadınla ilişkilendirilerek kodlanmıştır"*¹⁷⁹

Oysa işin aslı rüyanın, rüya görenle ilgili bilgi veriyor olmasıdır. Gürbilek, kadınlar hakkında yazan erkeklerin kendi endişelerinin izini sürmek ister. Romanlardan etkilenmeye fazlasıyla yatkın, kendini kaptırmaya eğilimli, hassas ve hülyalı kadın anlayışını oluşturan hatta pekiştiren kültürel kodları çözümler. Yakup Kadri'nin *Kıralık Konak*'ındaki Semiha, okuduğu romanların kahramanlarıyla özdeşleşir ve onlar gibi olma hülyasına kapılır. Yakup Kadri'nin bu Bovarist Hülya'yı onaylamadığı açıktır. Yine Sodom ve Gomore'de hoppa mizaçlı Leyla, gösterişçi, hevesçi bir züppe kız olarak okumaya bilhassa da roman okumaya meyilli bir tiptir. Semiha "*kendi hayatını yaşamak ister*" ama elinde tuttuğu Gyp'in romanlarıdır ya da Tanpınar'ın *Sahnennin Dışındakiler*'deki Sabiha'sı da kendi hayatını isterken tutkuyla bağlandığı Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'ini elinden düşürmez. Gürbilek'e göre kadın-arzu-kitap üçgenini hazır bir kalıba dönüştüren Yakup Kadri'den ziyade Peyami Safa'dır. "*Biz İnsanlar*"da "savoir vivre" düşkünü Samiye

¹⁷⁸ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s.188

¹⁷⁹ A.g.e., s.24

Hanım, Piere Loti'nin *Desenchantees*'ini elinden düşürmez. Romanın kahramanı Vedia, aşkı romanların yardımıyla yaşar. Yalnızız romanının Meral'inin odası yarım bırakılmış romanlarla doludur. İradesi zayıf Meral az okumuş çok etkilenmiştir. Gürbilek ayrıntılara dikkat çeker, mesela; *Sözde Kızlar*'ın sefahat düşkününü delikanlısı Behiç, Mebrure'yi ayartmak için odasına çiçek değil roman bırakır. Peyami Safa deyince *Bir Tereddütün Romanı* gelir akla ve Pirandello'nun *Çıplakları giydirmek*'ini çeviren Vildan. Kitaplarla özdeşleşen ve her kahramanla yeni bir hüviyete bürünen Vildan tipik bir bovaristtir. Peyami Safa, hemen her eserinde cinsiyetçi bir tezden hareket etmektedir. Roman okuru etkiler ama en çok kadın okuru etkiler. Başka hayatlara özenen de hemen her zaman kadınlardır. Şayet erkek böyle bir arzunun peşine düştüyse zaten kadınsılaşıma eğilimindedir. Roman yazarının eril, roman okurununsa kadınsı yani etkilenen bir figür olarak alınması yazan erkeğin etkilenme endişesini hafifletir gibidir. Etki altında kalmak cinsiyetçi bir sınıflamayla kadının alanına itilmiş ve yazarın erkek olarak uzağına düşmüştür bu tehlike. Gürbilek, kadının okur olma durumu ve okuyan erkeğin de kadınsılaşıma algısını belirleyen sosyolojik sebepleri dipnotlarda şöyle alıntılar;

"Bu durum yalnızca Türk romanına özgü değildi kuşkusuz. Ian Watt The Rise of The Novel'da edebiyatın sarayın sınırlarını aşınca "kadınsı" bir meşguliyet olmaya başladığından söz eder. Bu değişim, özellikle de edebi kültürün saraydan piyasaya daha kolay geçtiği İngiltere'de gerçekleşmiştir. Samuel Richardson'ın "Külkedisi izleğinin modern bir versiyonu olan" Pamela (1740) adlı romanının şaşırtıcı başarısı, büyük ölçüde kadın okurların ilgilerine cevap vermesinden kaynaklanır. Joseph Addison bunun nedenini kadınların daha yerleşik bir hayat sürüp daha çok boş zamanları olmalarıyla açıklamıştı: Yüksek ve orta sınıftan kadınlar politikadan, iş ve mülk yönetiminden, ayrıca avlanma ve içki içme gibi eğlencelerden uzak kaldıklarından iştahla okuyabiliyorlardı. Kuşkusuz bunda 18. yüzyıl başında, en azından Londra'da ev işlerinin yükünün kısmen azalmasının da payı vardı. Aslında bu dönemde kadınlar daha çok dini yapıtların, din dışındaysa eğitim düzeyleri düşük olduğu için klasik ya da bilgiye dayalı edebiyatın değil, daha hafif bir tür olarak nitelendirilen romanın okuruydular. Bütün bu nedenlerle Watt, 18. yüzyıl başında "roman okuyan kız"ın İngiltere'de bildik bir komik tipe dönüştüğünü söyler. (Ian Watt, The Rise of The Novel, Penguin, 1957, s. 170-235.) Ann Douglas'da The Feminization of American Culture'da roman okumanın Amerika'nın tüketim toplumu olma yönünde köklü bir değişim geçirdiği 19. yüzyıl sonunda tüketici kadının ana simgelerinden biri olduğundan, bu dönemde roman okumanın aylak kadınların ve efemineleşmiş erkeklerin işi olduğundan söz eder. Kültürün "kadınsılaştığı" bir dönemdir bu. Ama bunu iki anlamıyla birlikte anlamak gerekir: Edebiyatın bir kitle iletişim aracına dönüştüğü, daha ticari bir kültürün geliştiği bu yıllar kadınların

daha fazla okumaya başladığı yıllardır; kadınların edebiyata yönelmesiyle daha popüler, daha hafif türlerin öne çıktığı da doğrudur: ama aynı dönemde kadınlığın tanımı da yeniden yapılmış, kadınsılık bir yandan duygusallık, öbür yandan moda ve gösterişçi tüketimle sınırlanmıştır, Douglas'a göre demokrasiyle birlikte gelen bir tür ekonomik, kültürel ve kamusal sürgündür bu. Tarımın endüstrileşmesiyle birlikte kadınların evdeki rollerinde radikal bir değişim yaşanmış, ev kadınları üretici konumundan tüketici konumuna geçmişlerdir. Katı, soğuk ve duygusuz, mesafeli ve ticari kafalı erkeğe karşı duyguların alanını artık kadın temsil edecektir. (Ann Douglas, *The Feminization of American Culthure*, Noouday Press, 1977, s. 44-117.) Klasik edebiyatın nesnel, toplumsal ve kamusal dünyasından modern edebiyatın öznel dünyasına geçişte hem özel hayatın hem edebiyatın hem de kadınlığın yeniden tanımlandığını, romanın bu değişimden yalnızca beslenmekle kalmayıp bu süreçte etkin bir rol oynadığını da unutmamak gerekir. Yine de Osmanlı-Türk romanındaki "kadın okur" bolluğunda esas rolü bu tür sosyolojik gerçeklerden çok, Batıyla girilen hayranlık-korku ilişkisi rol oynamış gibidir. Evet, bu romanlarda da kadın okurla bir flört vardır, yeni bir kesimi romanın okuru kılma gayreti vardır, ama daha önemlisi "kadın okur" (ya da kadınsılaştırmış erkek okur, efemine züppe okur) başından bu yana bir "kötü okur" adayı, bir "kötü etkilenen", bir "aşırı etkilenen" olarak yazara kendi etkilenme endişesini bertaraf etme, roman yazıyor olmanın yol açtığı kadınsılaştırma korkusundan kurtulma, yani kendi eril sesini koruma rahatlığını vermiş gibidir."¹⁸⁰

Aslında etkilenmişliğin en bilinen örneği bir kadın değil erkektir; Recaizade Mahmut Ekrem'im *Araba Sevdası*'ndaki kahramanı Bihruz Bey mesela... Halid Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ında Ahmet Cemil de böyledir ya da Tanpınar'ın *Huzur*'unda Mümtaz, ferahfeza makamıyla Baudelaire arasında bocalamaktadır. Gürbilek, Girard'ın roman kuramından hareketle etkilenme endişesi ve bunu aşma becerisi hakkında yazar. Girard gibi düşünür kendisi de; kendinde saf olanı görüp başkasında züppeyi bulan ve yargılayan romanın büyük bir roman olamayacağına değinir. İyi bir romancı kendisini "romantik yalan"lara istese de kaptıramayan, kendi içindeki züppeyle de yüzleşebilen kişidir. *Huzur*'un Mümtaz'ı ya da *Tutunamayanlar*'ın Selim'ini sahici yapan biraz da bu yüzleşme cesareti olsa gerektir. Endişesinin kendisi de dile gelir iyi romancının satırlarında. Girard'ın "romansal adalet"ini yalnızca başkalarına değil kendilerine de işletebilen karakterlerdir bunlar. Şöyle yazar Gürbilek;

"Endişe hep var. İyi yazarlar endişeyi roman başladığında çoktan savuşturmuş olanlardan değil, roman boyunca taşıyabilenlerden, bir başka deyişle romanı endişenin belgesi değil, sahnesi kılabilenlerden çıktı.

¹⁸⁰ Gürbilek, a.g.e., 34-35

Recaizade Ekrem'in Araba Sevdası'nın Hüseyin Rahmi'nin Şipsevdi"sinden, Halid Ziyanın Mai ve Siyah'ının aynı yazarın Ferdi ve Şürekası'ndan, Tanpınar'ın Huzur'unun Peyami Safa'nın Bir Tereddüdün Romani'ndan daha iyi olmasının nedenlerini burada aramalıyız bence."¹⁸¹

Kadınsılaşıma Endişesi adlı metinde kendini kaybetme korkusuna odaklanır Gürbilek. Kudretini yitirmiş bir imparatorluğun ardından melezleşmenin yol açtığı bir korkudur bu. Kaybetme korkusunun kültürel boyutlarını bezeyen örtük cinselliğin izini sürer Gürbilek. Bir çok örnekte göstereceği gibi kudretin yitimi, erilliğin yitimi, erkeksiliğin azalması olarak yansımıştır satırlara. Tanzimat ve Cumhuriyet dönemi edebiyatçılarının sıklıkla konu edindiği Züppe'nin hikayesi, yabancı arzuların peşinde ucubeye dönüşmüş bir kadın adamın hikyesidir. Kudretin yitimi sadece geleneğin değil erkekliğin de yitimidir adeta. Gürbilek buna "*kadınsılaşıma endişesi*" der.

Berna Moran'ın *Alafranga Züppeden Alafranga Haine* metninde züppeliği Batılılaşma sorununa bağladığını hatırlayalım.¹⁸² Yine Şerif Mardin'in *Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma*'da dönemin yazarlarını etkisi altına alan "Bihruz Sendromu"ndan bahsettiğini biliyoruz. Maddi öğeleri bakımından batıya yönelen Osmanlı'nın bu yönelimi bir arzuya dönüştürdüğünde içine düştüğü günahkarlığı betimleyen bir tipti züppe. Bu algı sadece alt sınıfların değil seçkinlerin de eğilimiymi Mardin'e göre.¹⁸³

Gürbilek Züppe'ye daha çok edebi bağlamda bir etkilenme endişesinin ürünü olarak bakar. Yeni bir söz söyleme arzusu ile kendinden öncekine borçlanmış olmanın yarattığı içsel çatışmadır endişe dediğimiz. Batılılaşma hareketleri, yerli- yabancı, sahici-sahte, kendi-öteki gibi bir dizi karşıtlığı harekete geçirmiştir. Kültürel kayıp ile yenilenme arasında yaşanan endişe de edebiyatta yazarlık endişesi olarak tezahür etmiştir. Romancılar kalem efendileridir. Batıdan ithal bir edebi türde eser üretirler ve bu da onları batıdan etkilenme bakımından ateş hattında tutar. Yerliyi anlatır ama dili ve kurgusu bakımından yabancı bir biçimin içindedir. Türkiye'de romancı, hayatına melez

¹⁸¹ Gürbilek, a.g.e., s. 50

¹⁸² Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, 1.cilt.* İstanbul: İletişim Yayınları, 1987, s.250-9

¹⁸³ Şerif Mardin. "*Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma*", *Türk Modernleşmesi*, s. 21-79.

olarak başlamıştır. Kendi cemaatine yabancılaşma endişesini içeride hisseder. Hikaye anlatıcıları gibi halkın içinde onlarla birlikte yaşayan, dinleyicisiyle ortak bir tecrübenin dilinden konuşan biri değildir romancı. Gürbilek romancının kendi içindeki züppeyi bertaraf etmek maksadıyla daha baştan onun kellesini uçurmak için sürekli bu tipi anlatmaya, anlatırken de hor görmeye meyilli olduğunu düşünür. Aslında Gürbilek'in bu okuması son derece psikanalitik bir çözümlerdir. Freud'un "*Uygarlığın Huzursuzluğu*"ndan¹⁸⁴ bu yana aşına olduğumuz doğa ile medeniyet arasında kalan yani çelişkilerini bilimle, yalnızlığını Tanrıyla gidermeye çabalayan modern insanı hatırlarız. Batının kör aynasında kendi aksini göremeyen Şarklı'nın kaybolma endişesi de böyledir. Bu endişeye kendisini kaptırıp züppelikle mücadele eden yazarlar aynı zamanda dava adamı olanlardır. Onlar eserlerinde bu züppelik yergisini bolca işleyerek kendilerini aklarken çağdaşlarınca epeyce karanlık, köksüz, iğreti olmakla suçlanan Halid Ziya neredeyse züppelikle de itham edilir.

Romanlarındaki züppe bolluğu ve bu züppelere taktığı isimlerle literatürü epeyce zenginleştiren bir yazarımız da Hüseyin Rahmi'dir. "Süslü bey", "şık", "şıpsavdi", "fines meraklısı", "didon herif" "tatlısu marsıvanı" gibi bir çok züppe aleyhtarı sıfat kullanır. Peyami Safa'nın "dandini beyler" lafı da Hüseyin Rahmi'nin *Metres*'inde geçmektedir. Gürbilek bu tariflerin aslında bir çocuksuluk, büyümemişlik, ana kuzusu ya da hanım evladı gibi erillikten de yoksun olma durumunu yansıttığının altını çizmek ister. Züppelerin çoğu aynı zamanda yetimdir yani bir eril figürden yoksundur. Babasının yokluğunda anne tarafından şımartılmışlardır.¹⁸⁵

Gürbilek, etkilenme endişesinin bertaraf edildiği değil onunla birlikte yol alarak ilerleyen yazarın iyi romanlar kaleme alabildiğini savunur. Halid Ziya'nın *Mai ve Siyah'ını*, *Aşk-ı Memnu'sunu*, Tanpınar'ın "*Huzur*"unu bunlara örnek olarak verir. Gürbilek'e göre bu romancıları değerli kılan şey, tereddüte eser boyunca katlanabilmiş olmalarıdır.

¹⁸⁴ Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, (çev. Haluk Barışcan), İstanbul: Metis Yayınları, 1999

¹⁸⁵ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s.62

2.3.2.10 Ustam ve Ben

Jale Parla, *Babalar ve Oğullar*'da Tanzimat Romanı bağlamında yetimlik olgusunu ele alır. Bu dönemdeki romanları esas oğlanları yetim olduğu gibi aslında bu romanların kendileri de yetimdir Parla'ya göre. Tanzimat romancıları erken yaşta bir kudret boşluğunu kapatmak için otoriterleşmek zorunda kalmış çocuklardır. Babadan yoksun kalmanın telaşı içinde baba arayışının içine doğmuştur Türk romanı. “Nitekim Osmanlı kültürünün Batılılaşmasının ilk aşamalarında da hem siyasal, hem de edebi söylem yoğun bir baba arayışını yansıtır. Bu ikonoplastik arayışta sık sık rastladığımız bir metaforla tanzimatın korunmaya muhtaç bir çocuk olduğu fikri yinelenir.”¹⁸⁶

Kör Ayna Kayıp Şark adlı metinde Gürbilek de Türk modernleşmesinin krizlerini romanlar üzerinden yaptığı okumalarla dile getirir. Oğuz Atay'ın karakterlerinden bahseder Gürbilek, *Tutunamayanlar*'ın prensi Selim'in az gelişmiş babanın az gelişmiş oğlu olduğundan, Turgut'un “pısrık bir baba”nın oğlu oluşundan, *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet'inin yaşayamadığı için hiç büyümeyen içindeki çocuğundan söz eder. Bu kahramanlar erken büyümüş dolayısıyla aslında büyümemişlerdir. Atay'ın bu olmamışlığı Türkiye'nin ruhu olarak gördüğünü de belirtir. Çocuk kalmış bir millet olarak dünyayı hala mythlere bağlı olarak yorumladığımızı, Batılının güleceği şeyleri fazlasıyla ciddi alışımıza yaptığı vurguları hatırlatır. *Benden Önce Bir Başkası* adlı çalışması ise, bir edebiyat eseri yazmaya niyet eden kişinin kendinden önce yazanlarla, yani büyük edebiyat geleneği ve kanonuyla arasındaki devamlılığın ve yer yer diyalogun kaçınılmaz olduğunu belirterek başlar. Metinlerarasılık, bir yazarın kendinden öncekilere şapka çıkarması ve sonra da kaldığı yerden devam etmesidir, diyebiliriz. Yalnızca öncekilerle konuşularak dokunmuş bir metin değil, aynı zamanda onlarla mücadeleden yapılmış bir yapıttır söz konusu olan. Benden önce bir başkası bunu yazdı ya da söylediye, bu her zaman ona katılacağım anlamına gelmez. Onunla kavga ederek de kendi fikirlerimi ortaya koyabilirim. Böylesi bir mücadele zaten edebiyatı ve kültürü de zenginleştirecektir.

¹⁸⁶ Parla, *Babalar ve Oğullar* s.16

Gürbilek, Marx'dan bir alıntı yapar: “Ölmüş kuşakların geleneği yaşayanların üzerine bir kâbus gibi çöker.” Bunu Tanpınar'dan da benzer alıntılarla örnekler; Kendinden önce yazılmış yapıtları kendine çevrilmiş bir silah olarak betimlemiştir Tanpınar. Baudelaire, Valery, Proust, Yahya Kemal gibi bir geçmişin ve geleneğin mirasını taşıyor omuzlarında. Günlüklerinde şöyle yazmış; “*Hazin mukayeseler, korkunç mukayese arzuları...*” Bu tam da Marx'ın sözünü ettiği; ölmüş kuşakların yaşayanların üzerine bir kâbus gibi çökmesine benzetilebilir.

Yine de yazmanın büyük bir cüretkârlık istediğini söyleyebiliriz. Günümüz yazarı, Batıda, Doğuda nerede olursa olsun her çağın kendi çocuğu gibi geçmişinin yükünü omzunda taşır, taşıyacaktır ve onunla görülmesi gereken bir hesabı vardır. Cüret edebiliyorsa, alnının akıyla çıkar ya da çıkamaz, bunu kültür tarihi nesillere gösterir. Nurdan Gürbilek bu durumu edebi miras olarak tanımlıyor. Bunun bir güç problemi olduğunu da söyleyebiliriz, diyor. Daha sonra da bu edebi miras problemini seçtiği yazarları mukayeseli okuma yoluyla ortaya çıkan tabloda inceliyor. Örneğin *Suç ve Ceza*'nın Raskolnikov'uyla Peyami Safa'nın Ferit'ini karşılaştırıyor. Ferit de (*Matmazel Noralya'nın Koltuğu*) teyzesini öldürme gayesinde. Raskolnikov da ev sahibini öldürme gayesi içinde bunu neredeyse yaşamsal bir güç vasıtası olarak görüyor. Bu iki karakterin benzeşikliği ve ayrıştığı noktalara değiniyor Gürbilek. Dostoyevski'de şu soruluyor; “*Neden toplumsal kutsal yasaları yapanlar, masum inanların kanını dökünce suç olmuyor da ben kan dökünce suçlu oluyorum?*”¹⁸⁷

Belki şunları da eklemeli; benzer bir meseleyi çağımın omzuma yüklediği yeni problemler ya da yeni biçimlerle, bu çağın getirdiği başka trajediler üzerinden örnekleyerek, usulde ve biçimde bir farklılık yaratabilecek miyim? Hiç değilse bu çağın insanına ve gelecek çağın insanlarına bu çağı olabilecek en yakın biçimde anlatabilecek miyim? Dostoyevski'nin bu sorusuna ek başka bir soru türetebilecek miyim? Gürbilek, kendinden önce yazan gelenekle çağın yazarının hesaplaşması tam da böyle bir şeydir demek istiyor, olabilir mi?

