

**T.C.**  
**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**  
**TÜRK DİLİ EDEBİYATI PROGRAMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TÜRK ROMANINDA RESMÎ İDEOLOJİNİN**  
**İRONSİ:**

**OĞUZ ATAY ÖRNEĞİ**

**HÜSEYİN TÜRKAN**

**140101006**

**TEZ DANIŞMANI**

**PROF. DR. HASAN AKAY**

**İSTANBUL 2017**

**T.C.**  
**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**  
**TÜRK DİLİ EDEBİYATI PROGRAMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TÜRK ROMANINDA RESMÎ İDEOLOJİNİN**  
**İRONSİ:**

**OĞUZ ATAY ÖRNEĞİ**

**HÜSEYİN TÜRKAN**

**140101006**

**TEZ DANIŞMANI**

**PROF. DR. HASAN AKAY**

**İSTANBUL 2017**

## TEZ ONAY SAYFASI

FSMVÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı tezli yüksek lisans programı 140101006 numaralı öğrencisi HÜSEYİN TÜRKAN'ın ilgili yönetmeliklerin belirlediği tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**TÜRK ROMANINDA RESMÎ İDEOLOJİNİN İRONİSİ: OĞUZ ATAY ÖRNEĞİ**” başlıklı tezi aşağıda imzaları olan jüri tarafından **31/05/2017** tarihinde oybirliği ile kabul edilmiştir.

**Prof. Dr. Hasan AKAY**

(Jüri Başkanı-Danışman)

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

**Prof. Dr. M. Fatih ANDI**

(Jüri Üyesi)

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

**Prof. Dr. Ali Şükür ÇORUK**

(Jüri Üyesi)

İstanbul Üniversitesi

## **BEYAN**

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlâk kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

**Hüseyin TÜRKAN**

# TÜRK ROMANINDA RESMÎ İDEOLOJİNİN İRONİSİ: OĞUZ ATAY ÖRNEĞİ

## ÖZET

Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin ideolojik temellerine inildiğinde, karşımıza, Osmanlı Devleti'nin son döneminde, önce askerî, 19. yüzyıldan itibaren de siyasî, toplumsal ve kültürel alanda etkin rol oynayan Batılılaşma/modernizasyon politikaları çıkar. Ancak, siyasetten sanata, hukuktan eğitime, toplumsal yaşamın dinamiklerinden bireylerin hak ve özgürlüklerine, tarih telakkisinden dil ve kültür sahasına kadar hayatın her alanında köklü değişiklikleri hedefleyen politikaların devletin resmî ideolojisi haline gelmesi, yeni devletin kurulmasından sonra gerçekleşmiştir. Cumhuriyet sonrası Türk romanının en önemli isimlerinden biri kabul edilen Oğuz Atay, romanlarında resmî ideolojinin zihniyet ve uygulamalarını, Türkiye'de yaşanan Batılılaşma/modernizasyon politikalarının siyasî, kültürel, sanatsal ve toplumsal alanda doğurduğu daralma ve yozlaşmayı ironik bir dille ele almıştır. Çalışmamızda, Oğuz Atay romanları resmî ideoloji ironisinin Türk romanındaki güçlü bir örneği olarak ele alınarak incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Oğuz Atay, resmî ideoloji, ironi, roman, Tutunamayanlar, Tehlikeli Oyunlar

# **IRONY OF OFFICIAL IDEOLOGY IN THE TURKISH NOVEL: THE EXAMPLE OF OĞUZ ATAY**

## **ABSTRACT**

When tracing back to the ideological bases of the Republic of Turkey, we come across Westernization/modernization politics playing an active role primarily in the military and in the political, social and cultural fields from the 19th century onwards in the last period of the Ottoman State. However, the policies aiming radical changes in all areas of life, from politics to education, from the dynamics of social life to the rights and freedoms of individuals, to the field of language and culture in history became the official ideology of the state only after the establishment of the new state. Oguz Atay, considered as one of the most important names in Turkish novel after the Republic, has dealt with the contraction and corruption of political ideology, politics, art, social and social policies of Westernization/modernization politics in Turkey with an ironic language in his novels. In our work, Oguz Atay novels are considered and examined as a powerful example of the irony of official ideology in the Turkish novel.