¹⁸⁷ Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası* s.13

Mesela *Babalar ve Ustalar* adlı denemesinde Oğuz Atay şahsında babasına yazdığı mektup ve Kafka'nın yazınsallığı ve yine Kafka'nın babasına yazdığı mektup arasında bir takım karşılaştırmalı okumalar söz konusu. İlk sayfada geçmişte de alıntıladığımız cümle dikkat çekiyor; “*Ölmüş kuşakların geleneği yeni kuşakların üzerine bir kâbus gibi çöker*”, diyen Marks'dan bahsetmişti yazar. Yazma işine soyunan herkesin kendi ailesiyle bilhassa babayla girdiği çatışma belki de Freudyen diyebileceğimiz baba oğul çatışması ve bunun aslında edebiyatta kendisinden önce oluşan geleneğin aktörlerine yönelik de bir çatışma oluşu ile ilgili paralellik kurmuştur Gürbilek ve Atay'dan alıntılarla birlikte kendisinden de örnek verir;

“Aslında illa babayla çatışmak için oğul olmak da gerekmiyor. Babama kızdığım, kendimi onun karşısında çaresiz hissettiğim zamanlar, birden yok oluvermesini istediğimi hatırlıyorum. Bana kötü davrandığı için değil, tersine onu üzmemek için, onu üzeceğini bildiğim şeyleri rahatça yapabilmek için yolundan çekilmesini istediğim ne çok an var.”
188

Oğuz Atay'ın babasına yazdığı mektupların Kafka'nınkine oranla daha insafli, daha şefkatli olduğunu görebiliyoruz. Bunda Atay'ın mektuplarının babasının ölümünden sonra yazılmış olmasının payı vardır belki de. Acaba Atay babasıyla çatıştığı dönem, kendisinden önce yaşamış edebi babalarıyla da bir tür hesaplaşma içine girdiğinin farkında mıydı? İşte bu bölümün ana izleği bu sorudur.

Post feminizmin önemli isimlerinden Julia Kristeva 60'ların sonlarında Metinlerarasılık kavramını ortaya atmıştı. Yapıtı yoktan var eden bir yaratıcı yazar imgesini sorgulamış, edebiyat metinlerinin kendilerinden önce üretilmiş metinlerle konuşarak dokunduğunu belirtmişti. Nurdan Gürbilek buradan yola çıkarak şöyle yazar;

*“Tamam, bu doğru olabilir, işlevseldir de, eğlenceye itirazım yok ama metinlerarası konuşmanın keyifli olabileceği kadar kaygılı bir içeriğe sahip olabileceğini de görelim. Çünkü bir mücadele içerdiği gerçeği zamanla görüş alanımızdan çıkıverdi. Onlara borçlu olduğumuz duygusuyla bir an önce yollarımızdan çekilmelerini isteriz anne babamıza yaptığımız gibi. Zira emsalsiz olmak, yeni bir şey söylemek ihtiyacındayızdır.”*¹⁸⁹

¹⁸⁸ Gürbilek, a.g.e., s.57

¹⁸⁹ Gürbilek, a.g.e., s.59

Bu modern yazarın problemidir aslında. Harold Bloom'dan bir takım alıntı ve çıkarımlar yapmış Gürbilek; Bloom'a göre, bizi büyüten metinlerin devamı olma isteğimizle, dünyanın önüne yepyeni bir sayfa açma isteğimiz arasında bölündüğümüz için endişe duyarız. Atay'ın *Tutunamayanlar*'ında, Selim kitaplara tutkuyla bağlı ve bu nedenle acı içindedir. Selimden alıntılar var;

*“Kitaplarla ve onların yazarlarıyla birlikte yaşıyorum, önsözlerle yaşıyorum. Hiçbir yazar şaşırtmıyor beni çünkü hayatlarının sonuna kadar biliyorum. Gerçek dediğiniz dünyadaysa kimin ne yapacağı belli değil. Her gün şaşırtıyorlar beni. Yazarlarımla yaşamak daha kolay.”*¹⁹⁰

Selim kitap yazamadığı için de bir dram yaşamaktadır. Yazamadığı romanların yazarıdır. Okuyucuyla yazar arasında çarpınıp durur. Ne yazabilen ne yaşayabilen kocaman beceriksiz bir Selim ortaya çıkar, sonu da hazin biter. Sevdiği yazarlardan söz ederken yarısı şakaysa yarısı ciddidir söylediklerinin. Şöyle söyler Selim; *“Bana hayatı zehir ediyorlar, bütün hayatımı etkileyerek benim için hayatı yaşanmaz bir cehenneme çeviriyorlar. Hepsinin yer aldığı bir roman yazacağım ve burunlarından getireceğim. Bana yaptıklarını ödeteyeğim onlara.”*¹⁹¹ Nurdan Gürbilek burada aynayı kendine çeviriyor;

*“Bu deli saçması lafını ben de çok duydum, babamla her çatıştığım da böyle laflar dönerdi evin içinde ama komik bir hikâye de var; bir gün ben yokken evime gelen ve beni bekleyen babama maruz kaldım. Babamın büyük bir iştahla esir aldığı arkadaşım anlatınca öğrendim. Babam odamda bulduğu birçok kitabın yanı sıra ailemizi yakından ilgilendirdiğini düşündüğünden olsa gerek “ailenin özel mülkiyet'in ve devletin kökenini” devirmiş kendi halinde bir emekli albayın aile, özel mülkiyet ve devlet karşıtı bir kitabı okumuş olabileceğini aklına bile getirmeyen arkadaşımı Engels bilgisiyle baya etkilemiş.”*¹⁹²

Baba, bu kız nelerle uğraşılıyor acaba, gibi bir merakla okumuştur ama *“Alttan alta iktidarını hiç tanımadığı bir yabancıya F. Engels'e ya da Walter Benjamin'e, Oğuz Atay'a kaptırmış olmanın telaşı da yok mu?”* diye sorar Gürbilek. Kendinden önce hiçbir şey söylenmemiş gibi konuşma isteği modern yazarın problemidir, demiştik. Yazarın babayla yaşadığı psikolojik çatışma,

¹⁹⁰ A.g.e., s.60

¹⁹¹ A.g.e., s.61

¹⁹² A.g.e., s.61

yazarın ustalarla yaşadığı edebi çatışmanın benzeridir, diyebiliriz o halde. *Tutunamayanlar*'ın Turgut'unu alıntılar Gürbilek;

“Ey insaf sahipleri ben ve Olric sizi sarsmaya geldik. Dünya tarihinde eşi görülmemiş bir duygululukla ve kendini beğenmişçesine sanki bizden önce bir şey söylenmemişçesine gillerden olmaktan korkmadan kapınızı yumrukluyoruz. Dilenciler krallığının en küstah soylusu olarak kişiliğimizi burnunuza dayıyoruz, dinden imandan çıktık, deli dervişler gibi saldırıyoruz Açın kapıyı!”¹⁹³

“Dostoyevski aşılması imkânsız bir yazar değil düpedüz Çarcı bir şovendir”, fikri Atay'ı rahatlatır. Dostoyevski olmaya çalışan çırakla da dalga geçer Atay. Turgut'un Olric'le konuşmasında bunu görürüz; *“Böyle giderse her mahallede bir Dostoyevski çıkacak Olric, dünya borsalarında Dostoyevski hisseleri düşecek, her hafta bir Karamazov, yeraltınız kadar yer altı.”¹⁹⁴* Atay'ın bir yazar ve oğul olarak kendi endişeleriyle de yüzleşebilen ironik dili derinlerde bir yerde pusuda bekleyen babanın onayını alma ve onu aşma arzusunu da ele vermektedir.

2.3.3 Gagalag Gugalag; Çiftkalplilik

“Her türlü kirli kabulden kurtulup "kendi" olma ısrarıyla, bu kendiliğin de kirli bir malzemedan yapılmış olduğu gerçeği arasında; "ne idüğü belirsiz kaygan yaratık" olarak tanımladığı toplumdan, insanın üstüne üstüne gelen aldatici bir kültürden, kişiye yaşam hakkı tanımayan kanlı bir tarihten duyulan tiksintiyle her tiksintinin ardında bir arzunun kıpırdadığı bilgisi arasında; hasta, zavallı, suçlu bir toplumda yaşamamanın verdiği bulantıyla, yazarın kendisinin de hasta, zavallı, suçlu olduğu sezgisi arasında; işkenceye, zulme, kıyıma karşı çıkma, dünyayla birlikte kendini de kötülükten arındırma çabasıyla, kendi sanatının da karanlıktan, kötülükten, demonik olandan beslendiği bilgisi arasında; nihayet Sait Faik'in hümanizmiyle Dostoyevski, Leautremont, Kafka gibi yazarların daha yabancı, daha karamsar bakışı arasında bölünmüş, yapıtlarında her iki yönelişe de ayrı yaşam alanları açmış bir Leyla Erbil.”¹⁹⁵

Toplumsaldan tiksintiyi yazar ve öteki bağlamında ele almak için Leyla Erbil'e doğrultur merceğini Gürbilek. Erbil'in en az varoluşculuk kadar psikanalizi de önemseyişi ben denen şeyin bir cehennem olduğunu anlatır. İç

¹⁹³ A.g.e., s.63

¹⁹⁴ A.g.e., s.65

¹⁹⁵ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp şark içinde Anlatılmeliydim* s.217

dünyanın karmaşasını psikanalizin verimiyle buluşturmuş bir yazardır Erbil. Bazen en beklenmedik vurgularla mesela; Mustafa Suphi ve arkadaşlarının öldürülmesi, Sivas Olayları, Yedi TİP'linin katledilmesi, Gazi Kırımı, Metin Göktepe'nin öldürülmesi gibi Cumhuriyet Tarihini lekelemeye devam eden suçlardan bahsetmesi, onun içsel olanla dışsal olan arasındaki görünmez bağı görünür kılmasını da sağlamaktadır. Gürbilek *Karanlığın Günü*'nden bir alıntıya yer verir;

"Asıl olan gerçektir, sen de görmektesin gerçeği Bilge!"

"Karıştırma! hayır!, gerçekleri falan karıştırma, arkadaşlarım olsun istiyorum; yalnız kalmak istemiyorum, yalnız başına dolaşan dürüst bir budala olmak istemiyorum, gerçeğin verdiği bir güçle donanmış akıllı bir kızı ben ne yapayım! Kimse istemiyor o kızı! sen bana güçlü olan gerçektir, sensin diyorsun, püf!, ben yapayalnızım, bu yaşta yapayalnızım ve ağlıyorum, neye yarar benim doğruluğum, böyle bir dünyada ha, anne (...) Gülmek istiyorum sana; akılsız olduğunu düşünüyorum senin sadece!, akılsız! Zavallı olduğunu! Das Kapital'le, Enel Hak arasında, dürüstlük adına yaşayamadığın dünya adına, doğruluk yüzünden yaranamadığın insanlar adına! (...)"¹⁹⁶

Gürbilek meseleye kendilik ve öteki problemi olarak bakmaya çalışır. Leyla Erbil'in, kişinin ötekinin parçası olmasından hareketle kirli dünyanın bileşenleri olmaları bakımından yaklaşması onu cezbeder. Kişinin büyük bir arzuya değiştirmeye çalıştığı ve tiksindiği faunanın bir parçası olduğunu hissettirir Erbil yazılarında. Böyle bir yaklaşım Gürbilek'in dünyaya, topluma, kişiye ve metinde bir değer olarak aradığına yaklaşıktır. Hatırlayalım; kendi eksikliğiyle de yüzleşebilen, etkilenme endişesini yapıtının kurucu öznesi yapabilen, kendi yaralarını yüceltmeden, dramatikleştirip bir acı pornosuna da dönüştürmeyen edebiyatın, anlatının peşindedir Gürbilek. Böyle metinlerin okura da kültürel faunaya da asıl katkıyı yapan metinler olduğunu düşünür, diyebiliriz.

Leyla Erbil'de dikkat çektiği bir konu da *Kadın Yazar* kavramıdır. Kahramanları kadındır ama o her zaman kadından yana değildir aslında. Önceleri kadın yazar nitelemesini yanlış bulmuş ve iyi yazar, kötü yazar ifadelerini kullanmış Erbil. Sonraları kültür çevrelerinde sadece kadın olduğu

¹⁹⁶ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark* içinde *Çiftkalplilik* s.218

için ayrımcılığa maruz kaldığını ifade etmiştir.¹⁹⁷ *Kadın Yazar* ifadesi o kadar sorunludur ki; kendini bir kadın yazar olarak tanımlayanlara direnç göstermek sanki bu meseleyi çoktan aşmış izlenimi veren kibirli bir pozisyona dönüşebilir. Öte taraftan kendisi de cinsiyetçilik problemleri yaşamış bir kadın yazarın bu nitelmeden neyin kastedildiğini gayet açık anladığını biliriz. Burada bir parantez açıp belirtelim; çağdaş feminist kuramların edebiyata olan yaklaşımında “dişil dil”in yaratılması ve savunulması ekseninde kadın olmaya dair bilhassa vurgu yapılır. Postfeminizm, dişil bir dilin edebiyata ve tarihe sızmasının aciliyetini, kültürel özgürleşmenin tetikleyici unsuru olarak görür.¹⁹⁸ Gürbilek teorik cümlelerden sakınır ama *kadın yazar* kavramına direnmenin yaratacağı problemlerin farkındadır. *Cüce*’nin kahramanı Zenime Hanım’a döner yüzünü; eser boyunca Zenime Hanım’ın iç dökümlerini okuruz. İntiharından evvel komşusu Leyla Erbil’e verdiği mektupları. Bu iç dökümlerde *Hiçlik* adlı romanını yazdıktan sonra unutulup gitmiş, cezaevinde yatmış, ağabeyi işkencede ölmüş, bir arkadaşı da Sivas Katliamı’nda öldürülmüş bir kadının zebani kültürün bir parçası olmuş yanıyla diğer yanının konuşmasına tanık oluruz. Leyla Erbil’in kendisinin de yaşadığını bildiğimiz medya eleştirisi *Cüce*’de Zenime Hanım’ın yakınmalarında dile gelir. Bu sefer *Zihin Kuşları*’ndan farklı bir noktayı vurgular *Cüce*; Medya, başkalarını ayarttığı için değil, tam da “kendi”nin bir parçası olması sebebiyle eleştirilir. Gürbilek’in hemen her denemesinde karşımıza çıkan hassasiyet burada da kendini gösteriyor; Eleştirinin, en az iki taraflı bir okla yürütülmesi gerektiği konusundaki yaygın inancı... Gürbilek’in öne çıkardığı, tarihsel ve evrensel açıdan değer biçtiği metinler, kendiyile yüzleşmeye cesareti olan metinlerdir.

¹⁹⁷ Leyla Erbil, *Zihin Kuşları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998 s.143

¹⁹⁸ Luce Irigaray, “*Başlangıçta Kadın vardı*” adlı eserinde şöyle yazıyor; *Anlam, hiçbir anlama tekabül etmeyen bir gizemde mahsur kalmıştır ya da hareket edememektedir. Kelimenin değeri tersine döner. Aktarmak, açığa çıkarmak için üretilmiş olan kelime, iletişimi, değişimi, paylaşımı, sekteye uğratana, anlamı gizleyen ve saklayana dönüşür.* (Irigaray Luce. *Başlangıçta Kadın Vardı*, (çev.melike odabaş, İlknur Özallı), İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2014 s.71) Lacan ve Derrida’nın öğrencisi olan Irigaray, eserini dişil ve eril doğaların iç içe geçen yapısallığı üzerine kuruyor. Burada Jung’cu bir anıma-anımsama birlikteliği söz konusu. Tanrıça kültüründen uzaklaşmış erilliğin yaşamsal gücünü yitirilişini betimler filozof. Şöyle yazar aynı eserde; *Başlangıçta annenin olduğunu yeniden bulmak, bizim için zorunludur. Erkeğin kadını yerleştirdiği doğadan, fark yoksunluğundan gün ışığına çıkarmak ve farklı bir kimlik olarak kadının var olduğunu onaylamak esastır.* (Irigaray, A.g.e., s.127)

Mahmut Temizyürek'ten alıntılanarak “kendini kırbaçlayan bir eser”¹⁹⁹ olarak niteler *Cüce*'yi. Orhan Koçak ise; “*Zenime, kendi soylu çilesinin cılızlığını, sahteliğini, medyanın fazlasıyla gerçek sahteliğinin tuttuğu aynada teşhir etmektedir.*”²⁰⁰ diye yazar *Çilekeşin Arzusu* adlı metinde.

Gürbilek, beğenilme arzusundan feragat ederek, içe kapanmanın tıpkı bir çilekeşin dünyaya sırt çevirmesine benzetilebileceğini söyler. Kendisinin dipnotlarla belirttiği gibi Rene Girard'ın “*arzu uğruna çilecilik*” dediği seçimin en nihayetinde Tanrının dikkatini çekmek arzusuna bel bağlamak anlamına da gelmesi, inatçı bir aşkınlık arzusunu barındırır.²⁰¹ İşte *Cüce*, bu aşkınlık arzusunun gizlendiği karanlığı da deşifre etme becerisine sahip bir yapıttır. Zenime Hanım dünya nimetlerine sırt çevirmiştir ama sırtında übermensch yazılı gizli bir arma da taşır gibidir. Gürbilek'e göre tam da burada anlatılan şeydir *çiftkalplilik*;

“*Bir hırka, bir lokma*” yaşayıp özsever yanından kurtulma kararlılığıyla “ayna ve çağrularına boyun eğme arasında, “zebani kültür”den tiksiniş Dostoyevski'vari bir yeraltına kapanma isteğiyle yerüstüne yapılan ruhsal yatırımı bir türlü çözemiyor olmanın verdiği öfke arasında, dünya malından yüz çeviren, gösterişten uzak, nefse karşı savaşı ilke edinmiş kalender, melami tavırla çileciliğin de bir merteye kazanma hırsı, bir görünme arzusu taşıdığı bilgisi arasında, kendi gerçeğinin izini sürme kararlılığıyla bu gerçeğin de çoktan kirlenmiş olduğu, “sırnaşık, dalkavuk, sırtkan, ikiyüzlü celladın yatağını” paylaştığı sezgisi arasında iki karışık yüreğe bölünmüştür Zenime Hanım.”²⁰²

Bu hal, yürekte iki pencere açmak gibidir. Aynı anda iki farklı değer doğruluğunu koruyamıyor olmasıdır, adeta bir “ne desem yalan” halidir. Gürbilek bu çiftedeğerli sesleri gagalag gugalag mimleriyle adlandırır. Leyla Erbil'in “*Bunak*”, *Baba*”, “*Bir Kötülük Denemesi*” gibi eserlerinde de riyakarlıkla, suçla, yalanla yüzleşmeye yöneldiğini görmekteyizdir.²⁰³ Belki de Gürbilek'in kötülüğün içinden geçip giden bu eserlerde değerli bulunduğu şey gagalag gugalag sayıklayan ne idüğü pek belli olmayan insanlık halleridir. Tek

¹⁹⁹ Mahmut Temizyürek, *Kırbaç Metin*, Varlık sayı 1137, Haziran 2002, s.49-55

²⁰⁰ Orhan Koçak, *Çilekeşin Arzusu*, İstanbul: Virgül Dergisi Sayı:57, Aralık 2002, s.19

²⁰¹ Rene Girard, *Romantik Yalan Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. (çev.Arzu Etensel İldem), Metis Yayınları, 2001 s.134

²⁰² Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark içinde Çiftkalplilik*, s.231

²⁰³ A.g.e., s.232

başına doğru ve tek başına yanlış da olamayan, yani insan mevzubahis olduğunda ikili mantıkların çökeceği halleri anlatan bir yazar olarak Leyla Erbil kıymetlidir. Gürbilek'in aktardığına göre; Girard için romanda hakikat, ancak gurur öldüğünde, yazar gururuna kıydığında, eğer kıyabiliyorsa doğar. Erbil de bir söyleşisinde şöyle demiş; *Edebiyat, yazarın kendisinin ne iyi bir insan olduğunu başkalarına kanıtlayacağı bir çalışma alanı değildir.*²⁰⁴ Aslında Erbil de Cüce'de ne yaptığının farkındadır. Kendisi de çiftkalpliliği yaşamış ve yazarak aşmıştır. Gürbilek şöyle yazar;

*"Bu yüzden okur olarak bizler de, bize şu zebani kültürün dışında kalmış olduğumuzu hissettirip gururumuzu okşayan, kendi istisna olma arzumuzu kıskırtan sahnelere dikip gözümüzü, oradan soylu, mağrur bir "zenîmelik" çıkartmak yerine, yapıt boyunca aynı anda ayrı ayrı atan iki karşıt yüreğin sesine kulak vermeliyiz. Çünkü bu yürekler yapıtta aynı anda attığı sürece orada ne bir kadın ne bir kötülük ne de bir hiçlik edebiyatı bulacağız. Leylâ Erbil Cüce'yle edebiyatta yalanın (Girard'ın deyişiyle "yalan." Erbil'in deyişiyle "riya'nın) ancak iki kalbin ritmine aynı anda yer açarak aşılabileceğini gösteriyor bence."*²⁰⁵

Gürbilek'in iyi yapıta ve iyi yazara belirlediği ölçüt burada gibi görünüyor; ne yapıp edip sözü yüzleşmeye getiriyor Gürbilek.

2.3.4 Yeraltı Adamları

Dostoyevski'nin romanlarında geçen böcek imgesi, böcekleşme isteğine yapılan göndermelerle Kafka'nın kitaplarındaki böceğe dönüşme, böcek gibi ezilme metaforuna, metaforun da ötesine geçmiş somut anlatıya değinir ve bu iki yazar arasında özellikle böcek olgusu üzerinden karşılaştırmalı okuma yapar Nurdan Gürbilek. Kafka'nın *"Ya başkaları için böcek kadar değersizsem, böcek kadar ezilip geçilebilir, böcek kadar önemsizsem, ya başkalarına göre insan değil de böceksem ben"* gibi soruları dönüşüm eserini okuyan her kişinin zihnine nasıl da kazındığını belirterek başlar.²⁰⁶

Dostoyevski'nin böceğe dönüşme isteğini Kafka gerçekleştirir. Bir böceğe dönüşür ve bunu son derece gerçekçi, yalın bir ifadeyle yapar. *Suç ve Ceza*'da

²⁰⁴ Sırma Köksal, *"Leylâ Erbil'le Söyleşi"*, Cumhuriyet Kitap, 6 Ağustos 1998

²⁰⁵ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark içinde Çiftkalplilik*, s.241

²⁰⁶ Nurdan Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası*, İstanbul: Metis Yayınları, 2014 s.24

münkir Raskolnikov yeniden inanabilirse eğer, kutsal yasaya yeniden boyun eğerse insan toplumuna yeniden katılabilir. Dostoyevski romanını böyle bir umutla bitirir. “*Suç işledim beni idam edin, tamam ama neden yasa koyucular kan dökünce suçlu olmuyor da ben kan dökünce suçlu oluyorum?*” Zaten bu cümle Suç ve Ceza’nın temel sorusudur. Yasa koyucu kan döktüğünde özgürlük, vatan, Tanrı, kutsal ve şehitlik mertebesi oluyor, ben kendi vicdanımla karar verip toplum için son derece zararlı bir şahsı öldürünce bu neden suç oluyor?

Kafka’nın kendini yakın hissettiği yazarlar arasında Flaubert ve Kleist’la birlikte Dostoyevski’yi sayabiliyoruz. Mesela 1912 ve 1915 arası Dostoyevski’den epey etkilenmiştir. Kafka’nın bir yeraltı yaratığını anlatan *Yuva’sı, Yeraltından Notları, Cezalıların Kolonisi ya da Ölü Evinden Anılar’ı* akla getirir. *Dava* ile *Suç ve Ceza* arasında hem kavramsal hem de çerçeve ve motifler açısından benzerlikler var, diyor Gürbilek. Kafka, sıkça babasının kendisini haşarelikle (Ungezieffer) suçladığından bahseder. Birçok yerde bu mektuplarda babasının kendisini aşağılamak için haşere kelimesini kullandığını söyler. Sözlükte Ungezieffer, tıpkı bütün burjuvaların sözlüğünde olduğu gibi asalaklığa işaret ediyor. Başkasının kanını emen haşere...

Babasını da konuşturur Kafka mektuplarında; “*Sen yanılmıyorsam bana yazmakla da asalaklığımı sürdürdüğümü söyleyeceksin.*”²⁰⁷ Babasının hayal ettiği gibi bir oğul olamayışının yarattığı üzüntü bu haşere olma biçiminde zaten mevcuttur. Yazan biri olarak da bu asalaklığı devam ettiriyor olması ikinci bir hayal kırıklığı yaratır babasında. Diğer mektupta babaya hak da verir ve şöyle yazar; “*İçimde beni sana hak vermeye zorlayan fazlasıyla suçluluk duygusu birikmişti.*”²⁰⁸ Tabi dönemin tarihsel koşulları da böcek benzetimini pekiştiriyor. Çekoslovakya’nın durumu, farklı dillerin konuşulduğu bir coğrafyada Yahudi olmanın getirdiği zorluklar, Kafka’nın kendi dilinde değil de Almanca yazmayı tercih etmiş olması gibi... Naziler Kafka’nın ölümünden on beş gün sonra Çekoslovakya’yı işgal ettiler. Ne yazık ki Kafka’nın üç kız kardeşi de toplama kamplarında hayatlarını kaybetmişler. Kafka’nın böceğine bu vahşetin habercisi olarak bakmamız için birçok neden var diyor, Nurdan Gürbilek.

²⁰⁷ A.g.e., s.32

²⁰⁸ A.g.e., s.32 dipnot

Gürbilek, Adorno'nun *Notes on Kafka* adlı çalışmasından bazı bölümleri dipnot olarak eklemiştir. Kafka'nın Psikanalitik bakışla okunmasının her zaman doğru olmayabileceğinden söz etmiş Adorno. Çünkü Kafka defterlerine şöyle yazmış; *Son kez psikoloji ya da fazla psikolojinin verdiği bunaltı...*²⁰⁹ Biliyoruz ki Kafkaesk dünya epeyce psikanalize tabi tutuldu ve baba oğul sembolik güç mücadelesi buraya bir anlam öbeği olarak yerleştirildi. Oysa Adorno buna çok da olumlu bakmıyor. Sadece böyle okumak onu daraltmaktır, Psikanalitik bir kafesin içine hapsedilmektir şeklinde yorumluyor. Kafka'nın aslında hiçbir zaman kaçmayı istemediğini, çocukluğun krallığında kalmakta ısrar ettiğini söylüyor Bataille.²¹⁰ Onun istediği böylesi bir dünyada dışlanmış olarak yaşamak. Kafka'da bir kaçış var ama dışarıya değil içeriye, ileriye değil geriye... Yukarıya değil aşağıya, güce değil güçsüzlüğe doğru bir kaçış, diyor Nurdan Gürbilek.

Dönüşüm'de böceğe gerileme, aczi baştan kabullenmenin ifadesidir. Savaş alanından bir böceğe dönüşerek yenilgiyi seçiyor. Bunu yengiyi kazanana da göstermek istiyor üstelik. Bu dünyada bir mayıs böceğine dönüşmek yasanın göremeyeceği yere gerilemek, yataktan hiç çıkmamaktır. *Dünya böyle kurulmuşsa, âlem buysa*, diyor gibidir Kafka "*böcek benim*".²¹¹ Nurdan Gürbilek, bölümün sonlarında siyasi bir pozisyon olarak bir yaşam alanı, görünmez bir atmosfer olarak kapitalizmin yarattığı ruhsal çöküntüye de değiniyor. "*Kapitalizmin insanı bir çiviye bir vida tuşuna dönüştürdüğünü, kendilerini yığınlardan daha soylu daha bağımsız daha sıra dışı sayan okumuş yazmışların, yığınları aynı böceklik yazgısında buluşturduğunu görmüşü onlar*," diyor. İnsan yasanının insana biçtiği böceklik yazgısını sonuna kadar götürüp üstlenerek yasanın yalanını yasanın yüzüne vurmak istemiştir Kafka. Neredeyse kahramanlığı aşan, bunun ötesine düşen, kurtulamayıp böceğe dönüşen anti kahramanlıktır Kafka'da söz konusu olan.

²⁰⁹ A.g.e., s.37

²¹⁰ Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*. İstanbul; Metis Yayınları, 2014

²¹¹ A.g.e., s.54

2.3.4.1 Horlanmışın Dile Gelişi; Suç ve Ceza

Konuşacak imkanı olmayanın ya da henüz konuşmayanın belki de artık konuşamayacak olanın payını yazı üstenebilir mi, diye sorar Gürbilek. Bir de kendinde barındırdığı sessizliği de miras bırakmadan var olabilecek mi? *Suç ve Ceza*²¹² denemesinde irdelenen temel mesele M.Ö 5. Yy'da Thrasymakhos'la Sokrates'in diyalogunun tarihsel metinlerde tekerrür eden farklı versiyonlarıdır aslında. “*Adalet güçlünün işine gelendir*” diyen Sofistin karşısında hukuka, yasaya olan güveni bir zorunluluk olarak savunan Sokrates kendi idamından kaçmayarak bu inancını tasdik eder. Onu ölüme mahkum eden Atina'ya boyun eğer. Adaletin kamusal vicdan olarak işlemesine duyduğu romantik inancı pekiştirmek için kaçınmadı idamdan. Bedenini siper etti bu adalet özleminin uğrunda. Bir ölüm ile binlerce ölüm arasındaki nitelik farkı nedir? Savaş da işlenen cinayetlerin karşılığında madalya alan askerle kendine has gerekçelerle seri cinayetler işleyen bir katilin suçlarını eşitsizleyen egemenin kurduğu dilin ve yasanın kendisi değil midir? Bir tarafta şehit olanın yansıması diğer tarafta hainler mezarlığında uzanır boylu boyunca...

Gürbilek Dostoyevski bağlamında inceler bu meseleyi. *Suç ve Ceza'nın* kahramanı Raskolnikov'un “*Eğer başarsaydım sevinçle taçlandırılacaktım, şimdi hapisaneyi boyluyorum*” derken tam da adaletin terazisine gönderme yapar. Denemenin başlarında iki epigraf kullanır Gürbilek, biri bu cümledir diğeriye Kenan Evren'in 2012 Aralığında bir demecinden alıntıdır; “*Biz ihtilal yaptık, ihtilale teşebbüs etmedik.*”

Gürbilek, Dostoyevski'den başka yazarların da benzer bir sorgulama yaptığına dikkat çeker; Tolstoy, *Savaş ve Barış*'da “*Milyonlarca insanın yüce idealler uğruna düpedüz cinayet işlediği bir dünyada kim adaletten söz edebilir?*” diye sorar. Romanda Çar Aleksandr'la Napoleon el sıkışınca soruyu bu kez Rostov sorar; “*O halde o koparılmış eller, koparılmış ayaklar, öldürülen insanlar ne işe yaramıştır?*”²¹³ Tarihsel bir olaydan örnekle devam eder Gürbilek, Nazi katliamlarının isimlerinden Klaus Barbie'nin savunmasında

²¹² Nurdan Gürbilek, *Sessizin Payı* içinde II. Bölüm İstanbul: Metis Yayınları, 2015

²¹³ Nurdan Gürbilek, *Sessizin Payı*, İstanbul: Metis Yayınları 2015 s.24

(Cezayirli gerillaları da savunan, anti milliyetçi komünist bir avukat olan Jacques Verges yapmıştır) Fransa'nın egemenliğini yine bir insanlık suçu üzerine kurduğundan yola çıkmıştır. Sömürgeciler ve emperyalistler de insanlık suçu işlememiş midir? İnsanlık suçu denilen şey, yalnızca Avrupalıların canını yaktığında mı dava konusu edilir? Gerçekten de davayı haklı kılan egemenler ya da zaferi kimin kazandığı olmuştur. Gürbilek Robespierre'in şu sözünü anımsatır: *“Birer asi mi, yoksa insanlığın velinimetleri mi olduğunuza zafer karar verecek”* bir de bizden Kenan Evren'den aldığı epigrafi anımsatır. Kenan Evren'in avukatı 12 Eylül davasında devlet şiddetinden yola çıkabilirdi, diye düşünür Gürbilek; her devlet şiddetle kurulur; olağanüstü hallerde şiddetle korunur, müvekkilim olmasa siz onu koruyabilecek miydiniz? Diyarbakır hapisanesini müvekkilimin eseri ama ya Roboski? Savunmayı Verges yapsa Raskolnikov'dan alıntı yapabilirdi; *“Niçin bir kenti kuşatıp halkını topa tutmak daha saygın bir biçim sayılıyor, işte bunu bir türlü anlamıyorum.”*²¹⁴

Hannah Arendt'in *Kötülüğün Sıradanlığı*'nda anlattığı Eichmann davasına göndermelerde bulunur. Sadece görev bilinciyle yükselme gayreti içindeki bir nazi subayının emirlere itaati olarak tarifler Arendt. Kendi yoldaşları tarafından bile yadırganır bu yorumlar çünkü beklenti Eichmann'ın azılı bir katil, bir ırkçı şöven olduğu yönündedir. Oysa Arendt'in izlediği adam bir dava adamı olmaktan uzak bilakis iradesi olmayan bir zavallıdır. Düşünme ve karar alma yetisi zayıflamış bir emir eridir. Sonradan Adorno bu tiplerden oluşan kitleye *“Amorf”* demiştir. Gürbilek de buraya dikkat çekmek ister. Komşuları trenlere bindirilirken neden milyonlarca Almanın ses çıkarmadığından, Auschwitz'de fırınları yakan askerlerin neden *“biz ne yapıyoruz?”* diye sormadıklarından bahseder. O da Adorno ve Arendt gibi düşünür; Bir ülkede kötülük artıyorsa bu canı ruhların çoğalmasından değil, kötülüğün sıradanlığındandır. Görev, vatan, millet, bayrak, ezan adına başkasına duyulan öfkeyi ve şiddeti normalleştirmek, hatta ötekini sürmeyi, yok etmeyi marifet bilmektendir.²¹⁵

Başlangıçta da belirttiğimiz gibi M.Ö 5. Yy da Platon'un yazdığı diyaloglardan birinde adaletin ne olduğu tartışılırken güçlünün işine gelenin yasa

²¹⁴ A.g.e., s.31

²¹⁵ A.g.e., s.35

yapıldığı yönünde fikir belirten Thrasymakhos epeyce ileri görüşlüymüş diyebiliriz belki de... Atina Demokrasisinde %51 oyla idam edilen ve yasanın kamu vicdanı olması gerektiğini savunan büyük filozof Sokrates'in kayıtlara geçen ilk düşünce suçlusu olması da manidar.

2.3.4.2 Vicdan Yarası

Nurdan Gürbilek, *Yanlış Hayat*²¹⁶ adlı denemesinde Tolstoy'un eserleri ve Adorno'nun felsefesi üzerinden vicdan meselesine odaklanır. *İvan İlyiç'in Ölümü*'nde İlyiç şöyle sorar; *Doğru bir hayat mı yaşadım?* Gürbilek altmış yaşlarındaki Tolstoy'un aslında kendine sorduğu bir soru olduğunu düşünür bunun. Tolstoy'un malikanesinde oturmuş öykülerini yazarken dışarıda onca yoksulluğun içinde yaşam savaşı veren insanların olduğu bir dünyada bu hayat doğru bir hayat mıdır... Tanrının arzusuna inanması bakımından bir Hrtiyandı Tolstoy ama varlıklarla yoksullar arasındaki bu acımasız eşitsizliğe katlanamıyor, bu anlamda son derece anarşizan fikirler öne sürebiliyordu. Romanlarındaki kahramanlarının çoğu mutluluğu varlıklarda değil sade ve basit bir hayatta ararlar aslında. İnsanın kalbinde taşıdığı Tanrıya değer verir büyük romancı. Gürbilek, Dostoyevski'nin yoksullarıyla Tolstoy'unkileri mukayese eder; Dostoyevski'nin yoksullarının kendilerini başkalarıyla kıyaslayan, gözü yükseklerde tipler olması yanında Tolstoy'un yoksulları şikayet etmezler. Bilakis sadeliğe, basit bir hayata dönmek arzusu ve arayışı mevcuttur onlarda.²¹⁷ İşte bütün bu hassasiyetleri Tolstoy'u çelişiklere götürmüştür; *"Yazılarımla yaşamım arasındaki çelişki, acaba benden yana olanların inancını sarsacak mı?"*²¹⁸ Endişesinde haklıdır çünkü yoksulluğu salık verirken kendisi büyük toprakların sahibi bir varıdır. Kimseden hizmet almamak gerektiğini söyler ama etrafı uşaklarla çevrilidir. 1883'te varını yoğunu karısına verir. Avlanmayı, et yemeyi, tütün içmeyi bırakır. 1910'da geceyarısı evden kaçır ama doğru yaşama giderken yazgısı buna izin vermez. Birkaç gün sonra bir tren istasyon şefinin evinde zatürreden hayata veda eder Tolstoy. Bir vazgeçme ahlakıydı

²¹⁶ A.g.e., s.45

²¹⁷ A.g.e., s.52

²¹⁸ Sergej Tolstoy, *Oğlu Tolstoy'u Anlatıyor*, (çev. Emine Opan), İstanbul: Düşün, 1990 s.299

Tolstoy'un ki, feragat ederek kurtulma, başkaları sahip olamıyorsa ben de olmamalıyım, diyen bir vicdan geliştirmişti. Gürbilek burada son derece örtük bir kendi kendini amaç edinme hali görmektedir. Yoksulluğun yok edilmesi gereken bir şey olarak görülmesi dışında onu yücelten, kutsayan, hedef edinen bir ahlaktır bu. Bu yokluk ahlakından pek de hoşlanmaz Gürbilek. Bu kadar yüceltmenin olduğu yerde bir kopuş, gerçeği iskalama tehlikesi vardır çünkü. Gürbilek Adorno'nun *Minima Moralia*'sından²¹⁹ destek alır bu aşamada. Kapitalist toplumda kişisel hayatın sığınabileceği bir doğru bölge yoktur. Şöyle yazar Adorno; *Tek sorumlu davranış biçimi kendi bireysel varoluşumuzu bir ideolojiye dönüştürmekten kaçınmaktır.* Gürbilek, bu dünyada bir sığınak varmış ya da bundan uzak durulabilirmiş gibi yazmaktan uzak durmamız gerektiğini vurgular. *Evsizlere Sığınak*'ın sonunda o meşhur cümlesini yazmıştır Adorno; *"Yanlış yaşam doğru yaşanamaz."*²²⁰

Gürbilek bu denemesini de dışarıda arananın aslında içeride olup olmadığını sorgulayarak bitirir. *"Kendi sınırlarımız üzerine düşünerek bizden farklı olanların hakkını vermeyi öğrenebilecek miyiz? Ahlaki davranış pekala gizlenmiş bir bencillikten, bir cezalandırma arzusundan, hatta düpedüz hınçtan kaynaklanabilir. Vicdan bizi her zaman vicdanlı bir yere götürmez."*²²¹

2.3.4.3 Gurur Yarası

Kendini horlananlara yakın hisseden edebiyatın imkan ve sorunlarını *Mağdurun Dili*'nde inceler Gürbilek, bilhassa Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ından esinlenerek yazmaya başlamıştır buradaki denemelerini. Mağdurun peşinden onun kaleminin izini sürerken rüzgar onu bir daha Dostoyevski ve Cemil Meriç'e ayrıca Yusuf Atılgan'a getirmiştir. Yoksul, taşralı ya da gavur olmak gerekmez mağdur hissetmek için. Bir çoğumuzun kendini başkalarının yanında zavallı hissettiği anlar vardır. Küçük görülmek, görülmemek insanı nasıl yaralar biliriz. Edebiyatın tekil deneyimin çarpıcılığını, kendini böcek gibi hisseden insanın korku ve öfkesini, ürkekliğini aynı zamanda

²¹⁹ Theodor Adorno. *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*, s.15-19

²²⁰ A.g.e., s.29-43

²²¹ Gürbilek, *Sessizin Payı içinde Yanlış Hayat*- s. 59

kavramları yeniden şekillendirip anlamlarını çoğaltarak aktarışı onun gücüdür. Gürbilek bunlara vurgu yaparken bir şeye daha dikkat çekmek ister; edebiyat birbirine zıt görünen fikir ve duyguları aynı anda seslendirmeyi başarır. Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ı böyle bir çokseslilik için mükemmel örnektir. Mağduriyetin yarattığı bütün sempatik ve antipatik hisleri sergiler yazar. Tam acımaya başladığınızda mağdurun içinde büyüyen zalim dile gelir. Şöyle yazar Gürbilek;