**Key words:** Oguz Atay, official ideology, irony, novel, The Disconnected (Tutunamayanlar), The Dangerous Games (Tehlikeli Oyunlar)

## ÖNSÖZ

“Türk Romanında Resmî İdeolojinin İronisi: Oğuz Atay Örneği” başlıklı çalışmamızda, Cumhuriyet sonrası Türk romanının en önemli isimlerinden biri kabul edilen Oğuz Atay’ın, Türkiye’de resmî ideoloji tarafından uygulanan Batılılaşma/modernizasyon politikalarının siyasî, kültürel, sanatsal ve toplumsal alandaki sonuçlarını romanlarında ironik bir dille nasıl ele aldığı incelenmektedir.

Çalışmamız üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, tezimizin kavramsal çerçevesini oluşturan “resmî ideoloji” ve “ironi” üzerinde durulmuştur. Resmî ideoloji başlığında öncelikle “ideoloji” kavramı ele alınmış, daha sonra Türkiye’de resmî ideolojinin tarihsel gelişimi incelenmiştir. İroni başlığında ise önce bir kelime ve kavram olarak ironinin çeşitli kaynaklarda verilen tanımları, ironinin köklü edebiyat ve düşünce geleneğimiz içerisindeki kimi kavramlar ve söz sanatlarıyla olan ilişki ve yakınlığı karşılaştırmalı olarak ele alınmış, daha sonra ironi kavramının anlamı, kapsamı ve özelliklerine ilişkin değerlendirmeler verilmiştir.

İkinci bölümde, Türk romanında resmî ideoloji ironisinin Oğuz Atay dışındaki örneklerine değinilmiş, bu kapsamda örnek olarak zikredilebilecek bazı romanlar üzerinde genel değerlendirmeler sunulmuştur.

Çalışmamızın merkezini oluşturan üçüncü bölümde ise, Oğuz Atay’ın üç romanında resmî ideoloji ironisi derinlemesine tahlil edilmeye çalışılmıştır. Her üç romana ilişkin alt başlıklarda, önce söz konusu roman resmî ideoloji ironisi bağlamında genel değerlendirmeye tabi tutulmuş, ardından bu genel değerlendirmelerde öne sürülen iddiaların romandaki somut karşılıkları gösterilmiştir.

Türk romanında resmî ideolojiyi ve doğurduğu sonuçları eleştirel bir yaklaşımla ele alan eserleri, yalnızca bu özellikleri bağlamında inceleyen çalışmalar oldukça sınırlıdır. Oğuz Atay romanları içinse sanıyoruz bu yargı daha da geçerlidir. Çalışmamız esnasında, Atay eserlerinin temel meselesi olduğunu düşündüğümüz bu alanın, onun eserlerindeki dil, üslup, biçim, teknik gibi diğer hususlara dair söylenenler arasında kaldığını gördük. Çalışmamızın yegane hedef ve iddiası, var olduğuna inandığımız bir perspektifin güçlenmesine, Oğuz Atay ve Türk romanını bu yaklaşımla ele alacak başka çalışmalara katkı sağlamaktır.

Gerek bu çalışmanın hazırlanma sürecindeki katkıları, gerek hayata ve edebiyata bakışta açtığı yeni ufuklar için kıymetli hocam Prof. Dr. Hasan Akay'a teşekkür ederim.



## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
KISALTMALAR.....	ix
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	3
1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	3
1.1. RESMÎ İDEOLOJİ.....	3
1.1.1. İdeoloji Kavramı.....	3
1.1.2. Cumhuriyet Devri Türkiyesinde Resmî İdeoloji.....	6
1.2. İRONİ.....	21
1.2.1. Kelime ve Kavram Olarak İroni.....	21
1.2.2. Tarihsel Süreç İçerisinde İroni Kavramı.....	27
İKİNCİ BÖLÜM.....	34
2. TÜRK ROMANINDA RESMÎ İDEOLOJİNİN İRONİSİNE GENEL BAKIŞ.....	34
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	40
3. OĞUZ ATAY ROMANLARINDA RESMÎ İDEOLOJİNİN İRONİSİ.....	40
3.1. TUTUNAMAYANLAR.....	40
3.1.1. Tutunamayanlar Romanının Resmî İdeolojinin İronisi Bağlamında Genel Değerlendirmesi.....	40
3.1.2. Tutunamayanlar Romanında Resmî İdeolojinin İronisi.....	54
3.2. TEHLİKELİ OYUNLAR.....	66
3.2.1. Tehlikeli Oyunlar Romanının Resmî İdeolojinin İronisi Bağlamında Genel Değerlendirmesi.....	66

3.2.2. Tehlikeli Oyunlar Romanında Resmî İdeolojiye Etki Eden Batılı Küresel Sistemin İronisi .....	79
3.2.3. Tehlikeli Oyunlar Romanında Resmî İdeolojinin İronisi .....	88
3.3. BİR BİLİM ADAMININ ROMANI .....	98
<b>SONUÇ VE DEĞERLENDİRME .....</b>	<b>105</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>108</b>