“Romanda bu çoğul anlatım önemlidir; çünkü bir yandan bize aşağılanmışın acısını, bastırılmış olanın neden yıkıcı bir enerjiye sahip olduğunu anlatır; ama diğer yandan mağdurun bazen neden bir eziklik ve ıstırap (hatta bir intikam ve hınç) diline kilitlendiğini, bugün bastırılmış olanın yarın hangi içeriklerle geri dönebileceğini, bugün aşağılanmış olanın yann nasıl kendinde başkalarını aşağılayacak enerjiyi bulduğunu, nihayet mazlumluğun bazen neden baskıcı iktidar taleplerinin temel harcına dönüştüğünü de anlamamızı sağlar.”²²²

Bakışın içerdiği şiddet, horgörülmenin, hiç görülmemenin bazı yazarların asıl meselesi oluşunu ve bu meselenin yazarın yazma sürecine etkisini anlamaya çalışır Gürbilek. Edebiyatın görme gücü vardır, gerçeğe ayna tutar ve geçmişe ışık düşürür, iç dünyasını aydınlatır insanın... Bunları her zaman dile getirirken, edebiyatın sadece gösteren değil görünmek isteyen yanını da hatırlatmak ister. Yazar okura muhtaçtır. Bununla birlikte tedirgindir de. Sartre'a göndermeyle açıklar bunu Gürbilek; günlerce, aylarca düşünülerek hazırlanan cümleler, yıllarca didinerek yazılan yapıt küçük görülebilir ya da hiç görülmeyebilir. Yazarın toplumsalın içindeki bu konumuna da odaklanır; *Budala* 'nın kahramanı Mışkin, bu dünyaya yabancısıdır. Hayata uyum gösteremeyecek kadar saftır. Herkese her şeye yabancı, istenmeyen bir bebek gibi... ya da *Yeraltından Notlar*'ın kahramanı sümüklüböcek gibi içine çekilir ve dünyayı kendi içinde yeniden kurar. Zverkov'un yemeğine davet edilmediği halde gider ve kimse onunla ilgilenmeyince rezalet çıkarır. Şöyle der yeraltı adamı; *“Ben yalnızım onlarsa hep birlikte”* Prens Mışkin ise şöyle söyler; *“Çocukluğumuzdan beri bize göz kırptığı halde bir türlü katılamadığımız, parçası olamadığımız bu sonsuz şölen de ne?”*

²²² Gürbilek, *Mağdurun Dili* s. 13

Bakışın taşıdığı güçle ilgili Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik* adlı eserine döner Gürbilek. Başkasının bakışına yakalanmanın utancı ve bu bakıştan kurtulmanın imkanı üzerine tartışır Sartre. İnsan görülme değil görme ayrıcalığına yalnızca gören olma ayrıcalığına sahip olmak ister. Yalnızca gören olmak başkasının bakışından kaçma özgürlüğüdür ve bu politik olarak da egemenlik ilişkilerinin dinamiğinde vardır. Gürbilek, Sartre'ın Afrika Şiir Antolojisinin önsözünde Fransız okura şöyle seslendiğini alıntılar; “*Görülmenin ne demek olduğunu sizin de hissetmenizi istiyorum. Çünkü Beyaz insan üç bin yıldır, görülmeden görme ayrıcalığına sahip.*”²²³

Bir yazar, aşağılanmanın yarasını belki de en çok yazarlık deneyiminden bilir. Başkaları tarafından görülme arzusuna eşlik eden horgörülme hatta hiç görülmemeye korkusu bu deneyimin merkezidir. İğrenç bir paspas, ayakkabı tabanı, paçavra gibi hissetmekten söz eder Dostoyevski. Benzer hisleri Kafka'da da sıkça buluruz. Hatta böcek imgesi üzerinden iki yazarı mukayeseli okuduğu *Benden Önce Bir Başkası* adlı eserde Gürbilek, Kafka'nın Dostoyevski'nin kabusunu gerçeğe dönüştürdüğünü yazar. Dostoyevski'nin kahramanları böcekleşmekten korkarken Kafka'nın kahramanı böcek olmuştur çoktan.²²⁴ Öte yandan Dostoyevski'nin yeraltı adamının Bahtin tarafından ilk ideolog-kahraman olarak ilan edilmesi anlamlıdır. Yeraltı adamı, yersiz iyimserliklere, ilerlemeciliğe, Batıcılığa, riyakarlıklara meydan okumak için inmiştir yeraltına. Yine de başkalarının yaşamına kayıtsız kalamıyordur yeraltı adamı; *canınız cehenneme!* diye bağıyor ama aynı zamanda bu durumdan huzursuz da oluyordur; *Kırk yıl süreyle yeraltında otururken sizin konuşmalarınızı deliğimden dinledim ben.* Yeraltında yaşamayı seçmiş midir, itilmiş midir, kendine yeterlidir ama kıymeti bilinmediği için güceniktir de... Gürbilek'e göre işte Dostoyevski'nin başarısı buradadır; madunluğun çatışmalı doğasını anlatır; iyi bir hayatı hak ettiği düşüncesiyle, bir böcek kadar sıradan ve sefil hayatı yaşıyor olmanın trajedisi gözler önüne serilir.²²⁵ Tüm zaaflarıyla meydandadır kahraman, okuru kendinde kısıtırır adeta. Anlayışla kızgınlık arasında bir yerde

²²³ Gürbilek, a.g.e., s.27

²²⁴ Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası*, s. 20-30

²²⁵ Gürbilek, *Mağdurun Dili*, s. 38

bırakır bizi. Tıpkı kendimize dair hislerimizde olduğu gibi kalırız onun romanları karşısında. “Arzuyu yakıp tutuşturmak için hesaplanmış bir soğuklukla”²²⁶ herkese sırtını dönerek yaşayan Stavrogin, Dostoyevski’nin en karanlık kahramanıdır. Gerçekten kayıtsız, zalim ve kibirlidir. Kibar insanların arasında çıkardığı rezillikler bizi rahatlatır çünkü toplumun iki yüzlülüğünü ortaya çıkaran bu sivri dil bir çoğumuzun özlemini çektiği şeydir.

Girard, yeraltı insanların -ki bu Proust ya da Stendhal’de incelediği bir merkez meseledir- ötekinin tözünde erimeyi isterken kendi olmayı da bırakmamak arzusunda olduklarını vurgular. Böyle bir arzu, kişinin kendi tözüne karşı giderilmez bir tiksinti duyması anlamına gelir. Proust’un Swann’ların Tarafı’ndaki şu sözlerini alıntılar; “Ben olmayan her şey, dünya ve kişiler, bana daha değerli, daha önemli, daha gerçek bir hayatla dolu görünüyordu.” İşte bu hayat dolu bir dışarı fikri, yazarı da kahramanı da ikili duygunun gerilimine hapseder;

“Öteki’ne göre arzunun tümüyle dışında kalan birkaç karakter hariç, Dostoyevski’de kıskançlık olmadan aşk, haset olmadan dostluk, iticilik olmadan çekicilik yoktur. Kişiler karşılıklı hakaret eder, birbirlerinin yüzüne tükürürler ama birkaç dakika sonra düşmanın ayaklarına kapanıp zelilce af dilerler.”²²⁷

Gürbilek, Dostoyevski’nin babanın katlinin yazarı olarak sıkça anılmasını hatırlatırken onun Freud’un kuramını dile getirdiği *Uygarlığın Huzursuzluğu*’ndan önce otoriteyle karşıtlığı anlatmış olmasına dikkat çeker. Ancak Gürbilek’e göre Dostoyevski’yi sarsıcı yapan asıl unsur çatışmaya “gurur yarası” açısından bakmış olmasıdır. Onun başkaldırdığı şey Tanrının ebedi kayıtsızlığıdır. Neden acı çektiğini anlamakta zorlanan çocuğun karşısında Tanrı inancının hiçbir anlamı yoktur.²²⁸ Çekilen acının anlamı olsaydı yara iyileşebilirdi. Şölen sofrasında konum alamayan yeraltı insanları bu anlamın değerine tutunabilirdi. Dostoyevski böyle bir anlama inanmaz, okuru da inandırma gayretinde değildir. Sarsıcı olan da budur. Gürbilek Dostoyevski’de acıyı kutsayan ya da en azından ona derin bir anlam yükleyen damar olmadığı

²²⁶ Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, s.138.

²²⁷ Rene Girard, a.g.e., s.51,61,62

²²⁸ Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*, s. 47

yorumunda haklıdır. Camus, *Sisifos Söyleni*’nde neyi alıntılarmıştı; “*Stavrogin inanırsa inandığına inanmaz, inanmazsa inanmadığına inanmaz.*”²²⁹

2.3.4.4 Patetik Yanılgı

Acının arabeskleşmeden ama duygusallığı da okura hissettirerek anlatımının inceliğinden bahsederken en sevdiği yazarlardan birine Oğuz Atay’a uğrar Nurdan Gürbilek. *Tutunamayanlar*’ın Selim’i bütün ötekiliğini dile getirme biçimi bakımından son derece duygusaldır. Atay öyle bir dil kurar ki acıyı ironiyle harmanlarken entelektüel sınırları genişletir adeta. Zaten Ruskin’in dile getirdiği “patetik yanılgı” kavramına karşı “apatetik yanılgı” kavramını da kendisi bulur. Patetik yanılgı; cansız doğaya insani özellikler yüklemek ve abartılı bir duygusallıkla anlatımı bayağılaştırmak anlamına geliyordu. Gürbilek’in aktardığına göre Atay, ilk kez günlüklerinde *Türkiye’nin Ruhunu* adlı romanı yazma aşamasındayken Patetik yanılgıdan bahseder; “*Patetik hata nasıl yanılgıya yol açarsa Apatetik hata da tehlikelidir. Bugün özellikle ansiklopedik dil ikinci hatanın belirgin bir dili oluyor. Demir ve Demirel alt alta aynı duyarsızlıkla anlatılıyor.*”²³⁰ Yani şeyleri kişileştiren patetik yanılgıya karşı, kişileri şeyleştiren apatetik yanılgının fark edilmesi Atay için de Gürbilek için de son derece değerlidir. Bayağılıkla duyarsızlık arasında bir taraf tutulacaksa her ikisinin de bayağı olmayı göze alacağını hissederiz. Gürbilek, Atay’ın okurunu hep de bu gerilimin içine çektiğini hatırlatır. Yani soğukluk-samimiyet, mesafelilik-içtenlik, Doğu-Batı gibi karşıtlıklar tekrar tekrar karşımıza çıkar Atay romanlarında. *Tutunamayanlar*’ın Selim’ini en çok hırpalayan şey, etrafındaki “soğuk suratlar”dır. Günlüğüne şöyle yazar mesela;

*"Bütün öfkelerimi toprağa götüreceğim. Yaşarken de anlatamadım kimseye. Hele bu yabancıların saçma tavırlarını soğuk bir suratla değerlendirdiklerini sezmiyorum, ölmekten beter oluyorum. Neysem, ne olduysam daha iyisini dosyalarından çıkarıp burnuma dayıyorlar sanki. Az gelişmiş öfkeme de burun kıvrıyorlar, dudak büküyorlar."*²³¹

²²⁹ Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, (çev.Tahsin Yücel) İstanbul: Can Yayınları, 1997, s. 79

²³⁰ Atay, *Günlük*, s.216

²³¹ Gürbilek, *Mağdurun Dili*, s.57

Yunanca Pathos; seyircide üzüntü ve keder gibi duygular uyandırmayı betimler. Patalojinin de pathosdan türediğini hatırlayalım. Patetik ise acıklı, hazin, yürek parçalayıcı gibi nitelikleri belirtir bir sıfat olarak. Burada altı çizilen, patetik olanın haksız yere çekilen acıyı temsil etmesidir. Kabullenilmiş, çaresiz katlanılan, ezilmişin acısıdır. Trajediden tam da bu noktada ayrılır; trajik olan kahramanın acısıdır çünkü. Başkaldırır ve kendi seçimleri nedeniyle acı çekmektedir. Hamlet trajiktir ama Ophelia patetiktir. Bihter trajiktir ama Nihal'e olan aşkıyla zelil olan Beşir patetiktir.²³²

Gürbilek, acıyı anlatırken ironikleşen dilin taşıdığı imkanı önemser. Atay'ı barındırdığı ironi dolayısıyla da değerli bulur. Onun ironisi günümüzün değersizleştirici, alaşağı etmek için kullanılan bir sinik alaycılıktan uzak oluşunu önemser. Bugün “ironi” denilen aşağılayıcı şakacılığa karşı da uyarır okuru. Atay, insan bilincinde yer etmiş küskünlük ve gerilimlerin bir arada yaşamaya mecbur oluşunu anlatmak için kullanır ironiyi. Burada hor gören, değersizleştirilen bir şaka değil, karşıtlıkların barındırdığı öfke ve kederin hatta acının diğer yüzü olarak neşeyi görürüz. Buruk bir neşedir bu, ötekileştirmeyen, hor görmeyen, duygudaşlık kuran bir neşe... Gürbilek, Atay'ın ironiyi bir kabuğa dönüştürdüğünü söyler; acıyı çepeçevre saran bir kabuktur bu ve bir çekirdek gibi merkezde duran acı, ironinin duyarsızlığa, eğlenceye dönüşmesine izin vermez. Adorno'nun “Sanat şen midir?” sorusuna en güçlü yanıtı Atay'ın yapıtları vermiştir Gürbilek'e göre... bayağı olmayı, duyarsız olmaya yeğlerken her iki yanılgıya da düşmemiştir.

2.3.5 Kapıdaki Çatlaklar

Gürbilek yazar ve yapıtı arasındaki bağı araştırırken sıkça düşülen yanılgılara değinmek ister. Yapıtın yazarın yaşam öyküsünün bir uzantısı gibi görmenin de ondan bağımsız bir yaratım olarak görmenin de pek doğru ve mümkün olamayacağına inanır gibidir. Yazarın niyeti, okurun niyeti, metnin niyeti gibi ayrımlarla Umberto Eco'nun da irdelediği bu mesele farklı bağlamlarda paradoksları barındırmaktadır belki de.

²³² A.g.e., s. 59

Yazarın yaşamının yapıtı üzerine gölge düşürüp düşüremeyeceği, asıl önemli olanın yapıtın yazarından bağımsız bir varlık olarak mı olması gerektiği ikilemelerine odaklanırken Bilge Karasu'nun yorumlarından faydalanır. Karasu'nun *Gece*'nin sonlarında şu soruyu sorması manidardır; Bir yapıt yaratmak, büyük bir iş başarmak, iyi, dolu, güzel bir yaşam yaşamasını bilmiş olmaktan, başarmış olmaktan daha önemli sayılabilir mi hiç? Burada görmekteyiz ki yazarın kendisi de değerli olanın ölçütünü aramakta hatta yazmanın yaşamının yanında ikincil bir pozisyona kalacağını da hissettirmektedir. Gürbilek, yazar ve yapıt arasındaki ilişkiye Vüs'at O. Bener üzerine düşünerek ilerliyor. Bener'in eserlerinin çoğunun otobiyografik bir nitelik taşıması belki bunda etkendir. Bener'in eserlerinde anlatılanla anlatılamayan, anlatma isteğiyle anlatmanın gereksizliğine duyulan inanç iç içe geçmiştir. Hiçlikten kurtulmak için yazan yazar yine hiçlik duvarına toslar. Bir yandan delice ister anlatmayı ama diğer yandan delice susmak da ister. Edebiyata inanır ama onun boş yücelikle donatılmasından bıkmıştır da. Bir iç çalkantısı, iç fırtınası, iç yangını der yazdıklarına. *Sahtegi*'deki kenef baskını'ndan sonraki cümleyi alıntılar Gürbilek; "*Sıktı çünkü biliyorum dışkı edebiyatı...*"²³³

Gürbilek, yaşamın metne ancak metinselleşerek, metinselleşebildiği ölçüde gireceğine ve metnin dışında kalanların da metne gölgesini düşürebileceğine inanır. Bener'in, bu yokluğu anlatılarında sezdirebildiğini vurgular. Bener'in yapıtları silik yazıtlardır. Bir soruya yanıt olmak isteyen yapıt, yanıtı verirken soru silinebilir. Bener, yanıtlarken kendi yanıtını da silmeyi göze alarak yazıyor gibidir.

*Yazarın Kibri*²³⁴ adlı denemesindeyse Yusuf Atılgan'ın eserlerindeki kahramanların buhranı ile bir yazar olarak Atılgan'ın acılarını, anlatmayla susma, anlaşılma isteğiyle asla anlaşılamayacak olma endişesi arasında gelip giden yazarların çelişkilerine odaklanır. Benzer çelişkiler Dostoyevski'nin *Yeraltı Adamı*'nda, Atay'ın *Tutunamayanlar*'ında da hikaye boyunca kelimelerin aurasına sindiğini görebiliriz. *Yeraltı Adamı* bir yandan okuru

²³³ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark* içinde *Anlatabilmeliydim* s.211

²³⁴ Gürbilek, *Mağdurun Dili* içinde *Yazarın Kibri*, İstanbul: Metis Yayınları 2015

önemsemediğini, zerre umrunda olmadığını söylerken bir taraftan da “saygıdeğer okuyucular”, “sayın baylar”, “beyefendilere” seslenir. Yazarlar, iç dünyalarını okurla paylaşırken onu önemsemekle ondan bağımsız olmak arasında kalırlar ve bu arada kalma hali anlaşılma endişesiyle birlikte yazarı, pek de farkında olmadığı bir içe kapanmaya hatta kibire götürebilir. Gürbilek, Rene Girard’ın “*içe kapanmış gurur*”²³⁵ dediği bir mağrur yalnızlıktan bahseder. Yazarın yalnızlık estetiğine sığınıyor olabileceğini de ima eder. Romantikler, Varoluşçular, Dostoyevski, Nietzsche gibi Modern yazının temelinde toplumsal ahlaka kızgınlık, onun iki yüzlü sahte uygulamalarına tepkisellik ve reddediş vardır.

Aslında yazarlar, reddettikleri hatta tiksindikleri durumları tam da bu toplumun içinden onları okuyacak olanlara anlatırlar. Yazar ve onlar arasındaki ilişki aslında gergindir. Anlatılan hikayeler okurun yaşadıklarıdır bir yanıyla ve yazarın da bolca yergide bulunduğu, öfkelenildiği, okura ayna tuttuğu durumlardır. Yazarlar sadece kendi iç dünyalarını değil, okurların pek de orali olmadığı, iç dünyalarını ifşa ederler. Gürbilek, Bilge Karasu’nun şu cümlesini hatırlatır; “*Yazar kurar, bu herkesçe bilinir. Okurlar, ne yaptıklarını her zaman düşünmüşler midir?*”²³⁶

Yazar, kendisini anlamadığını düşündüğü toplumdan uzaklaşır ve iç kalesine sığınır ama burada da problem vardır. Sevme sevilme arzusu ait olma isteğiyle asla onlara benzememe, ne olursa olsun onlar gibi olmama arasında bocalayan ruh kendine huzursuzluğu kalkan edinmiş olabilir mi? İncinme korkusu kendini kalesine kapatmasına neden olduysa, kibir aslında kolay incinebilmeyi de merkezinde taşıyor demektir. Yazarın yalnızlığı kibirden değilse bile zamanla kibir kisvesine bürünmüş bir endişeye dönüşebilir;

Ben tek başınayım, onlarsa hep bilikteler, der Dostoyevski. *Bu kulakların dinleyeceği ağız değilim ben,* der Nietzsche. *Başarabildiğim ne varsa yalnızlığımın ürünüdür,* diyen de Kafkadır. Toplum tarafından itelenmiş, horgörölmüş, alkışlanmamış, görölmemiş kahramanların yazarları, aslında

²³⁵ Rene Girard, *Romantik Yalan Romansal Hakikat*, (çev.Arzu Etensel İldem), İstanbul: Metis Yayınları 2004

²³⁶ Gürbilek, *Mağdurun Dili içinde Yazarın Kibri*, s.123

kendileri bile isteye toplumdaki ayrılmış, onlar ve kendileri arasında entelektüel duvarlar yaratmış, kendi ördükleri tuğlaların içinde kısıp kalmış da olabilirler. Ait olmanın verdiği huzurdan, sevmenin ve sevilmenin mutluluğundan feragat etmişlerdir. Kendileri gibi olabilmenin bedeli yalnızlıksa bunun diyetini de fazlasıyla ödemişlerdir. Onları büyük yazarlar yapan da anlatım biçimlerinde kendini gösteren dürüstlüktür diyebilir miyiz? Gürbilek *Yazarın Kibri*'nde dipnot olarak Sartre'ın "*Cehennem Ötekilerdir*" cümlesine ilişkin neler söylediğini alıntılar;

*"Bunu söylerken bizim ötekilerle ilişkilerimizin hep zehirlenmiş, yasaklanmış ilişkiler olduğunu söylediğimi sandılar. Oysa bambaşka bir şeydi söylemek istediğim; eğer ötekiyle ilişkim kısıtlayıcı, kusurluysa o zaman öteki cehennem olabilir. Niçin çünkü kendimizle ilgili en önemli şey; kendimizi tanımıyor oluşumuzdur. Kendimle ilgili ne söylersem söyleyeyim, hep ötekinin yargısı işe karışır, ne hissedersen hissedeyim, ötekinin yargısı vardır. Eğer ilişkilerim kötüyse, tümünden ötekinin egemenliği altında kalırım ve o zaman gerçekten cehennemdeyimdir. Dünyada cehennemi yaşayan pek çok insan var, çünkü fazlasıyla başkalarına bağımlılar. Başkalarıyla ilişkimiz olmaması anlamına gelmez bu. Sadece başkalarının bizim için ne denli önemli olduğunu gösterir."*²³⁷

Sartre'ın *Huis Clos* adlı tiyatro eserinde geçen bu cümle (Cehennem Başkalarıdır) daha ilk duyduğumda henüz Sartre'ın bu açıklamasından habersizken şöyle bir cümleye neden olmuştu içimde; Başkaları cehennemse, ben o cehennemim dibiylim...