## KISALTMALAR

bkz.:	Bakınız
C.:	Cilt
çev.:	Çevirmen
ed.:	Editör
haz.:	Hazırlayan
s.:	Sayfa
S.:	Sayı
t.y.:	Tarih yok
y.y.:	Yazarı yok

## GİRİŞ

“Batılılaşma”, Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinden başlayarak, Türkiye’nin son iki yüz yıllık tarihinde önemli rol oynayan ve etkileri bugün de devam eden bir süreçtir. Batı’nın teknolojik gelişmeler, sanayileşme ve bunlara bağlı olarak gelişen sömürge faaliyetleri ile dünya siyasetindeki gücünü arttırması, Batı karşısındaki konumu zayıflayan devletleri, eski konumlarını yeniden kazanmalarını sağlayacak çözümler üretmeye itmiştir. Bu noktada öncelikle, Batı’ya bu gücü sağlayan en önemli unsur olarak öne çıkan bilimsel ve teknolojik gelişmeleri edinerek bunları özellikle askerî alanda uygulamanın sorunu çözeceği düşünülmüştür. Ancak askerî ve siyasî alanda başlayan bu yenilik hareketinin istenilen neticeyi vermemesi, Batı dışı toplumlarda zamanla Batı’nın sosyal, kültürel ve sanatsal alanda da kendilerine üstünlük sağladığı düşüncesini doğurmuştur. Böylece 19. yüzyıl, başta Osmanlı coğrafyası olmak üzere, benzer bir kaderi paylaşan diğer coğrafya ve medeniyetlerde “Batılılaşma/modernizasyon” çabalarının hayatın her alanına sirayet ettiği büyük bir dönüşüme sahne olmuş, bu süreç 20. yüzyılda da devam etmiştir.

Osmanlı Devleti’nin yıkılması sonrasında ondan kalan topraklar üzerinde kurulan Türkiye Cumhuriyeti, yol haritasını çizerken Batılılaşma politikalarını esas almış, sosyal, siyasal, kültürel ve sanatsal alanda bu anlayışla hareket etmiştir. Bu anlayış devletin resmî ideolojisi olarak katı biçimde uygulanmıştır.

Resmî ideoloji tarafından uygulanan Batılılaşma politikalarının Türk toplumunda ne gibi sonuçlar doğurduğu hususu, siyasetbilimciler, tarihçiler ve sosyologlar kadar sanatçıları da ilgilendirmiş, pek çok sanatçı bunu eserlerinin temel meselesi olarak ele almış ve tartışmıştır.

Cumhuriyet devri Türk edebiyatının en önemli isimlerinden biri olan Oğuz Atay da bu isimlerden biridir. 1970’li yıllarda peş peşe yayımlanan romanlarında Atay, resmî ideolojinin Batılılaşma politikalarının bireysel ve toplumsal yaşama, kültür, sanat ve düşünce hayatına etkilerini konu edinmiştir. İnce göndermelerle dolu yoğun

ironik dili, Batılılaşma politikalarını tiye alan tespitleri ve kendilerine dayatılan yaşam biçimi karşısında bocalayan karakterleriyle, resmî ideolojinin hayatın her alanına sirayet eden uygulamalarını ve bu uygulamaların sonuçlarını sıkı bir eleştiriye tabi tutmuştur. Çalışmamızda Atay'ın romanları bu bağlamda ele alınacak ve incelenecektir.

Bunun için birinci bölümde, çalışmamızın odağını belirleyen kavram ve süreçler genel hatlarıyla ele alınmıştır. İlk başlıkta “resmî ideoloji” ifadesinin neye tekabül ettiğinin ortaya konabilmesi için ideoloji kavramı üzerinde durularak kavramın anlam çerçevesi belirlenmiş, daha sonra Osmanlı'nın son dönemlerinde başlayan Batılılaşma/modernizasyon sürecinin Cumhuriyet devri Türkiyesinde nasıl resmî ideolojiye dönüştüğü, bu kapsamda teorik ve pratik sahada neler yapıldığı üzerinde durulmuştur. Bu yapılırken çalışmaları uluslararası düzeyde kabul görmüş siyasetbilimci, tarihçi ve sosyologların çalışmalarından istifade edilmiştir.