Eleştiriyiyle kibrin kesiştiği bir yer var; *Karakoyun sürüsü* (Leyla Erbil), *Komşunun saygısını yitireceklerinden başka sınıktısı olmayanlar* (Yusuf Atılgan) *Her geçen gün biraz daha güçlenen zebani kültür* (Leyla Erbil)... Güçlü edebiyatın gücü eleştirelliğin burda durmayışındandır. Tanpınar'ın iç kalesinin aslında pek de muhkem olmadığını, kısmen dıştan yapılmış olduğunu farkettiği "*onları bu kez kendinde, kendi kahramanında ve yapıtında kıstırdığı an*"... Kibrin yerini kederli ve yıkıcı bir eleştiriye terk ettiği andır bu. Gürbilek işte bu anın yaratımını gerçek bir yapıt olarak değerlendirir. Yazar, kendi iç kalesini oluşturan dışarısının varlığını kabul ederken, kendisinin de onlardan yapılmış olduğunu görmezden gelmeden yazabilirse, içini korurken, dışarısının

²³⁷ Nedret Öztokat Aktaran, "*Varoluşçuluk: Felsefeden Edebiyata Uzanan Bir Yol*" Kitaplık, Eylül 2005 s.71-2

kendi içindeki dinamiklere tesirini de kabul ederse bu gergin hatta sanat eseri ayakta duracaktır.

2.3.5.1 Bir Yazarın Günlüğü

“Neden bir yerde tılandım kaldım?” diye yazmış Tanpınar. Gürbilek burada Tanpınar’ın “Günlükleri”nden yola çıkarak hem okuru hem de edebiyatçıları büyük bir yazarın iç çelişkileriyle yüzleşmeye çağırıyor. *Günlükler* Dergâh yayınları tarafından 2007’de yayınlanmış ve sonrasında epeyce tartışmaya konu olmuş. Bu eser, Türkiye’de modern edebiyat kanonu yaratma hevesinde olan kişiler için hayal kırıklığına neden olmuş. *Günlükler*’de bütün insan yönleriyle kendini biçare, haysiyetsiz ve acınası bir adam gibi hisseden Tanpınar’la karşılaşırız. Böyle bir Tanpınar, yazarın hayranları ve modern edebiyatımızda köşe taşı yaratmak isteyen kesimler için epeyce can sıkıcı bir durum. Karşılarında eserini nasıl adım adım yarattığını anlatan büyük bir yazar beklerken, tam tersine yaratırken yaşadığı sıkıntıları ve adım adım nasıl yaratamadığını okuruz günlüklerde. Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar*’ına benzese de ayrıldığı da birçok yön vardır. Başkalarının gözünde bir Kırtıpil Hamdi’ye dönüştüğünü yazmış Huzur’un yazarı. Peki, bütün iç dökümlerinden sonra onu tekrar nasıl değerlendireceğiz, onu edebiyat tarihinde nereye konumlandıracağız? Bu sorunun peşine düşüyor Gürbilek. Bunu yaparken de yazma uğraşısının beşeriyet namına değerine ve zorluklarına da değinmiş oluyor. Yazarı konumlandırmaya, onu bir konuma indirgemeye çalışanları öteleyip konumsuzlandırmaya çalışıyor. Okurun da bir esere bakışı ve yazarına bakışı arasında gelgitler yaşamasının, bunu nasıl aşması gerektiğinin ipuçlarını veriyor. Yazarın yaşantısal çelişkilerinden de söz etmiş. Bir yanıyla Osmanlı’ya övgüler yağdıran, geleneği yücelten Tanpınar’ın 27 Mayıs darbesini alkışladığını gördüğümüzde şaşıracağımızı söylüyor. *Beş Şehrin* yazarının Osmanlı’ya derinden bağlıyken daha sonra Osmanlı’dan “cahil alayı” diye söz ettiğine tanık oluyoruz. Yahya Kemal’i şair-i azam kabul ederken ona söyleyemediklerini nasıl ima ettiğini de görüyoruz. *Günlükler*’inde kadınsızlık, kumarbazlık ve kokainden de söz etmiş. Tanpınar’ın sağın cahilliğinden solun

ise Türkiye mefhumunun olmadığından ve edebiyat çevrelerinin kepezeliğinden yakındığını okuyoruz.

Gürbilek, ilginç bir alıntıyla Hilmi Yavuz'un 2008'de kaleme aldığı bir köşe yazısından bahseder. *"Bugüne kadar tanıdığımız Tanpınar'la hiç alakası olmayan bir Tanpınar'ı, çaresiz ve zelil, gülünç ve patetik bir Tanpınar'ın ortaya çıktığını, böylece kendisini o zamana kadar kabul etmediği bir gerçeği; Tanpınar'ın sahiden bir Kırtipil Hamdi olduğunu gösterdiğini söyler."*²³⁸ Hilmi Yavuz'un epeyce acımasız yorumlarını, yaşanan hayal kırıklığından bir parça gibi okuyabiliriz. Tanpınar'la ilgili zaten buna benzer sezgileri olduğunu belirtirken günlüklerdeki bu itirafların kendisini haklı çıkarmış olmasından duyduğu keyfi de satır aralarına gizlemiş gibidir. Bütün yazarlar böylesi bir tıkanmışlığı yaşar. Bir yazarın kendi biçareliğini dile getirebilmesidir değerli olan. Zaten bu bölümün ana fikri de bu cümle gibi görünüyor. Yazarın içsel eleştirileri, kendi muhteşem imgesini fazlasıyla ciddiye almasını engellemiş olur, onu yalansız bir edebiyata yaklaştırır; *"Bir yazarın kendi biçareliğiyle yüzleşmesi başkalarının biçareliğine daha duyarlı olmasının da yolunu açar."*²³⁹ diyor Gürbilek.

Tanpınar, estetik bakımdan da eleştiriyor eserlerini. Mesela Beş Şehir'deki üslubunu şişkin, feci çirkin, iğrenç bulduğunu yazıyor. Diğer taraftan eserine sahip çıkmıyor da değil; *Mehmet Ali Cımcöz ve Sabahattin Eyüboğlu mükâfat almışlar, tabi memnun oldum ama şu benim edebiyat tarihinin başındaki Mukaddimem Beş Şehir'de mükâfat alamaz mıydı yani?* diyor Günlükler'de. *"Benim istediğim insanın ötesiydi, yoksa satıhtan toplama empresyonlar, Şark sanatlarının tek hususiyeti, her türlü acemiliği maruz gösteren bir ekspresyonizm değildi. Biz hep dilde kaldık dilde oynadık."*²⁴⁰ Burası son derece isabetli estetik bir eleştiridir. Edebiyat uğraşısının içeriden bir bakışla kendi çıplaklığını ya da aşırı giyinik halini ifşasıdır belki de. Varoluşçu yanını, felsefi anlam arayışını, eserlerinde ve edebiyata bakışında derin varoluşsal meraklar taşıdığını ve bunları yansıtmak istediğini hissediyoruz. Eserlerinde

²³⁸ A.g.e., s.79

²³⁹ A.g.e., s.80

²⁴⁰ A.g.e., s.82

yansıtamadığından dem vurmuş ama dönemin şartlarına göre, bu kaotik çağda Tanpınar okumaktan zevk alabiliyorsak onun başardığını söyleyebiliriz. Gürbilek'e göre Tanpınar kendini fazlasıyla kırbaçlamıştır. Oysa yazarı hor görmenin de onu yüceltmenin de kültür dünyasına yapılmış büyük bir haksızlık olduğunu söyleyebiliriz.

2.3.5.2 Geçmiş Kurtarmak ve Ölülerin Hakkı

Gürbilek'in *Son Bakışta Aşk*²⁴¹ adlı Benjamin derlemesini yapan kişi olduğunu ve bir Benjamin çevirmeni olduğunu biliyoruz. *Tanpınar'da Hasret Benjamin'de Dehşet* adlı denemesinde her iki yazarın da ruh hali, dünyaya karşı aldıkları tavır ve eserlerinde yarattıkları edebi hava üzerinde durur. Bu mukayeseli okuma Gürbilek'in konuya hâkimiyetiyle son derece isabetli ve vurucu bir hal almış; Tanpınar'ın *Beş Şehri'yle* Benjamin'in *Pasajlar*'ı arasında mukayese yapıyor yazar. İkisi arasındaki önemli farkın, Tanpınar'ın bir üzüntü ve hasretin yazarı, Benjamin'inse bir dehşetin yazarı olmasıdır, diyor. Yönelindikleri nesne bakımından Benjamin'in Paris'te bir *Flaneur*'e yönelişi, Paris'i yaşam biçimi olarak insanın içindeki yalnızlığı, arayışı, bunaltısı vb. Tanpınar'ın da *Beş Şehir'de* İstanbul'u, Bursa'yı betimleyişindeki insanlık halini ele almaları bakımından nesnelere çok da yakın olduğunu vurguluyor. İlk etapta ikisi de hafızayı ve geçmişi son derece önemsiyorlar. İkisi de geçmişin şimdiyle buluşmasını sağlayabilecek bir zaman algısının peşinden gidiyorlar. İkisi de rüyalar, şehirler ve çocukluk şehirleri üzerine düşünmüşler, günlükler tutmuşlar. İkisinin de ortak yazarları var; Goethe, Mallarme, Proust, Bergson, Baudelaire ve Valery gibi isimler. “İkisi arasında sohbet belki böyle başlardı ama Marx'a gelir miydi bilemiyoruz,” diyor Gürbilek. Bölümün sonu her iki yazarın da politik duruşlarının zıtlığıyla bitiyor.²⁴² *Beş Şehir'in* yazarı Tanpınar “*ebedi bir mevsim gibi ayarlandığı, velut ve yekpare bir zaman*” diyor, takvim dışı bir zaman arayışı içinde. Adorno, Benjamin'in düşüncesinin merkezinde ölünün kurtarılması fikrinden bahsetmişti. Köleleştirilmiş atalarımızın

²⁴¹ Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk içinde “Tarih Kavramı Üzerine”*, (çev.Nurdan Gürbilek), İstanbul: Metis Yayınları, 2014

²⁴² A.g.e., s.95

kurtarılması idealinin torunlarımızın kurtarılması ideali kadar önemli olduğundan söz eder. Şu sözlerse Tanpınar'ın “Eğer maziye çok seviyorsam ona o güzel büyük muhteşem günlere bağlıysam emin ol ki ölülerin de bu toprakta ve hayatımızda bir söz hakkı olduğunu düşündüğüm içindir.”²⁴³

Benjamin'in *Hikâye Anlatıcısı*²⁴⁴ adlı metninde, gezerek insanlara hikâyeler anlatan ve hikâyeler vasıtasıyla tarihi yeniden canlandırıp yorumlayan bir figürle (imge) karşılaşırız. Pazara çıkmış aydın olarak *Flaneur* imgesi de yer alır burada ve bir tür izleyici, tanık bilinçtir o. Bakışında adeta an'ı, yaşantıyı yeniden dokur, yorumlar; *Kitaplarımı çıkarırken, koleksiyoncu için gecenin gelmekte olduğunu bilincindeyim. Ne var ki ben de Hegel gibi düşünüyorum; Minerva'nın baykuşu uçuşuna ancak karanlık çökünce başlar. Koleksiyoncu da ancak nesli tükenirken anlaşılabilir.*”²⁴⁵

Firari Hakikatler ise Tanpınar'ın... İstanbul üzerine yazdığı metinde şöyle söylüyor;

“Geçmiş bizi tam da geçtiği için, aradıklarımızı yerlerimizde bulamadığımız için çekiyordur. Bir kayıp estetiği, bizi onlara doğru çeken bıraktıkları boşluğun kendisidir. Ortada iz bulunsun ya da bulunmasın. İçimizdeki didişmede kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyoruz.”²⁴⁶

Benjamin ve Tanpınar'ın bir kederi paylaştıkları açık, diyor Nurdan Gürbilek. Geçmişe duyulan özlem, hayatın uçuculuğu, zaman ötesindeki bir zaman özlemi ve sezgisellik... İkisinin de mistik deneyimi, vecd halini önemsediğini biliyoruz. Mesela *Huzur*'da Ferah Feza ayininin anlatıldığı bölümde; “*Sular altında tutuşmuş akşam dünyası, beraberce yüzdükleri durgun havuz, duanın denizinde çalkalanan büyük gemi, kadim dinlerin büyüülü daveti*” gibi benzetimler, ayinin yalnızca Mümtaz için değil, Tanpınar'ın kendisi için de mistik ürpermenin deneyimi olduğunu gösteriyor. Tanpınar ve Benjamin birbirlerinden değil ama aynı ya da benzer kaynaklardan etkilenmişlerdir. İkisi de Baudelaire'e çok şey borçludur. İkisi de Bergson ve Freud'dan esinlenmiştir.

²⁴³ A.g.e., s.104

²⁴⁴ Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk* içinde “Hikaye Anlatıcısı”, (çev.Nurdan Gürbilek), İstanbul: Metis Yayınları, 2014

²⁴⁵ Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası*, s.105

²⁴⁶ A.g.e., s.106

İkisi de Dostoyevski okumuştur ve ikisi için de Valery önemlidir. Bütün bunlara Paris'i de ekleyebiliriz.

Ayrıldıkları noktalara yaklaşalım: Özellikle Tanpınar'daki "*Milli Benlik*", "*Türk tarihini yeniden kurma çabası*" gibi cümleler Benjamin tarafından paylaşılması mümkün olmayan cümlelerdir. Mesela Tanpınar, "*İrkımızın gizli bir nabız gibi akan tarihi*", "*Bir ırkın güzellik rüyasına bağlılıktan*" söz ettiğinde Benjamin buna itiraz edecektir. Tartışmanın bu noktaya geldiğinde epeyce sertleşeceğini söylemek yanlış olmaz, diye düşünür Nurdan Gürbilek. Tanpınar'ın ilerleme ve kültür dediği şeye Benjamin hiddetlenecektir. Yine Benjamin'de aslında ölümlerin kurtarılması, ölümlerin hâkim sınıf tarafından kullanılmaktan kurtarılmasıdır. Ezilenin kurtarılmasıdır söz konusu olan. Benjamin geçmiş sorununa ulusal değil sınıfsal açıdan bakar. Ayrıştıkları en önemli kavşak budur. Benjamin'in "*yoksulluğun boyunduruğu*" ya da "*paranın tahripkârlığı*" gibi kavramlarla dile getirdiği içerik, Tanpınar'ın kaygıları arasında yer almaz pek. Emek ve sermaye kavramlarına yabancıdır Tanpınar. Anlayamadığı için değil elbette yatkın olmadığı için.

Gürbilek'e göre; İyi bir denemeci, kültürel bir kaygıyı kişisel olarak, kişisel kaygıyı da kültürel olarak düşünür. Her ikisini de değerli ve benzeşik kılan budur. Her ikisi de aynı yazarlara ama farklı kaygılarla bağlanmışlardır. Eğer, Benjamin'le Tanpınar Paris'te karşılaşılsaydı, Tanpınar Benjamin'i isyankâr, radikal, düpedüz komünist bulurdu. Benjamin ise Tanpınar'ı, kendine deneyim derken muhteşem rüyaya kapılmakla, milli olan şeylerin peşindeki darlaşmayı övmekle, neredeyse kültüre daima eşlik eden dehşete gözlerini kapamakla suçlardı, diyebiliriz.²⁴⁷

2.3.5.3 Kapalı Kapıdaki Çatlak

Gürbilek Orhan Koçak'ın Becket sevgisinden bahsederken, mutluluk yeteneği olmayan biri olarak kendisini tarif edişini, Koçak'ın da üstlenişini dile getirir; acz içindeki sanatçı, melankoli vb. 80'ler Türkiye'sine ilişkin Koçak'ın değerlendirmeleri ve bir darbe dehşetinin insanda yarattığı hüznün, keder ve

²⁴⁷ A.g.e., s.108

travmadan bahseder aynı adlı denemesinde.²⁴⁸ Koçak'ın *Yokluğun Payı*'nda Adorno'cu bir tavırla “*kavram dışına saygı duy ama kavramı da unutmama*” der gibidir. Bu durumda Koçak, kavramın içermeyeceğine *yokluğun payı*, demiş oluyor. Türk edebiyatında modernin bir yetersizlik duygusuyla kurulmuş olmasının yol açtığı huzursuzlukları dile getirmiştir Orhan Koçak. Moderne karşı değişmez bir töz olarak yüceltilen yerelin içindeki düğümlemeleri görmüştür. Kendisini hamasetle ya da zihinsel gevşeklikle yatıştıran Türk romantizminin öz aldanişlarını deşifre etmiştir. Yabancıya karşı Türk kültüründeki dirençten bahsetmiştir. Ulaşılanın daima bir yarım doğru olacağını bilecek kadar kuşkucudur Orhan Koçak. Acı ve haz gelgitleri vardır. Sanatı eğlenceden ayıranın, içinde güçlkle bastırılan dehşet olduğuna inanır. Acının tarihine bağlı aynı sanatın, hazdan beslendiğini de vurgular. Becket'a göndermeyle, sanatçıların kullanılmayacak bir şey olarak bir kenara attığı ve sanatla bağdaşamayacak bir varoluş saydıkları “acz” e dönüyor yüzünü. Kendi yazılarında da bu var. Düşüncenin direnç kazanabilmesinin koşulunun kendi acıyla yüzleşebilmesi olduğunu ifade ediyor. Teselli etmeyen ve avutulmayı reddeden yazılardır bunlar. Yine de bir ışık vardır Gürbilek'e göre. Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası* adlı eserinde topladığı denemelere şu yorumla noktayı koyar gibidir;

“Bir düşünce iç gerilimlerin hakkını verebilirse, dikkatini varacağı sonuç kadar izlediği yola da verebilirse, cümlelerine sızan sahtelikleri bir bir ayıklayabilirse, kendi ahmaklıklarının da bir bağlamı olduğunu anlayabilirse, kendini aldatmadan kendi sınırlarına ilerleyip geri dönebilirse, kendi kendine uyguladığı zulümden direnç kazanarak çıkabilirse eğer, bilgi böyle böyle yanlışlığından uyanabilirse, yavaş yavaş doğruya dönüşürken çakan ışık, yalnızca hakikat değil, mutluluk da vaat edebilir. Yalansızlık bilgiyi mutlu edebilir, başkasının hakkını yemediğini bilmek, artık olmayana, henüz olmayana şimdi ve burada olmayana yer açabildiğini görmek, bilgiyi mutlu edebilir. Ardına kadar açık bir kapıdan varılmıyor doğruya. Kapı kapalı. Koçak'ın yazılarını okurken oradaki ince çatlaktan bana bir anlığına görünen de buydu sanırım. Ya da çatlağa uzanan çocuk bendim. Işık yalnız akıl değil hakikat, hakikatin gölgesini değil kendisini vaat eder.”²⁴⁹

²⁴⁸ Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası*, Metis Yayınları İstanbul:

²⁴⁹ A.g.e., s.217

Koçak'a ilişkin bu atıftan sonra artık hem bölümün hem de kitabın son cümlesine gelir sıra. Benjamin'le bitirmiş Nurdan Gürbilek; *“Muhtemelen hiç kimse iktidarsızlık yaşamadığı bir şeyde asla ustalaşamaz. Buna katılırsanız bu iktidarsızlığın sorunla mücadelenin başında ya da öncesinde değil tam da kalbinde ortaya çıktığını göreceksiniz.”*²⁵⁰ Nurdan Gürbilek, kitabının Giriş bölümünde Roland Barthes'dan bahsetmişti. Barthes 1970'lerin sonunda yaptığı bir konuşmada şöyle demiş; *“Dünyayı değiştirme yönündeki Marksist önermeye dili değiştirme yönündeki Mallarme'ci önermenin eşlik etmesi gerekiyor.”*²⁵¹ Burada bir paradoksla karşı karşıyayız, diyor yazar. Kültür dil ikilemindeki bu paradoksu şöyle özetleyebiliriz; Marksist düşünceye göre önce dünyamızı değiştireceğiz sonra dilimizi ama Mallarme'ci görüşe göre de önce dilimizi değiştireceğiz sonra dünya zaten değişecektir. Barthes, her iki önermenin de aynı anda mümkün olabileceğine inancını belirtir konuşmasında. Dilimizi değiştireceğiz ki dünya değişsin, dünya değiştikçe de zaten dilimizi değişecek. Dil, bu dünyayı anlamamızın saydam bir vasıtası değil, o dünyayı var eden ortamlardan biridir Mallarme'ci görüşe göre. Dil değişmezse dünyanın değişme şansı zaten yoktur. Peki, bu iki farklı önermeyi birbiriyle konuşturabilecek miyiz? Aslında uzlaştıracak mıyız? Gürbilek, şöyle yazmıştı başlangıçta;

*“Bize hep kapalı kapılardan, kapı dışarı edilenlerden, kapalı kapının önünde ömrünü tüketenlerden söz eden bir yazar, Franz Kafka üzerine bir denemeyle başlayan bu kitabı bu kez kapıdaki çatlaktan söz ederek bitirmek istedim; kapıda ince bir çatlak var. Eğer olmasaydı bu yazılar da olmayacaktı.”*²⁵²

Gerçekten de bu çatlak olmasaydı, geleneği yıkan, ona eklenen ya da ona düğüm atan, onu evirip çeviren, bütün bunları yaparken, kendi de bir gelenek haline gelen kültür nesnelere oluşamazdı, diyebiliriz. Dilin dünyayı değiştirebileceğine inanmak, hiç değilse yazarın ve okurun dünyasını düşündüğümüzde öyle mümkün görünür ki, hepimiz bu imkâna dair bir umut taşıyoruz.