Birinci bölümde ikinci olarak, “ironi” kavramı üzerinde durulmuştur. Kesin bir tanımı üzerinde mutabık kalınamayan ve oldukça geniş bir anlam haritasına sahip olan ironinin kelime ve kavram olarak karşıladığı anlamlar verilmiş, Batı düşüncesi içerisinde doğup gelişen bu kavramın tarihsel süreç içerisindeki seyri ve kadim edebiyat geleneğimiz içerisindeki kimi kavram ve söz sanatlarıyla benzeşen yanları tespit edilmeye çalışılmıştır. Daha sonra bir eleştiri yöntemi ve söz sanatı olarak ironinin kapsam ve özellikleri verilmiştir.

İkinci bölümde Türk romanında resmî ideoloji ironisinin Oğuz Atay dışındaki örnekleri üzerinde durulmuştur. Bu noktada özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar ve Adalet Ağaoğlu gibi isimler, ilgili romanları bağlamında değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde ise, Oğuz Atay romanları yukarıda kısaca özetlediğimiz özellikleri bakımından kapsamlı biçimde incelenmiştir. Bu yapılırken Atay'ın romanlarını konu alan çalışmalardan istifade edilmekle birlikte, söz konusu romanlar ve Atay'ın ölümünden sonra yayımlanan **Günlük** adlı eseri temel referans olarak belirlenmiştir. Bu sebeple, sunulan iddialar romandan ve Atay'ın günlüklerinden yapılan alıntılarla desteklenmiştir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

#### 1.1. RESMÎ İDEOLOJİ

##### 1.1.1. İdeoloji Kavramı

Yunanca idea ve logos kelimelerinden oluşan ideoloji (Çankı, 1955: 187), Türk Dil Kurumu sözlüğünde “Siyasal veya toplumsal bir öğretiyi oluşturan, bir hükümetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukukî, bilimsel, felsefî, dinî, moral, estetik düşünceler bütünü” olarak tarif edilmiştir (Akalin vd., 2011: 1152).

**Kubbealtı Lûgatı**’nda ise kelimenin anlamı, “1. İdeleri, idelerin kaynağını, özelliklerini, kurallarını inceleyen bilim dalı. 2. İlme, akla, tartışmaya dayanmadan zihinde oluşturulup bir gruba, bir partiye, bir devlete benimsetilerek toplumda uygulanmaya konulmak istenen siyasî, hukukî, dinî, felsefî... düşünceler bütünü” olarak verilmiştir (Ayverdi, 2005: 1352).

Mustafa Namık Çankı, Yunanca idea ve logos kelimelerinden mürekkep olduğunu ifade ettiği ideoloji kelimesinin Almanca, İngilizce ve Fransızcasının farksız olduğunu söyler. Çankı’ya göre Destutt de Tracy (1754-1836) tarafından icat olunan bu tabir ilk olarak 18. yüzyıl sonlarında kullanılmıştır (Çankı, 1955: 187).

İdeoloji kavramını “ülkübilim” olarak kullanmayı tercih eden Süleyman Hayri Bolay’a göre ülkübilim; tasavvurlar, fikirler sistemidir. Bolay, kelimenin tasavvurların teşekkül tarzını, kaynağını ve konularını arayan bilim manasında kullanıldığı gibi, boş ve soyut birtakım fikirlerin tartışması manasında da kullanıldığını söyler. İdeal ile ideoloji ayırımına dikkat çeken Bolay, idealin daima

olgulara bağılı kaldığını, hamle gücünü ondan aldığını ve geleceğe doğru halihazır biteviye aşan bir inanış, hamle ve hayat tarzı olduğunu söyler. Bu bakımdan ideal, varlığa nisbetle oluş, meydana gelene nisbetle olması gereken, yani gelecektir. İdeoloji ise vasıtalarını keyfi ve indî olarak seçer ki Bolay bu vasıtaların genellikle gayrimeşru ve gayriahlakî olduğunu öne sürer (Bolay, 2004: 424-425).

Ahmet Cevizci ise ideolojiyi, “Genel olarak siyasî ya da toplumsal bir öğretiy meydana getiren, siyasî ve toplumsal eylemi yönlendiren düşünce, inanç ve görüşler sistemi; bir topluma, bir döneme ya da toplumsal bir sınıfa özgü inançlar bütünü; bir toplumsal durumu yansıtan düşünceler dizgesi; insanların kendi varoluş koşulları ve ilişkilerinden doğan yaşam tarzlarıyla ilgili tasarımların tümü” şeklinde tanımlamıştır. Cevizci, başlangıçta bir ideler ve fikirler bilimi olarak tanımlanan, 18. yüzyılın sonlarında bir felsefe sistemini ifade edecek şekilde yorumlanan ideoloji kavramının, 19. yüzyıldan itibaren söz konusu bilimsellik statüsünü yitirdiğini söyler. Ona göre, bu süreçte başkalarının düşüncelerini olumsuz etkileyen ve çarpıtan bir tür engel olarak yorumlanan ideoloji, etkisi altına aldığı insanların düşüncelerinde sürekli ve sistematik bir tarzda hatalı bakış ve yorumlara yol açan tahrif edici faktörü göstermektedir. Böylece ideoloji, yanlış ve tahrif edilmiş fikirler ve inançlar bütününe, bir toplumda hakim sınıfın fikirler dünyasında yarattığı, somut gerçeklikten kopuk olup toplumda egemenlerin ezilenler üzerindeki iktisadî tahakkümünü pekiştirme imkanı veren fikirler toplamına tekabül eder (Cevizci, 2000: 489).

Sinan Özbek, **İdeoloji Kuramları** adlı çalışmasında, Fransız Devrimi’yle birlikte kullanılmaya başlanmışsa da, kavramın, ayak seslerini dört yüz yıl kadar önce duyurduğunu söyler. Ona göre Francis Bacon (1561-1626), Claude Adrien Helvétius (1715-1771) ve Paul Henri Holbach’ın (1723-1789) görüşleri bu hazırlık sürecinde önemli rol oynamıştır. Özbek, ilk ortaya çıktığı süreçteki olumlu çağrışımlarına karşın, Napoléon Bonaparte’ın (1769-1821) görüşleri ve politik değişimler sonrasında, kavramın olumsuz bir içeriği yüklenmeye başladığını belirtir (Özbek, 2000: 7-9).

İdeoloji konusunu müstakil bir yapıyla ele alan Şerif Mardin, 1974 yılında Türkiye’de bir grup üniversite öğrencisi üzerinde yapılan bir anketin sonuçlarının bize önemli ipuçları verdiğini söyler. Ankete göre, öğrencilerin büyük bir çoğunluğu için ideoloji sistematik bir fikir yapısı veya anlatısı anlamına gelirken, küçük bir katılımcı grubu, ideolojiyi gerçekleri olduğu gibi yansıtmayan bir fikir yapısı olarak görmektedir. Mardin’e göre bu ikinci yaklaşım Marx’ın ideoloji tanımına oldukça benzemektedir. İdeolojinin gerçeği maskeleyen, doğruları olduğu gibi yansıtmayan sistemler olduğu düşüncesi ise ideolojik olanla bilimsel olan arasında bir karşıtlık fikrini doğurmaktadır. Mardin’in bu noktada dikkat çektiği husus, birçok ideolojinin bilimsellik iddiasıyla ortaya çıkmış olmasıdır. Örneğin Marksizm ya da faşizm bazıları için gerçekleri çarpıtan yanlış bir öğretiyken, bazıları içinse gerçekleri ortaya çıkarmaya yarayan bilimsel bir araç olarak kabul görmektedir. Öyleyse ideoloji ile bilim arasındaki kesişme alanlarını ve farklarını ortaya koymak kaçınılmazdır. Mardin’e göre ideoloji ile bilim arasında önemli farklar vardır. Bu farkların en önemlisi bilimin ideal olarak formel işlemlerden kurulu bir yonteme bağlı olmasına karşılık, ideoloji adı verilen fikir kümelerinin bu açıdan çok daha kaypak olması, formel işlemlerle zorunlu bağlantısının olmamasıdır (Mardin, 1992: 13-17).

Mardin, ideolojinin kendi içinde bir mantığı olmakla birlikte, bu mantığın formel bir mantık değil, duyguların veya şekillenmemiş arayışların mantığı olduğunu söyler. Mardin’e göre bu kabul, ideolojinin, toplumun çeşitli katmanları arasında revaç bulma sebebinin ne olduğu sorusunu cevaplandırmayı zorunlu kılmaktadır. Mardin bu noktada ideoloji ile kültür arasındaki ilişkiye vurgu yapar. Ona göre, toplumsal yaşamı belirleyen, insanların içinde yaşadıkları toplumu algılama şekilleridir. İnsanlar toplumun diğer bireyleri, özellikle yakın olduğu gruplarla bir “toplum haritası”nı paylaşırlar. Bu toplum haritası ise değişime açıktır ve “simge dağarcığı” yoluyla toplumdan insana, kuşaktan kuşağa geçer. Bu simge sisteminin çalışmasına ise “kültür” denir. İşte Mardin’e göre, ideolojiler, geleneksel toplum haritalarının



modern dönemde faydalarını yitirmelerinin bir sonucu ve yeni bir toplum haritası üretme çabasıdır (Mardin, 1992: 17-18).<sup>1</sup>