Yazmak ve okumak biraz da bu umudun etkinliğidir, diye düşünüyorum.

²⁵⁰ A.g.e., s.218

²⁵¹ A.g.e., s.18

²⁵² A.g.e., s.19

2.3.5.4 Yazının Kurtardığı

Gürbilek, yazının önünde bir Orpheus Çıkmazı olduğuna inanır. Mitolojiye göre Orpheus, bir yılan tarafından zehirlenerek ölen karısı Eurydike'yi ölümler ülkesinden alırken Hades'le antlaşma yapar; yeryüzüne çıkana dek karısına dönüp bakmayacaktır Orpheus, şayet bakarsa antlaşma bozulacak ve karısını sonsuza dek yitirecektir. Gürbilek'in bu benzetimi son derece etkileyicidir. Yazmak bir imgeyi göstermek uğruna verilen amansız bir çabadır ama yazar ne yaparsa yapsın anlatılamayan parça hep kalacaktır. Yani anlam yeryüzüne tam olarak erişemeyecektir. Dile getiremediklerinin bir kısmını sezdirebilir, alacakaranlık bir imgeler denizidir burası. Felaketlerin gerçek dile gelişi de edebiyatla mümkündür; çaresizliği ve imkansızlığı bünyesinde tecrübe edebilen tek dilsel edimdir çünkü edebiyat. Gürbilek, Coetzee'nin yazının kurtarıcı rolüne duyduğu kuşkuyla başlar. Yazı kurtarırsa neyi kurtarır? Sorusunun peşine düşer. *Barbarları Beklerken*'de Barbar kız sulh yargıcının sorularını yanıtsız bırakır. Yargıca camısı gözlerle bakar... konuşanlar anlatamaz, anlatılan onların öyküsü değildir ve sessizler de anlatamaz çünkü başlarına gelenler öykülerini anlatma imkanını ortadan kaldırmıştır. Neredeyse tüm yazın sanatında Orpheus çıkmazını bulabiliriz Gürbilek'e göre. Daha da ağır bir meseleyi gündeme taşır Gürbilek; Hölderlin'in sorusunu hatırlatır bunun için; "yıkım zamanında şairler ne işe yarar? Bu soruda hem politik hem etik endişeye öfke de eşlik eder gibi görünmektedir. Tarih boyunca sözle kandırılan kitleler, kelimelerin büyümlü havasında gerçekliği yitiren halkın karşısında bir şair ya da yazar aynı kelimeleri kullanarak yaşanmışlıkları anlatma işine koyulduğunda samimiyetin nerede olduğunu kanıtlama olasılığı var mıdır? Mesela Coetzee'nin "özgürlük" ödülünü alırken sorduğu soruyu ekler Gürbilek; "*Nasıl oluyor da benimki gibi apaçık özgür olmayan biri özgürlük ödülüyle onurlandırılabilir?*"²⁵³ Adorno'nun "*Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır*" sözü tam da burada anılır yazar tarafından. Telafi estetiğinin aşması zor duvardır bu söz. Sözün sözle düellosuna tanık oluruz yazarlarda ve kültür yaratan varlıklar olarak yaşadıklarımızın, öldüklerimizin anlatımı

²⁵³ Gürbilek, *Sessizin Payı*, s.114

gerçekten kurtarıcı bir bakış olabilir belki de. Benjamin gibi düşünmek daima umut veriyor. Tarih meleği geleceğe sürükleniyordu ölüleri hayata döndürmek isterken. Benjamin dile gelen acının günahın kefareti olabileceğine inanırken yüzü başkasının bakışına dönük olan her yaratıcı etkinliğin böylesi bir kefarete güç katabileceğini müjdelere gibidir. En azından ben böylesi bir umuda tutunma eğilimindeyim. Aksi halde yazılabilir miydi bilmiyorum, belki de yapılabilecek hiçbir şey kalmadığı için de yazılabilir... yine de bir çok yazarın çaresizlikten ziyade umuttan beslendiğini söylemek mümkün olsa gerektir. Elbette her sahici yazar, anlamı bütünüyle yüklenmiş kelimeler bulamayacağını bilir, bu konudaki başarısızlığıyla daima yüzleşmiş ve barışıktır.

Yazma etkinliğinin samimiyetini ve zorluğunu belirleyen bileşenlerden biri de olayların sinidirilmesi için geçmesi beklenen zamandır. Burada tarihin dile gelişini, sabırla bekleyen acıyı görürüz. Bir vakti vardır yazılması için, yine bir vakti vardır okunup anlaşılması için. Nurdan Gürbilek, Marc Nichanian'ın *Edebiyat ve Felaket*²⁵⁴ metninden hareketle felaketin dile gelişinde kaybolan anlamın yarattığı paradokstan söz eder. Nichanian Ermeni soykırımının üzerinden geçen yıllara rağmen yazılanların acıya tanıklık etme çabasından bahsetmiştir.²⁵⁵ Bu çabanın felaketi siyasi tanınma aracına dönüştürme gayretine hizmet edişine dikkat çeker. Bu tavrın felaketin gerçek boyutlarını anlatmayı ya da anlaşılır kılmayı gölgelediğini hatırlatır. Gürbilek'e göre de dehşeti yaşayan anlatmaya başladığında kendi ya da başkasının yaşadığına ihanet ettiğini düşündüğü için de anlatmamıştır. Adorno'dan bir alıntıyla benzer zorluğu örnekler;

*“Felaketin en uç, en keskin bilinci bile yozlaşıp gevezeliğe dönüşme tehlikesinden muaf değildir. Kültür eleştirisi kültür ve barbarlık diyalektiğinin son basamağıyla karşı karşıyadır; Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır ve üstelik bu, şiir yazmanın bugün neden imkansız hale geldiğine ilişkin bilgiyi de kemirmektedir. Eleştirel ruh kendinden memnun tefekkürle sınırlı kaldığı sürece, geçmişte tinin ilerleyişini kendi unsurlarından biri olarak var saymış olan ve onu artık tümüyle yutmaya hazırlanan mutlak şeyleşme karşısında çaresizdir.”*²⁵⁶

²⁵⁴ Marc Nichanian, *Edebiyat ve Felaket*, (çev. Ayşegül Sönmezay) İstanbul: İletişim Yayınları, 2011

²⁵⁵ Gürbilek, *Sessizin Payı* s.120

²⁵⁶ Adorno, *Edebiyat Yazıları içinde “Kültür Eleştirisi ve Toplum”* s.159-79

Gürbilek, acının estetize edilerek bir sanat yapıtına dönüştürülmesinden duyulan hazzın ayıbını yaşar gibidir. Kurbanlara yapılan bir haksızlık olarak sanat eserinin taşıdığı bir ayıp olup olmadığıyla ilgilidir. Adorno'nun şiir yazılamayacağını söylemediğini, edebiyatın çözülmesi imkansız bir problemle baş etmek zorunda kaldığını vurguladığını yazar. Dehşet hiç yaşanmamış gibi davranmak nasıl bir haksızlıkta anlamsız bir dehşete anlam yükleme çabası da haksızlıktır. Gürbilek birçok denemesinde bu karşıtlığı, yazarın yazının yanında değil çeperinde konumlanması gerektiğine dair fikrini sezdirir. Kahramanlarıyla özdeşleşmeyen, kendini kahraman sanma gafletine düşmeyen, dile gelenle gelemeyen arasındaki uçurumu görüp haddini bilen bir yazıdır Gürbilek'in sanatsal değer atfettiği...

2.3.5.5 Yatıştır mı Bu Dil?

Tanpınar'ın ölümlerin hayatımızda söz hakkı olduğunu söylemesi üzerinden kaybedilenin sanatın gücüyle yeniden çağrılıp çağrılmayacağı konusunda umutlu olmaya çalışır Gürbilek. Şöyle sorar; Kilit altında ya da bir kapıda bekçi olmadan kaçış çizgisi olarak var olabilir mi yazı? Kimseyle uzlaşmadan, yaşayabilir mi? *Orpheus Çıkmazı* adlı denemesinde şöyle ifade eder bu özlemine;

“Ana babası terk etmiş çocuklar için, büyük kafalılar için, parasal dayanağı olmayanlar için, yerinden yurdundan kovulanlar için, iki kere ikiyi toplayamayanlar için, belgelerini evde unutanlar için, yaşamak için sel akaklarından başka bir yer bulamayanlar için kampların kurulduğu bir dünyada kendini bir kamp öyküsüne dönüştürmeden hayatta kalabilir mi? Kendi içine gömülmüş bir Hayır olarak yaşayabilir, tarihsel zamanın dışında kendine yeraltında geçici bir yuva kurabilir mi?”²⁵⁷

Agamben'in dediği gibi *tanıklığın merkezi boştur*²⁵⁸ ve yazar bu boşluğu bilerek saygı duymalı, kalemiyle çizdiği her harfin içinde dile getiremediklerini bilmenin adabını taşımalıdır. Bu gerçek bir yazarın zaten tabiatında mevcut olan bir niteliktir. Tarihe edebi eserler bırakabilme becerisi gösterebilmiş bir çok yazarda dile gelemeyene hürmet satır aralarında saklıdır. Gürbilek, Primo Levi'nin *Bunlar da mı İnsan'ın* önsözünde değindiği düşüncelyi hatırlatır;

²⁵⁷ Gürbilek, *Sessizin Payı* s. 140

²⁵⁸ Giorgio Agamben, *Tanık ve Arşiv; Auschwitz'den Artakalanlar*, (çev. Ali İhsan Başgöl), İstanbul: Dipnot Yayınları, 2000

Levi'ye göre felaket tanık bırakmamak üzere imhaya yöneldiğinden anlatmak zorunludur. Kendisi de bir Auschwitz kurbanı olan yazar, ileride gerçekleşecek bir adalete tanıklık edebilmek için yazmış gibidir. Levi, yakınan bir kurban dili ya da öç alma peşindeki öfkeli bir dili değil, tanıgın yatışmış diliyle yazmıştır.

Gürbilek umutlu olmaya meyillidir, öyle olmasa ne *Kapalı Kapıdaki Çatlak*'tan²⁵⁹ söz ederdi ne de *Orpheus Çıkmazı*'nın sonunu şu cümleyle bitirirdi;

*Güneşin doğduğunu kabul ederek yazmağa yeniden başlamalı....*²⁶⁰



²⁵⁹ Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası* s.198

²⁶⁰ Gürbilek, *Sessizin Payı* s.145

SONUÇ

(Okurun Payı)

Gürbilek kendi yaratıcı etkinliği olarak denemeye bakışını Benjamin'in bakışıyla örtüştürür. “*Tekil anın çözümlenmesinde bütünü kristalini keşfetmek*” denemenin ufkudur Benjamin için. Adorno ise “*Biçim Olarak Deneme*” metninde benzer bir tarifte bulunmuş; *Deneme seçilmiş ya da karşılaşılmış bir kısmi özellikte bütünlüğü aydınlatmalıdır*” ve aynı yazıda neredeyse Benjamin'in imgelerinin izinden giderek şöyle yazmış Adorno; “*İskelesi, binası yoktur denemenin; ama öğeleri kendi hareketleri içinde bir kümelenme halinde kristalleşir; bir takımyıldız olur. Bu takımyıldız bir kuvvetler alanıdır. Denemenin bakışı altında her tinsel yapı bir kuvvetler alanına dönüşmek zorundadır zaten.*”²⁶¹ Gürbilek'in eserleri de benzer bir bağlamda değerlendirilebilir; Bu metinler patikalardan geçiyor sizi ve metnin sonlarına doğru idrak edebileceğiniz büyük resimle karşılaşıyorsunuz. Patika boyunca bir çok tema, imge, kriz ya da keşifle yol alıyorsunuz ama hepsinin bu kadar olduğunu ve bununla da yeterince tatmin olduğunuzu hissederken bütün bunların yap bozun parçaları olduğunu görüp son bir bakış hissediyorsunuz ensenizde. Denemecinin yazıp yazıp geri çekilip size baktığını, bakışınızda yollar boyu biriktirdiği yorumların kristalleşip kristalleşmediğini görmek istediğini hissediyorsunuz. Gürbilek'in bakışı okuru tinsel bir kuvvetler alanına eriştiriyor. Bundan sonrası okurun sorumluluğu, Gürbilek onun iradesine saygı duyuyor ve okurun payını saklı tutuyor.

Barthes'a göre okumak asalak bir edim değil bir çalışmadır. S/Z'de şöyle der; “*okumabilimsel, hatta okumamı yazdığımı göre, bir okumabetimsel edimden söz etmek daha iyi olur.*”²⁶² Okumak, anlamlar bulmak ve

²⁶¹ A.g.e., s. 16

²⁶² Roland Barthes, *Yazı ve Yorum içinde S/Z*, (çev.Tahsin Yücel) İstanbul: Metis Yayınları 2009 s.131

adlandırmaktır. Bu adlandırma işi süreğendir ve yeni adları çağırır. Bu çalışma doğası gereği ideolojik kuşkuyla karşı karşıyadır. Yazar, iktidarın korunması altında üretilip yayılan dilin hem ideolojinin taşıyıcısı hem de yineleyicisi olma riski taşıdığını bilir ya da bilmelidir. Aynı şekilde okur da... Gürbilek, okurun payını saklı tutuyor derken biraz da böyle bir okuma biçimine davet sunuyor, olabilir mi, demek istiyorum. Bu hem bir davet hem de hatırlatma belki de; tümcelere saklanmış iktidar örüntülerini ve zihniyeti deşifre etme sorumluluğu...

Gürbilek'in denemelerini Metis Yayınları için hazırlanan Defter Dergisi'nde yayınladığını biliyoruz. Orhan Koçak'la birlikte değerli seçkilere ve sayılara büyük katkıları olduğunu da. Metis Yayınları'ndan Müge Gürsoy Sökmen Açık Radyo'daki bir röportajında Nurdan Gürbilek hakkında şunları söylüyor;

“Nurdan Gürbilek, düşüncesinin yollarını bize tek tek gösteriyor, onun bunu nasıl yaptığına yıllardır onu tanımama rağmen hala şaşırabiliyorum. Nasıl böyle bir yolu hem beni sıkmadan büyük bir polisiye heyecanıyla oradan götürüyorsun hem de bana bütün o düşünme yollarının mümkün olduğunu, benim de aslında aynı çabayı ve dikkati gösterirsem geçebileceğimi öğretiyorsun. Bu, genç yazar ve eleştirmenler açısından çok büyük bir katkı. Kendini de çelerek giden yazarlar onlar. Bu üslup tesadüf değil, bu bir düşünme yordamı, öyle ki bazen saldırıya da uğradıkları bir düşünme yordamı; tereddüt sevilmaz çünkü. “dır” deyivermek lazım, oysa hakikatin bir kere ele geçirilip ondan sonra üzerine oturulacak bir şey olduğunu zannederseniz çürümeye başlarız. Orhan Koçak çok güzel anlatır: Tikelin hakkını genelden almak ama sonra o tikeli de fazla ciddiye alıp çürütmemek! Tekrar genele dönebilmek.”²⁶³

Gürbilek, romanlara ve roman kahramanlarına ideolojik konumları açısından olduğu kadar, psikanalitik derinlikleri bakımından da yönelir. Jameson'ın “*siyasal bilinçdışı*”²⁶⁴ dediği farkında olmadığımız belirlenimlerin bilinç dışı haritasınının peşine düşer. Özne kuramının Lacan, Freud, Nietzsche gibi isimlerin perspektiflerinde geçirdiği aşamaların izini sürer. Yapısalcılık sonrası felsefelerin hümanizme saldırıları (Althusser), insanın sonunu kutlamaları (Foucault), *derive** idealleriyle ve şizofrenik yazıyla deneyime

²⁶³ Seval Şahin, *Günün ve Güncelin Edebiyatı*; Açık Radyo 8 Mart 2018

**Derive*; Sapma, kıyıda uzaklaşma, rotadan ayrılma

²⁶⁴ Frederic Jameson, *Siyasal Bilinçdışı*, (çev. Mesut Varlık ve Yavuz Alogan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011

değer vermesiyle Deleuze gibi isimlerin genişlettiği zihin odalarında kendi endişelerinin peşine de düşer. Gürbilek için *Tereddüt*, yazınsal yolculuğunun rehberi gibidir. Bu uslu, bir metnin gözle görülmeyen, kulakla işitilmeyen, mutlaka ona kendinizden de bir deneyim katmanız yoluyla açığa çıkabilecek anlam katmanlarına dalış yapmaktır. Ortak bir yaranın taşıyıcısı olan öznelere yolculuğudur bu; yazarın, kahramanın ve okurun dip dalışdır. Güçlü yazarlar, okurlarıyla beraber yeni dalışlara çıkmaya hazır olanlar arasından çıkar. Gürbilek, edebi metinleri sadece estetik bir bakışla değil, insanlık durumu açısından taşıdıkları olanakların zenginliğiyle de değerlendirir.

Deneyim ve kavramın yolunu birarada işleyerek yürür Gürbilek. “*Deneme otobandan değil, patikalardan ilerler*”²⁶⁵ diyor kendisi de. Tekilin yolunu takip ederken, bir meselenin katı bir araştırma nesnesine dönüşmesine itirazı vardır. Tecrübeleri ve izlenimleri dile getirmek için kavramları esnetir, böylece kavram yığına altında ışığını yitirmez onun metinleri. “Budur” diyen cümlelerden sakınır, gerilimlerden kurtulma eğiliminde değildir. Belki de bu eğilimdir tereddütü ve endişeyi mukayeseli okumalarındaki ustalığa dönüştüren. Patikalardan yürürken kendisi de yeni patikalar açar, kendi açtığı patikalarda yürümeye çağırır okuru ama bu kadarla yetinmesini istemez, okuyanı kendi patikasını yaratmaya çağırır, onu yüreklendirir.

Sessizin Payı’nda tarihi, bir el koyma tarihi ve ölümlerin de buradan payını alacağı şeklindeki Benjaminci düşüncenin ekseninde yol alır. Orhan Koçak’ın dile getirdiği “*Yokluğun Payı*”²⁶⁶ da benzer bir fikrin etrafında şekillendiğinden Gürbilek bu ortak yaraya bir kapı aralar ve şöyle sorar; Sessizin el konulan payını geri alabilir miyiz? Konuşamayan ya da artık konuşamayacak olanın payını alayım derken bu yokluğun ve sessizliğin yarattığı boşluğa kendi el koyuyor olabilir mi yazı?