Terry Eagleton'ın ideoloji kuramlarının çoğunun materyalist düşünce geleneği içerisinde otaya çıktığı yönündeki tespiti de (Eagleton, 1996: 59), Mardin'in yukarıdaki tespiti ile birlikte düşünülmelidir. Bu bağlamda, genel kabul gören ideoloji kuramlarının George Lukacs (1885-1971), Antonio Gramsci (1891-1937), Louis Althusser (1918-1990), Terry Eagleton (d.1943) başta olmak üzere, Marksist teoriyi benimseyen isimlere ait olduğu görülmektedir. Türk toplumunun modernleşme sürecinde ideolojilerle imtihanını söz konusu kuramlar bağlamında ele alarak Cumhuriyet sonrası Türk romanında ideolojilerin izini sürmek bize farklı ve yeni kapılar açma imkanı verecekse de, bu çalışmanın kapsamını oldukça aşan bir çabayı zorunlu kılacaktır.<sup>2</sup>

### **1.1.2. Cumhuriyet Devri Türkiyesinde Resmî İdeoloji**

Oğuz Atay'ın romanlarında ironik bir dille eleştirdiğini savunduğumuz Cumhuriyet devri resmî ideolojinin ne olduğunu sağlıklı bir şekilde tespit edebilmek için, öncelikle Osmanlı'nın son döneminden başlayan ve Cumhuriyet devrinde devam eden Batılılaşma/modernizasyon sürecini, tarihî seyri ve bağlamı içerisinde genel hatlarıyla ele almak gerekmektedir. Burada gayemiz, söz konusu dönemi kronolojik bir yaklaşımla özetlemekten çok, bütün bu sürece ama özellikle Cumhuriyet devri resmî ideolojisine rengini veren temel yaklaşım ve perspektifleri ortaya koymak olacaktır. Bunu yaparken süreci eleştirel bir yaklaşımla ele almak, çalışmamızın tabiatı gereği zaruri gözükmektedir.

Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin ideolojik temellerine inildiğinde karşımıza, Osmanlı Devleti'nin son döneminde, önce askerî, 19. yüzyıldan itibaren de siyasî, toplumsal ve kültürel alanda etkin rol oynayan Batılılaşma/modernizasyon politikaları çıkar. Ancak, siyasetten sanata, hukuktan eğitime, toplumsal yaşamın

---

<sup>1</sup> Mardin'in bu saptamasından hareketle, ideolojilerin özellikle "geleneği" güçlü olan toplumlarda, geleneğin toplumsal yaşamdaki bu belirleyici rolünü ortadan kaldırdığını ve toplumsal yaşamın dinamiklerini belirlemede yeni bir mihenk taşı işlevi gördüğünü söylemek mümkündür.

<sup>2</sup> Söz konusu isimlerin kuramlarının derli toplu bir özeti için bkz. Özbek, Sinan: **İdeoloji Kuramları**, İstanbul, Bulut Yayınları, 2000.

dinamiklerinden bireylerin hak ve özgürlüklerine, tarih telakkisinden dil ve kültür sahasına kadar hayatın her alanında köklü değişiklikleri hedefleyen politikaların resmî bir hüviyete bürünmesi, bir başka deyişle devletin resmî ideolojisi haline gelmesi, yeni devletin kurulmasından sonra gerçekleşmiştir.

Kemal Karpat, III. Selim devrinde (1789-1808) dağılık bazı askerî ve idarî tedbirlerle başlayan modernleşme hareketinin Cumhuriyet devrinde rejimin gayesine dönüştüğünü, devrimciliğin de bu gayenin elde edilmesini sağlayacak vasıta olarak görüldüğünü ifade eder. Cumhuriyet idaresi, kültürel ve ekonomik alandaki devrimlerde Batı'yı kayıtsız şartsız ilham kaynağı olarak örnek almıştır (Karpat, 2012: 403). Ona göre, Osmanlı döneminde modernleşme çabası Batı'nın siyasî üstünlüğü düşüncesinden kaynaklanırken, Cumhuriyet devrinde ise yeni rejimin bekasını sağlayabilmek adına modernleşme zorunlu görülmüştür. Bu düşünce de rejimi, Batılılaşmayı gerekirse zorla topluma benimsetmeye götürmüştür (Karpat, 2012: 404).

Karpat'ın işaret ettiği gibi, Cumhuriyet rejimi Batılılaşma yolunda uyguladığı devrimleri topluma zorla benimsetmekten çekinmemiştir. Bürokrasinin bu tavrı İdris Küçükömer tarafından da dile getirilmiştir:

“Bürokrat, tarihi Osmanlı geleneği içinde, batı kurumlarını, batı kültürünü, batı yaşantısını, halk zorla kabul ettirmeye çalışıyordu. Hem de kitlelere birşeyler vermeden. Bunlara devrim deniliyordu.” (Küçükömer, 1994a: 100)

Nitekim çalışmamızın ilerleyen sayfalarında görüleceği üzere, Kemalist rejimin esaslarını tedvin etmek üzere yola çıkan Kadro hareketinin kurucularından Şevket Süreyya Aydemir de inkılapçılığın bunu gerektirdiğini savunur:

“Kadro hareketi, hakikaten halka rağmen halk için bir harekettir. (...) Çünkü inkılâp, bir azınlığın iradesinin, bir çoğunluğun iradesine tahakkümüdür.” (Küçükömer, 1994b: 118)

Erik Jan Zürcher'e göre son derece makul gerekçelere dayansa da, rejimin değişimi çok hızlı bir şekilde zorla ve hızla gerçekleştirmiş olması, Türk toplumunu Osmanlı'nın İslamî geleneklerinden kopartmayı ve Batı'ya doğru yönlendirmeyi amaçlayan ideolojik sebeplere dayanmaktadır (Zürcher, 2016: 279).

Baskın Oran, Kurtuluş Savaşı yıllarındaki halkı ikna etmeye dönük söylemin, yeni devletin kurulmasında sonra net biçimde değiştiğini söyler. Ona göre bu dönemdeki yaklaşım yukarıdan devrimci, tepeden inmecidir. Devrimler devlet eliyle yukarıdan aşağıya gelen buyruklar biçiminde gerçekleştirilmiş, özellikle 1931'den sonra devlet bu konuda zor kullanılmaya da başlamıştır (Oran, 1993: 185).

D. Mehmet Doğan'ın "seçkin vesayetçilik" olarak tanımladığı bu yaklaşım, halkın kendisi için gerekli olanı bilemeyeceği düşüncesine dayanmaktadır. Doğan'a göre bu anlayışta lider, milletin ihtiyacını keşfeder ve bilir. Milletın kısa vadede kendi çıkarlarını bilemeyebileceğini göz önüne alarak ona rağmen uygulamaya geçer (Doğan, 1992: 53).

Bu yaklaşım biçimini ele alan bir başka yazar da Erol Güngör'dür. Güngör, inkılapları gerçekleştiren zümrenin, uygulamalarının mutlak doğruluğunu öngören yaklaşımına vurgu yapar. Ona göre inkılâpçı bir şeyin doğrusunun ne olduğunu düşünüyorsa, başkaları için de bunun geçerli olduğuna inanır. Sonra da bunları emre dönüştürür, kendi gücü yetmiyorsa aynı şeyi başkasının yapmasını bekler. Bu emirler realiteyle uyuşmadığında da pek çok örnekte olduğu gibi bir milleti felakete götürecek neticeler doğurur (Güngör, 1992: 48).

"Cumhuriyet devrimleri" ya da "inkılaplar" olarak bilinen bu uygulamaların sistematize edilmesi ile ortaya çıkan resmî ideoloji de "Kemalizm" olarak tanımlanmıştır. Taha Parla, Cumhuriyet Halk Partisi'nin kurumsal ideolojisi olduğunu söylediği Kemalizm'in isminin bizzat Mustafa Kemal Atatürk tarafından verildiğini ifade eder. Ona göre, bu siyasal ideolojinin çekirdeği, merkezi sloganları "6 ok"tur (Parla, 1995: 321).

Parla, Kemalizmin siyasî bir ideoloji olduğu yönündeki görüşünü bizzat Cumhuriyet Halk Partisi programlarına dayandırır. Ona göre Kemalizm ya da Atatürkçülük, CHP programlarında ilan edildiği üzere, siyasî bir ideolojidir.

Bütünlüğü ve sürekliliğinin olduğu, uzun ömürlü ve kalıcı olacağı, özel bir adının bulunduğu gibi hususiyetler partinin programında açıkça ifade edilmiştir. Bu bakımdan Parla, Kemalizm'in bir ideoloji olmadığı yolundaki yorumlar ve savların temelsiz olduğunu söyler (Parla, 1995: 21).