Gürbilek, kendini horlananlara, şölen sofrasından dışlananlara yakın hisseden bir edebiyatın imkanlarını tartıştığı *Mağdurun Dili* adlı eserinde yazarların ve roman kahramanlarının psikinalizini yaparken, sosyo-kültürel kökenlerini de birlikte irdeler. Raskolnikov, Selim Işık, Aylak Adam gibi

²⁶⁵ Özge Kara, *Nurdan Gürbilek’le Söyleşi*, Milliyet Sanat Kitap eki Şubat 2015

²⁶⁶ Orhan Koçak, *Yokluğun Payı*, Defter Dergisi 2012, sayı:6

kahramanlar, horlanmanın ve bir türlü yerüstüne ait olamayışın yeraltı isimleridir. Onlar, öfke ve nefretin bazen bir sebep bazen de sonuç olduğu dışlanmışlığı “gurur yarası” olarak taşırlar. Mağdurdurlar ama kahramandırlar. Gururları yaralıdır ama yaralarını gururla taşırlar. Acı çeken küçük düşürmeden kurulan bir dilin ufkundadırlar. Acıyla yüzleşmeyi teşvik ederken, kendilerini “acıların çocuğu” rolüne kaptırmazlar. Yaranın narsistik bir dövünmeye kapılmadan kişisel ve toplumsal dönüşümün yakıtı olma potansiyeline vurgu yaparlar. Gürbilek de bu nedenle seçmiştir onları; trajik ve patetik olanla kurulan ilişki, anlatılması bakımından türlü tehlikeler içerir. Acının anlatımı, aşırı duygusallığın gülünçleşme riskiyle, duyarsız bir dilin tekdüze işlevsiz konumu arasında ince bir ayarda kurulmayı gerektirir. Dostoyevski, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan gibi yazarlar, bu riskleri göze almış ve kişisel tarihleri bakımından da metne karşı takındıkları tavır bakımından da yaralarını yüceltmeden ama sözcükleri gözyaşlarının gizlendiği bir melodrama da dönüştürmeden gösterebilmişlerdir. Gürbilek’in seçimleri tesadüf olmadığı gibi ele aldığı kavramların daha doğrusu insanlık durumlarının bir kolajını vermeleri bakımından son derece de isabetlidir. Bazı olgular onun vazgeçilmez araştırma alanları olduğu gibi (Horlanmışlık, dışlanmışlık, mağduriyet, samimiyet, yüzleşme, yeraltı vb) bazı yazarlar da bu temaları incelemesi bakımından son derece zengin olanaklar sağladığından olsa gerek, vazgeçilmezdir; Mesela Dostoyevski’yle farklı bağlamlarda bir çok denemesinde karşılaşırız. Bazen *gurur yarası* bazen de *adalet ilkesi* veya yasa ilişkisi bağlamında ya da yeraltı adamının diğer yeraltı adamlarıyla kesiştiği ve ayrıştığı kavşaklar bağlamında... Raskolnikov’un “*Neden yasa koyucular kan dökünce suçlu olmuyor da ben suçlu oluyorum?*” sorusunu irdelerken, kahramanın yaşadığı pişmanlık cümlelerini de (*Nasıl oldu da elimi kana buladım*) değerlendirir.

Gürbilek, yazmanın ve insan olmanın aynı anda farklı, hatta zıt fikirlere açık olma imkanını görür ve olanı olduğu gibi anlama cesareti gösterir. Tez boyunca vurgulamaya çalıştığımız gibi Nurdan Gürbilek, iyi edebiyatçıların kendi zaaflarıyla da yüzleşebilen, çelişkilerini ört bas etmeye çalışmayan, yaralarını ele vermekten korkmayan, tutarlı olma ülküsüne tutsak olmadan gerilimlerini, endişelerini, okurla paylaşabilen romancılar arasından çıktığını

düşünür. Kendisi de denemelerinde bu yoldan ilerlemeye gayret gösterir. Mesela Peyami Safa'nın *Fatih Harbiye*'de baktığı pencereden manzaranın nasıl görüldüğünü anlatır ama başka bir bakış daha ekler; *Safa*'nın dediği gibi eğer bu bir kutuplaşmanın romanıysa iki ayrı dünya ya da kıta benzetimi neleri aydınlatırken neleri gölgede bırakmaktadır? Yine bir çoklu okuma ve anlama çabasının ürünüdür bu sorular. Herkesi ve her şeyi kendi merkezinden anlaşılır olması bakımından incelerken, karşı kutuptan bakan gözün ne gördüğünü de anlama imkanı içerir bu tarz bir okuma. Gürbilek'in denemelerini okuyan bir milliyetçi muhafazakar akılla kendini devrimci sosyalist ya da anarşist olarak tanımlayan "gayri millici" bir akıl, aynı anda aynı yazarla ilgili daha evvel düşünmediği bir düşünce kıvılcımını, önyargıları nedeniyle görmek istemediği bir kıvrımı fark edebilir ve kabul etmek durumunda kalır. Aslında Gürbilek, yazarların ideolojinin şaşı gözüne esir edilen metinlerini hak ettikleri özgürlüğe iade eder. Şayet daha evvel uyanmadıysa Gürbilek'in *Tanpınar'da Hasret Benjamin'de Dehşet*" adlı denemesini okuduktan sonra bir kez daha Tanpınar'ı okuyan kişi, kavram kalkanlarından soyunmak zorunda kalır. Gürbilek'in denemeleri bir soyma işlemi gibidir. İlk bakışta soyulan yazar gibi görünse de, aslında okuyandır.

Gürbilek, Umberto Eco'nun *Yorum ve Aşırı Yorum*'da belirttiği gibi okurun niyetinin (intentio lectoris), metni kendi arzularının çıkarına yorumlama eğilimiyle, yazarın kendi niyeti (intentio auctoris) arasındaki gerilimde açığa çıkan *aşırı yorum* ya da "*anlama oburluğu*" nun yarattığı, metinden uzaklaşıp kaybolma risklerine karşı metnin niyetini (intentio operis) kendi yorumlama pratiğinin rehberi edinmiş gibidir. Eco şöyle belirtir;

*"Bir yorumun (göstergenin temel özelliği olarak) potansiyel olarak sınırsız olması, yorumun bir amacının bulunmadığı ve kendi başına buyruk akıp gittiği anlamına gelmez. Bir metnin potansiyel olarak sonunun olmadığını söylemek, her yorum ediminin mutlu sonla biteceği anlamına gelmez."*²⁶⁷

Gürbilek'in metne sorduğu sorular, bağlamdan kopuk olmadığı gibi yazarın ya da okurun niyetine kurban gidebilecek hatta çoktan gitmiş metinlerin

²⁶⁷ Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, (çev. Kemal Atakay), İstanbul: Can Yayınları, 2003, s.37

gizeminin peşindedir. Eco, bizi yapısökümcü bakışın geride hiçbir anlam bırakmayan yöntemine karşı uyarır. Gürbilek'in incelemeleri de yazarın-metnin ve okurun her birinin kendi öznel koşullarıyla yarattığı anlama imkanlarına yaklaşma çabasındadır. Bu anlam uzayını birlikte inşa eden fertler olarak herbirinin psikolojik, sosyolojik hatta metafizik köklerini görme arzusundadır. Denemelerinin çekirdeğinde bizlere göz kırpan çağrı, okurun da sorumluluğunu almasına yönelik gibidir. Bu sorumluluk, kendi yorumlama edimini değil, yazarı doğru okuma ülküsünü de değil, belki de en çok metnin çok katmanlı anlama olanaklarını görme, duyma, hissetme edimlerini içerir. Sonuç yerine yazdığımız bu bölümün adını belirlerken, böyle bir anlama biçiminden hareket ettik. Gürbilek'e göre sessizin payına duyulması gereken saygı, yazarın da okurun da bu sessizliğe vicdani bir duyarlılıkla yaklaşması ve onun adına söz söyleme cüretini göstermekten kaçınması, söylerken ya da anlarken bile asla tam olarak söyleyemeyeceğini, asla tam olarak anlayamayacağını bilmesi edimidir. Nurdan Gürbilek bir okur olarak, metinlerle ilgili sarfettiği hemen her cümleyi bu hassasiyetle yani ölümlerin, konuşamayanların, artık konuşamayacak olanların saklı hatırasına saygıyla kurar.

Rene Girard *Romantik Yalan Romansal Hakikat*'de şöyle yazmıştı: “*Eleştirel düşüncenin değeri, kendi sistematik niteliğini ne kadar ustalıkla gizlediği ya da temel sorunların ne kadarını savuşturduğu veya eritip yok ettiğiyle değil, edebi malzemenin ne kadarını gerçekten kuşattığı, kavradığı ve konuşturabildiğiyle ölçülür.*”²⁶⁸ Bu sözler Gürbilek'in metinlerini tarif eder gibidir. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'da tartıştığı yasa-adalet gerilimini, 1980'lerin Türkiye'sinde yaşanan mağduriyetlerin, o yıllarda kovuşturulan insanların haklarını 2000'li yıllarda iade etme çabasının içinde barınan yasa-adalet gerilimiyle irdelemesi, Gürbilek'in neden sadece bir denemeci neden sadece bir eleştirmen ya da tek bir türün içinde ürünler veren biri olmadığını da gösterir. Romansal hakikatleri deşifre etmek için yarattığı yöntem, *kapalı kapıdaki çatlaklardan sızan ışığın peşine düşmektir*. Bir vakitler Hannah Arendt, Walter Benjamin için *İnci Avcısı* demişti. Bu benzetim köklerini Benjamin'in kestirilemeyen yönteminde, aslında yöntemsizliğinde bulur. Filozofların,

²⁶⁸ Rene Girard, a.g.e., s.24

edebiyatçıların alanına terk ettiği ve pozitivist tahayyülle pek itibar etmedikleri şiir ve hikayeciliğe felsefi bir kavrayışla yönelmiştir Benjamin. Üstelik *Hikaye Anlatıcılığı*nı politik, etik diskurunun olmazsa olmaz değerlerinden biri konumuna yükseltmiştir. Kendi metinleri de metaforların büyülü etkisini barındırır. Gürbilek'in metinleri de kanımca çok benzer bir patikadan ilerlemektedir. Türk kültürel kimliğinin nelerden etkilendiğini, nelere öfkelenildiği, neleri arzulayıp neleri dışladığı, nelerden utandığı ve bu utancı nasıl bir savunma mekanizmasına dönüştürdüğü hakkında görmezden gelinen habis içeriklere yönelir Gürbilek. Bu habis içeriklerin edebi görünümünü hem bir malzeme hem de olgunun izinden gidilebilecek bir rehber edinir. Gazete manşetlerindeki morg fotoğrafları, meşhur ağlayan çocuk fotoğrafı, İstiklal Marşı okunmadan kapatılmayan televizyonlar, tıka basa eşya dolu misafir odası vitrinleri, memur evlerindeki sıkıntılı pazar günleri, ben de isterem diye bağırın arabesk şarkıcılar, Özal'la birlikte Amerikan kapitalizmiyle tanışan Türkiyeli ortalama insanın gösteri toplumunun nesnesi haline gelişinin adım adım izi sürülür onun yazılarında. Tanpınar'ın muhafazakar yorumları da Atay'ın fazla bireyci bulunan yorumları da o yıllarda bu coğrafyada yaşanan kültür karmaşasının sonuçlarıdır. Tanpınar'ın "*kayıp estetiği*" olarak nitelediği kederde daha önce kimsenin görmek istemediği ya da görmezden geldiği bir kaybın acısıyla yüzleşiriz; Annenin kaybı... Tanzimatla birlikte sıkça mevzu edilen ve romana şekil veren erillik kaybı, virilite, kadınsılaşıma endişesi gibi kaygıların çok daha ötesinde belki de derininde babanın kaybından değil annenin kaybından söz edilmelidir. *Kör Ayna Kayıp Şark*, Tanpınar'ın billur suda yitip giden *Ophelia*'ya duyduğu hasretin bilinçaltı kodlarını yakalar. Halit Ziya ve Tanpınar'ın suda yitip gitme ya da çocuksulaşıma endişelerini yapıtlarına taşıyabildikleri için büyük romancılar olduğunu söylemek, sadece sıkı bir okur ve usluççu olmaktan çok daha fazlasıdır. Gürbilek 1980'lerin kolektif bilinçdışında yer eden şarkı sözlerinin yarattığı kodları yazarken yaşadıklarını seyirlik kılmaya çalışan herkesin acısını dindirme çabasında olduğu, artık imgenin bile pornografik bir nesneye dönüştüğü postmodern zamanlarda bu coğrafyada yaşanan anlam kaybının, değer erezyonunun fotoğrafını çeker.

Kavramları kullanırken edebiyatçıların sıklıkla başvurduğu metaforlara ve ironilere başvurur;

“Başından beri Türk romanının da temel malzemelerinden biri olmuş yetimliği, Batı ideallerinin benimsenmesiyle birlikte yerinden edilmiş, kudretini yabancıya kaptırılmış, bu durumda da ortada çük gibi kalakalmış (daha doğrusu bir çükten ibaret kalmış) bu baba imgesiyle birlikte düşünmeye çalıştım.”²⁶⁹

Bir kültürün fertlerini esir almış bilinçaltı yaralarını, o toplumun başka toplumlar karşısında kaçamadığı yetersizlik-değersizlik duygularıyla birlikte anlatırken, fallusa yaptığı gönderme ironik olduğu kadar da çarpıcıdır çünkü okuyanın ciddi bir eleştiri metninden beklediği kodları yıkar;

“Bu dönemin yeni arzusunu ancak daha taşralı, daha tensel, daha iştahlı bir ses dile getirebilirdi. Öyle de oldu: Orhan Gencebay'ın yerini, yabancı topraklarda kendine güvenmeyi öğrenmiş, o güne kadar "bozuk" olarak horgörölmüş şivesinden olduğu kadar kendi sevme kapasitesinden de büyülenmiş ("Allah Allah bu nasıl sevmek"), zaman kaybetmeden hedefe ilerleyen ("Ben sana dolanayım"), uzaktaki ulaşılmaz soyut sevgiliye değil de adı sanı belli bir sevgiliye seslenen ("Oy oy Emine") şarkılarıyla İbrahim Tatlıses aldı. Uzun yıllar ağabeyinin arzusu, ağırlığı altında ezilen, onun adaletine sığınmak zorunda kalan, başkasının uğruna dünya nimetlerinden mahrum kalan küçük kardeş sonunda basmıştı çığılığı: "Ben de isterem.”²⁷⁰

Gürbilek'in hemen hiçbir denemesinde merkezin kadınlık, kadın yazarlık, kadın hakları vb. olduğunu göremeyiz. Latife Tekin'den Leyla Erbil ve Tezer Özlü'ye kadar yaptığı değerlendirmelerin merkezinde de “kadınlık” giysisi yoktur. Yine de metnin bütününde size göz kırpan ve okudukça kendini eleveren “kadın olma hali bakımından” yaşanan cinsiyetçi ya da ayrımcı bakışların dokuduğu acıyı hissedersiniz. Feminist literatürden büyük laflar kullanmaz Gürbilek, bazen Kristeva'nın bir sözünü görürüz cümlelerinin arasında mesela yapısökümcü okumalardan bahsederken ama “dişil bir dil” inşa etmenin, edebiyatta bu dili yaygın kılmanın ilke edinildiği post feminist fikirlerden pek bahsetmez. Latife Tekin için “mırıldanıyor” derken dişil dilin mırıldanan tabiatına göndermede bulunmaz. Bunu bir eleştiri olarak söylemiyorum elbette... İyi ki de böyle yapıyor demek istiyorum. Bir zamanlar Hannah

²⁶⁹ Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk içinde “Az gelişmiş Babalar”* s.61

²⁷⁰ Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, s.16

Arendt'in feminist olmayışını gerekçelendirmesinde gördüğümüz kadar olmasa da, eğer altını çize çize *kadın* derse mağduriyeti daha da pekiştirecek olmaktan çekiniyor gibidir. Farklı bağlamlarda yaptığı analizler, cinsiyetçi dilin ele verdiği *eril tahakküme* doğrulttuğu spot ışıkları, tarihi yazan erkek egemen zihniyetin vehametini gözler önüne serer zaten. Tez içinde *Doğunun ve Batının Cinsiyeti* olarak açtığımız bölüm, söz konusu spotların yanıp yanıp söndüğü, ışıktan gözü kamaşan Türk aydınlarının neden Edward Said'in *Oryantalizm*'ini yazamadıklarını ya da erkeğin yazan, kadının ise ya yazılan ya da okuyan olması ve üçüncü bir halin imkansızlığına meyleden körlüklerini konu edinir. *Söz Patlaması*'nın yazarı, kadınlık üzerinden mağduriyetlerden bahsedip, mutlak ve kuralcı bir olumlamaya dönüşme riskinden yazıyı kurtarmıştır. Acıyı vitrine taşımanın yarattığı anlam erozyonuna kendi eliyle malzeme vermeyerek başarmıştır bunu ama yine de cinsiyetçi efendiliğin peçesini kaldırmayı başarmıştır.

Gürbilek'in tarihe ve topluma bakışını en çok etkileyen ismin Walter Benjamin olduğunu birçok bağlamda dile getirdik. Benjamin'in en temel inançlarından biri, gözlemlenen gerçeğin en küçük hücresinin bile dünyanın geri kalanına eş değer olduğuna yöneliktir. Bu inanç onun düşüncesini çoğulluklar, esneyen, genleşen bir sarmallık biçiminde hissetmemizi sağlar. Tüm tarihi kuşatan, geçmiş, şimdiki ve geleceği içinde barındıran Bergsoncu bir virtüelliğin izini buluruz onda. Geçmişin aslında geçmediğini, şimdinin geleceği de geçmiş de içinde barındırdığını, geleceği yaratmanın şimdiki inşa etmekten şimdiki inşa etmenin de geçmişle yüzleşmekten geçeceğini her zaman hatırlatır bizlere. İşte bu nedenle geçmişle yüzleşme, atalarımızla tanışmak, iyi ve kötü adına yapılan ne varsa olup bitene cam kubbeler içindeki kır manzarasını izler gibi bakmaktır. Bu bakış, bizi kaçamayacağımız bir görme biçiminin içine atar. Orada gören göz değil, adına insanlık diyebileceğimiz bir "ortak duygu" dur.²⁷¹

Aslında "*Tarih Kavramı Üzerine*" nin IX. Tez'inde de ifade ettiği böyle bir bakıştır.

²⁷¹ Pınar Nurhan, *Benjamin; İnci Avcısı(Politika ve İnancın Kesişen Ufku)* Felsefe Yazın Dergisi, Sayı:22 s.57

“Klee'nin ‘Angelus Novus’ adlı bir tablosu var. Bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir ediyor; Gözleri faltası gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Tarih Meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. Bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri O tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi Melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, bu fırtınadır.”²⁷²

Geçmiş olası tehditleriyle görmeye hazır olan bilincin yaşayacağı şaşkınlığı ve bunu değiştirme arzusunu bir meleğin hatta bir ressamın resmindeki bir imge olarak meleğin üzerinden anlatışı, tarih meleği metaforunu kurarken aslında özlemine çektiği bir hikaye anlatıcısı olmaya öykündüğünü görebiliriz. (Angelus Novus tablosu ölümüne kadar yanından ayırmadığı bir nesne, özne olacaktı) Edebiyatta, plastik sanatlarda ya da gündelik eşyanın alışılmış sıradanlığında bilinçte bir parıldama yaratan imgenin avcısıydı Benjamin. Avını yakaladığında felsefesinin nadide cümleciklerine dönüşüyordu imgeler. Şairlerle, yazarlarla dostluğu onu böylesine zengin bir dil kullanımına sürüklüyordu çabasız, kendiliğinden... Şöyle yazıyor yine aynı metinde; *“Hiçbir kültür ürünü yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın. Ve kültür ürünün kendisi gibi, elden ele aktarılma süreci de nasibini alır bu barbarlıktan. Bu yüzden tarihsel maddeci, kendini bundan olabildiğince uzak tutar. Kendine biçtiği görev, tarihin havını tersine taramaktır.”²⁷³*

Edebiyat bir şekilde insanın insana zulmünü konu edinir. İster trajik isterse komedi olsun yaşananlar bir şekilde barbarlığın acıklı ve kozmik açıdan bakıldığında trajikomik öğelerini içerir. Her ne kadar sanatçının sözlerle büyüleme yetisinin ürünü de olsalar, yaşananlardan pay almışlardır ve seyircide ortak bir duygu yaratırlar. Bu ortak duygu hiç kimsenin deneyimlemediği, tanışmadığı bir duygu olabilir mi? Bir sanatçı izleyende içkin olarak mevcut olmayan hangi duyguyu oluşturabilir? İşte Benjamin'in güvendiği ve ona umut ilkesi olan da bu duygudur. Benjamin için devrimci mücadele kapitalizmle proletarya arasındadır ancak sanki kapitalizmle Tin arasındaymış gibi algılanır

²⁷² Benjamin, *Son Bakışta Aşk içinde “Tarih Kavramı Üzerine”*, s.44

²⁷³ Benjamin, a.g.e., s.43

ve gereksiz, sonuçsuz bir mücadele yaşanır. Yani Benjamin için, politik bir devrimin önsel koşulu diyalektik materyalizmi savunmak ve Tin'e savaş açmak değildir. Ontolojik kabullerle, politik argümanlar birbirini her zaman determine etmez. Töz olarak Tin'i de alsanız Materyayı da alsanız, emek sömürüsü, artı değer, proletaryanın ezilmişliği, yabancılaşma gibi moral ve toplumsal olgular anlaşılabilir mağduriyetler yaratır. Böyle bir anlayış, tarihin akışına egemenlerin yaptığı müdahalenin farkına varmayı da beraberinde getirecektir. Bir kez bunu fark etmek olanı değiştirmek istemek için yeterlidir. *Devrim, tarihin havını tersine taramaktır*, derken işte bu arzunun (değiştirme) altını çizer filozof. Thomas Mann şöyle söyler; “*Almanya'nın kendini yeniden keşfetmesi mümkün değil-Marx, Hölderlin'i okumadıkça...* Benjamin ise bu sözü şöyle dönüştürür; *İnsanlığın kendini yeniden keşfetmesi mümkün değil- Hölderlin Marx'ı okumadıkça...*

Karl Marx, *Kapital*'in birinci cildine yazdığı önsözde *Ölü diriye yakalar!* (*Le mort saisit le vif!*)²⁷⁴ demişti. Geçmiş kuşaklar, kendi payını saklı tutarak yeni kuşaklara seslenir hatta sadece mırıldanır yani ölünün dilini dile getiremez yazı. Ne demişti tasavvuf ehli; “*Kal ile hal anlaşılmaz.*” Teolojik bir referanstan hoşlanmayacaklar için Benjamin'den gidelim; “*Sadece yolu yürüyerek kateden kişi, yolun neye hükmettiğini öğrenebilir.*” demişti filozof. Sessizin payını onda saklı bırakan bir utanma ve haddini bilme edimidir belki de okurun payı... Gürbilek'in kendisi katılır mı bilmiyorum ama ondan öğrendiklerimi tek bir nefeste söylemem gerekse şunu söyledim.; Sessiz kalmayı beceremediğimize göre hiç değilse haddini bilerek söyleme ve yazma hassasiyeti...

Benjamin kadar umutlu mudur Gürbilek? Ortak duygu'nun bizi birleştirebileceği ve anlamının özgürleştirdiği bir dünyanın inşasına inanır mı? Ara tonların sesine kulak verirken, çelişkilerden, gerilimlerden kaçmadığını, kaçmamak gerektiğine inandığını biliyoruz. Tereddütün mesafeli ve mütevazı yaklaşımından yana olduğunu da... cümleleri birbirine ören ağın merkezinde sarsılması güç inanç değerleri taşıdığını da hissedebiliyoruz. Ne yeraltı adamı gibi horlanmışın hıncına ne de Stavrogin gibi inançsızlığın karanlık ufkuna

²⁷⁴ K.Marx, *Kapital 1. Cilt Önsöz*, Sol Yayınları, İstanbul: 2004

teslim etmiyor kelimelerini. Hepsini anlıyor, hiçbirini yargılamıyor ve inanıyorum ki benzer temaların duygu dünyasına günümüz Türkiye'sinin, post modern çağın bir ferdi, entelektüel uğraşların emekçisi olarak epeyce aşına. Peki nerede duruyor Gürbilek?

Gürbilek'i keşif sahibi biri değil de sıkı bir okuyucu ve kolajcı olarak nitelenecek²⁷⁵ onun teorik okumalardan süzdüğü bilgi ve kavramları, kendi sezgisel tahayyülünden geçirip yerelde ve tikelde nasıl bir deşifreye tabi tuttuğu konusundaki analitik çalışmasını görmezden gelme tehlikesine düşürebilir bizi. İlk bakışta bu eleştiri doğru gibi görünse de yapılan işin doğasını ve değerini görmeme hatasına düşürür. Gürbilek'in beslendiği kaynakların hiçbirinde "Acıların Çocuğu olmak" "Kötü Çocuk Türk", "Ev Ödevleri" "Pazar Öğleden Sonraları" "Orijinal Türk Ruhı" gibi daha pek çoğunu sırlayabileceğimiz tekil yaşantıların hikayelerine tutulan bir mercekle ve bu mercekten yansıyanlar üzerine irdellemeler bulamayız. Ne Debord, ne Foucault ya da Baudrillard hatta Adorno ve Benjamin'de de sosyolojik okumaların tikelden güç aldığı yerele inme tecrübelerine rastlayamayız. Denemecilerin bir çoğunda karşılaşmadığımız bir teori-kuram göndermesi Gürbilek'in bir kolajcı gibi algılanmasına neden oluyorsa, bu Adorno'cu bir deneme ufku tahayyül edemeyişimizden ve Gürbilek gibi denemecilere alışkın olmayışımızdan kaynaklanmaktadır.

Bir başka eleştiri konusu da Gürbilek'in "yeterince solcu olmayışıyla" ilgilidir.²⁷⁶ Onun edebi imgeyi sınıfsal perspektiften yoksun bir okumaya tabi tuttuğu yönündeki bu eleştiri, kültürel kompleksi sadece psikanalitik bir irdemeyle değerlendirdiği yani aslında indirgemecilik yaptığı yönündeki bu yorum, Gürbilek'in zaten 1980'deki askeri darbe sonrası uzaklaşmak istediği ortodoks Marksizm perspektifinden yapılmıştır. Rastlantı olmasa gerek! Olguyu sınıf çatışmasından hareketle açıklama çabası İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gücünü yitirmiştir. Sınıf bilinci ve mücadelesiyle tüm kavgaların son bulacağı fikri Thomas Mann'ın dediği gibi henüz "*Hölderlin okumamış bir Marksist'in*" düşünce dünyasında bir ütopya olarak yaşamaya devam etmiştir. İçine sınıf

²⁷⁵ Hayriye Ünal, *Kötü Çocuk Türk*, Hece Dergisi Ekim 2011

²⁷⁶ Ali Galip Yener. "*Nurdan Gürbilek'in Deneme Türüne Yaklaşımı Üzerine*" Evrensel Kültür Dergisi, Haziran 2010

çatışması analizini dahil etmeyen her yoruma muhafazakar deme alışkanlığı burada da karşımıza çıkar. Eleştirel Teori'nin yarattığı epistemolojik dönüşümü anlamakta zorlanan Ortodoks Marksizm, Adorno'nun *Negatif Diyalektik* meselesini içselleştiremeyen bir sol tahayyül, Benjaminci tarih tezini kabul etmeyen (*İlerleme dediğimiz şey bir fırtınadır*) akıl, Gürbilek'in yas dilini anlasa bile kabul etmek istemeyecektir. "Dır" deyiverip rahatlamak isteyenler için değildir çünkü bu dil... Tereddütün yakıcı havasını solumaya cesaret etmeyi gerektirir. Bildiği ufuktan öteye gidemeyen ve kendinden epeyce emin "*Çok Bilmiş Özne*"²⁷⁷ lerden uzaklaşma çabasıdır Gürbilek'inki. Zaten kendisi de; "*Öznelik sızdırmayan bir teorik dili benimsemiş solcu dünya görüşünden geldiğini ve bu dile tepki duyduğunu, kitaplarının tamamını 12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonra teorilere güveninin iyice sarsıldığı bir dönemde yazdığını*" söyler. Mesela Necmiye Alpay, *Radikal Kitap*²⁷⁸ için kaleme aldığı bir yazıda Gürbilek'in yeni bir "biz" in ilk dile getireni olduğunu belirtir. Bu "biz" reel sosyalizm dışı Marksist muhalif düşüncelerden yararlanarak genişletilmiş ve Marksizmler biçimindeki çoğul kullanımla zihinlerde yerini almıştır.

Gürbilek şöyle diyordu Orhan Koçak okuduğunda yaşadığı aydınlanmayı anlatırken;

*"Bir düşünce iç gerilimlerin hakkını verebilirse, dikkatini varacağı sonuç kadar izlediği yola da verebilirse, cümlelerine sızan sahtelikleri bir bir ayıklayabilirse, kendi ahmaklıklarının da bir bağlamı olduğunu anlayabilirse, kendini aldatmadan kendi sınırlarına ilerleyip geri dönebilirse, kendi kendine uyguladığı zulümden direnç kazanarak çıkabilirse eğer, bilgi böyle böyle yanlışlığından uyanabilirse, yavaş yavaş doğruya dönüşürken çakan ışık, yalnızca hakikat değil, mutluluk da vaat edebilir."*²⁷⁹

Benden Önce Bir Başkası adını verdiği eserinin son bölümünde Orhan Koçak'a yer vermesi ve kendisinden önce yazan Usta'ya göndermede bulunması anlamlıdır. Şunu söyleyebiliriz ki alıntıladığımız bu cümleler Gürbilek'in bireye, topluma, kültüre ve edebiyata yaklaşımının özeti gibidir.

²⁷⁷ Bülent Somay, *Çok Bilmiş Özne*, Metis Yayınları, İstanbul: 2008

²⁷⁸ Necmiye Alpay, "*Dil Meseleleri: Nurdan Gürbilek*" *Radikal Kitap Eki*, 10 Ağustos 2007

²⁷⁹ Nurdan Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası*, İstanbul: Metis Yayınları 2014, s.217

Orhan Koçak, Gürbilek'in yazıları için şöyle söyler; "*Yaslı bir ses bu, yas tutan kişinin sesi, yetim kalmış bir ses: kendisine kavramsal çerçevesini, perspektifini ve konuşma gücünü veren anlayıştan uzak düşmüş, şimdi dünyada daha yalnız olduğunu anlamaya başlamış bir ses.*"²⁸⁰ Koçak elbette haklıdır ama şunu ısrarla vurgulamak gerekir; kavramlara ve teorilere güvenini yitirmiş olmanın yarattığı yalnızlık duygusu, Gürbilek'in melankolisini sadece bir iç ses olarak kalmaya ikna edememiş görünmektedir. Karşımızda iç sesiyle seslenen, kavramların ve teorilerin kazanımlarını teker teker adımlayarak ilerleyen, bastırılanın, horlanmışın acısını yakından tanıyan, şölen sofrasına alınmayanların ve mağdurların hincından bahseden, kısacası faşizmin ya da daha mutedil bir ifadeyle söylersek; sömürgeci vahşinin sadece burjuva sınıfında değil, öyle çok uzaklarda bir kral ya da mecliste de değil bizatihi kendi içimizde olduğunu deşifre eden bir denemeci var. Tıpkı Dostoyevski'nin gurur yarasını ya da inançsızlığını edebiyata, Atay'ın yersiz yurtsuz aitsiz benliğini romanlara dönüştürerek melankolik bir buhranda kaybolmaktan kurtulmuş olması gibi Gürbilek'de 80 darbesinden sonra yaşadığı güven yitimini, travmanın açtığı boşluklara dışarıdan bakmayı deneyimleyerek aşmıştır. Hiçbir cümlesi okuyanı inançsızlık ya da eylemsizlik atmosferine çağırır. Bilakis kendimiz sandığımız şeyin ne olduğunu düşünmek hakkında eyleme çağırır.

Bir vakitler Leonard Cohen'e kötümser olup olmadığı sorulduğunda şöyle yanıtlamış; "*Kendimi kötümser biri olarak görmüyorum. Bence kötümser insan yağmur yağmasını bekler, oysa ben iliğime kadar ıslanmış hissediyorum*" Gürbilek, yağmuru bekleyenleri değil, sırlıklam ıslanmış olanları anlatır. Kendisi de bu ıslanmışlıktan payını nerede ve nasıl aldıysa çatlaktan sızan ışığa döner yüzünü. Cohen'in şarkısındaki gibi; "*Ring the bells that still can ring / Forget your perfect offering / There is a crack, a crack in everything / That's how the light gets in.*"²⁸¹

Kapının arkasında duruyor Gürbilek, hemen arkasında ve çatlaktan sızan ışığın ona gösterdiklerini yazıyor; sessizin payına el koymaktan kaçındığı için

²⁸⁰ Orhan Koçak. "*Deneme, Kitle Kültürü, Sahicilik, Hoşgörü*" Birikim Sayı 40 Ağustos 1992

²⁸¹ Leonard Cohen, *Anthem*. (çev.İlahi; "*Hala çalabilen çanları çalın/Mükemmel teklifinizi unutun/Bir çatlak var herşeyde/Işık böyle sızıyor içeriye*") Albüm; The Future 1992

umutla umutsuzluk, inançla inançsızlık, kötümserlikle iyimserlik arasında bir yerde sessizce kalem oynatıyor...



KAYNAKLAR

- Adorno, Theodor, *Edebiyat Yazıları içinde, "Kültür Eleştirisi ve Toplum"* (çev.Sabır Yücesoy), İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- _____, *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*, (çev.Orhan Koçak-Ahmet Doğukan), İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Agamben, Giorgio, *Tanık ve Arşiv; Auschwitz'den Artakalanlar*, (çev. Ali İhsan Başgül), İstanbul: Dipnot Yayınları, 2000.
- Aries, Philippe, *Batılının Ölüm Karşısında Tavırları*, (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul; Gece Yayınları, 1991.
- Aristoteles, *Politika*, (çev. Mete Tunçay), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975.
- Atay, Oğuz, *Günlük*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- _____, *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Bachelard, Gaston, *La Psychanalise du feu* 1938; *Ateşin Psikanalizi*, (çev. Aytaç Yiğit), Bağlam Yayınları, 1995.
- _____, *Mekânın Poetikası*, (çev. Avkut Derman), İstanbul: Kesil Yayıncılık, 1996.
- Bakhtin, M, *"Discourse in the Novel" The Dialogic Imagination: Four Essays* (Austin 1981).
- _____, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, (çev. Cem Soydemir) İstanbul: Ayrıntı Yayınları 2015.
- Barthes, Roland, *Yazı ve Yorum içinde S/Z*, (çev.Tahsin Yücel) İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- _____, *Yazı ve Yorum içinde, Yazının Sıfır Derecesi*, (çev.Tahsin Yücel), İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- _____, *Metnin Hazzı*, (çev. Şule Demirkol) İstanbul: YKY 2007.

- Baudrillard, Jean, *Simulakrlar ve Simülasyon*, (çev. Oğuz Adanır) İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2014.
- Bataille, George, *Edebiyat ve Kötülük*, (çev. Ayşegül Sönmezay), İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- _____, *İç Deney*, (çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu), İstanbul: YKY, 2014.
- Belge, Murat, *“Bir Poster” Tarihten Güncelliğe*, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1983.
- _____, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Benjamin, Walter, *Son Bakışta Aşk içinde “Tarih Kavramı Üzerine”*, (çev.Nurdan Gürbilek), İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Bloom, Harold, *Batı Kanonu*, (çev. Çiğdem Pala Mull) İstanbul: İthaki Yayınları, 2014.
- Camus, Albert, *Sisifos Söyleni*, (çev.Tahsin Yücel) İstanbul: Can Yayınları, 1997.
- Debord Guy, *Gösteri Toplumu*, (çev. Okşan Taşkent-Ayşen Ekmekçi), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.
- Eagleton, Terry, *Edebiyat Nasıl Okunur?* (çev. Elif Ersavcı), İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Eco, Umberto, *Yorum ve Aşırı Yorum*, (çev. Kemal Atakay), İstanbul: Can Yayınları, 2003.
- Erbil, Leyla, *Zihin Kuşları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Felski, Rita, *Edebiyat Ne İşe Yarar?* (çev. Emine Ayhan), İstanbul: Metis Yayınları, 2016.
- Foucault, Michael, *Cinselliğin Tarihi Cilt 1*, (çev. Hülya Uğur Tanrıöver), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Fowler, Roger, *Linguistics and the Novel*, London: Methuen Publishing Ltd. 1977.
- Freud, Sigmund, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, (çev. Haluk Barışcan), İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

- Genet, Jean, *Açık Düşman* (çev. Sosi Dalanoğlu) İstanbul: Metis Yayınları, 2016.
- Girard, Rene, *Romantik Yalan Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, (çev. Arzu Etensel İldem), Metis Yayınları, 2001.
- Gürbilek, Nurdan, *Benden Önce Bir Başkası*, İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- _____, *Ev Ödevi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2016.
- _____, *Kör Ayna Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yayınları, 2016.
- _____, *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- _____, *Mağdurun Dili*, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- _____, *Sessizin Payı*, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- _____, *Vitrinde Yaşamak*, İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- _____, *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Harmancı, Mehmet, “*Musikimizde Orhan Gencebay Tavrının Dini-felsefi Motifleri*” *Makalat*, sayı 2, Kasım 1999.
- Irıgaray, Luce, *Başlangıçta Kadın Vardı* (çev. Melike Odabaş, İlknur Özallı), İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2014.
- Jameson, Frederic, *Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı, Kültür ve Toplum sayı I*, (yayıma hazırlayan. Tül Akbal), İstanbul: Hil Yayın, 1995.
- _____, *Siyasal Bilinçdışı*, (çev. Mesut Varlık ve Yavuz Alogan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- _____, *Ütopya Denen Arzu*, (çev. Ferit Burak Aydar), İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Jusdanis, Gregory, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Millî Edebiyatın İcat edilişi*, (çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Koçak, Orhan, *Çilekeşin Arzusu*, İstanbul: Virgül Dergisi Sayı:57, Aralık 2002.
- Kolektif, *Sitüasyonist Enternasyonel*, (haz. Şenol Erdoğan), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2008.
- Köksal, Sırma, “*Leylâ Erbil’le Söyleşi*” Cumhuriyet Kitap, 6 Ağustos 1998.

- Lukács, Georg, *Roman Kuramı*, (çev. Cem Soydemir) İstanbul: Say Yayınları, 1985.
- Mardin, Şerif, *"Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma"*, *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- _____, "Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah denemesi", *Toplum ve Bilim*, sayı:24, 1984, s.9-16.
- _____, *Türk Modernleşmesi; Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Meriç, Cemil, *Bu Ülke*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.
- _____, *Jurnal, 1, Cilt*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- _____, *Sosyoloji Notları, 143 ve 390; "Neden Bir Dünya Görüşümüz Yok", Mağaradakiler*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.
- _____, *Umrandan Uygarlığa*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.
- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
- _____, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, 1.cilt.* İstanbul: İletişim Yayınları, 1987.
- Nichanian, Marc, *Edebiyat ve Felaket*, (çev.Ayşegül Sönmezay) İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Orgeneral Kenan Evren'in Söylev ve Demeçleri (12 Eylül 1980-12 Eylül 1981)*, Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1981.
- Öztoğat, Nedret, "Varoluşçuluk: Felsefeden Edebiyata Uzanan Bir Yol" *Kitaplık Dergisi*, Eylül 2005.
- Parla, Jale, *Babalar ve Oğullar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- _____, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Sarte, Jean Paul, *Edebiyat Nedir?* (çev.Bertan Onaran) İstanbul: Can Yayınları, 2015.
- Sontag, Suzan, *Bir Metafor Olarak Hastalık*, (çev.Osman Akınhay), İstanbul: Can Yayınları, 2015.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2016.

_____, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992.

_____, *Huzur*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2000.

Temizyürek, Mahmut, “*Kırbaç Metin*” İstanbul: Varlık Dergisi Sayı 1137,
Haziran 2002.

Yıldırım, Yılmaz, *Türkiye’de Sivil Toplum ve Modernleşme*, İstanbul: Kumsaati
Yayınları, 2012.

_____, *Romanda Niyetselliğin Sosyal Ontolojisi Üzerine*, Folklor / Edebiyat,
Cilt:23 Sayı: 91, 2017/3