Kemalizm'in, devletin resmî organlarınca tasdik edilen bu yaklaşımının resmî olmayan mecralarda daha ileri götürüldüğü de bir gerçektir. Öyle ki, Kemalizm'i bir din olarak tanımlayan fikirlere vurgu yapan Mete Tunçay, CHP'nin Dördüncü Büyük Kongresi'nden sonra Kemalizm'in bir din olarak görülmesinin doğallaştığını söyler ve Edirne mebusu Şeref Aykut'un **Kamâlizm** adlı kitabından şu pasajı nakleder:

“Türk Devrimini son asırların değişikliklerini hazırlayan fikirlerin ve daha sonra göğdelenen Rasyonel, Sosyolojik, Marksist, Faşist rejim ve ideolojileri ile izaha kalkmak da fazla bir iş olur. Kamâlizm bunların üstünde yalnız yaşamak dinini aşlayan ve bütün prensiplerini ekonomik temeller üzerine kuran bir dindir.” (Tunçay, 1981: 327)

Söz konusu siyasî ideolojinin, devlet mekanizmaları kanalıyla Türkiye'de gerçekleştirdiği ve “Cumhuriyet devrimleri”, “inkılaplar” olarak isimlendirilen uygulamalar, öncelikle dinin siyasal ve toplumsal sahadaki etkinliğini ortadan kaldırmayı hedeflemiştir. Niyazi Berkes, Atatürk'ün ölümüne kadarki süreçte yapılan düzenlemeleri şöyle özetler:

“Halifeliğin kaldırılmasını bildiren kanunla birlikte, biri Şeriat ve Evkaf Bakanlıklarını kaldıran; diğeri medreselerin, tarikatların, zaviye ve tekkelerin kapatılmasını, bütün eğitimi Eğitim Bakanlığının yetki alanı içinde birleştirilmesini sağlayan iki kanun da çıkmıştı. Bu yoldaki tutum en son 3 Kasım 1928'de anayasadan devletle din bağılılığını kuran maddenin kaldırılmasıyla tamamlandı. 1928'den 1938'e kadarki aşama bu temel değişiklikleri tamamlayan, öteki alanlara genişleten, gerek toplum yaşamında, gerek kişilerin yaşantısında bu değişiklikleri kökleştiren yasamalar, girişimler ve kuruluşlar olmuştur.” (Berkes, t.y.: 511)

Metin Heper'in, Atatürk ve arkadaşlarının İslamî geleneklere son vererek yeni bir siyasal sistem bakımından önemli kararlar aldıkları yönündeki görüşü de, Berkes'in inkılâpların temel misyonuna dair yukarıdaki saptamasıyla benzer doğrultudadır. Heper'e göre, İsmet İnönü'nün başında olduğu sivil bürokrasi ise bu kararları kurumlaştırmıştır (Heper, 1974: 90).

Berkes'e göre, devletin yapısında "din" in yerini "ulus" un almasıyla birlikte bu doğrultuda yapılacak reformların önü açılmıştır ve böylece hukuk, eğitim, yazı, dil ve genel olarak yaşam ve kültür alanlarındaki değişimler hayata geçirilmiştir (Berkes, t.y.: 511).

İsmail Cem de, 18. yüzyılın sonlarından itibaren 200 yıl boyunca devleti yöneten tüm iktidarların ve onları etkileyen güçlerin, çeşitli konularda görüş ayrılığına düşmekle birlikte, ana hedeflerinin Batılılaşmak olduğunu söyler. III. Selim'den II. Mahmud'a, Tanzimat'tan İttihat Terakki yönetimine ve nihayet Atatürk, İnönü ve sonraki yönetimlere kadar devam eden sürecin gayesi bu olmuştur (Cem, 1975: 331-333). Ona göre Tanzimat'la ithâl edilen, Atatürk devrinde sürdürülen ve DP-AP döneminde halkın desteğine dayandırılan Batılılaşmanın gerekçesi, Avrupa'nın ekonomik, hukukî, siyasî kurumlarını ve kültürünü bize aktarmak suretiyle Avrupa'nın refah düzeyine erişilebileceğinin zannedilmesidir (Cem, 1975: 348).

Görüleceği üzere, Cumhuriyet devri ile birlikte devletin resmî ideolojisi haline gelen anlayışın merkezinde Batılılaşma olmuştur. Temel hedefini, "muasır medeniyetler seviyesine" ulaşmak olarak belirleyen Türkiye Cumhuriyeti, enerjisinin önemli bir bölümünü, kendisini bu seviyeye ulaştıracak olduğuna inandığı Batılılaşma yolundaki politikaları hayata geçirmeye adanmıştır. Bu kapsamda siyasî, hukukî, ekonomik, kültürel ve toplumsal alana yönelik pek çok uygulama, Türkiye'yi ve Türk toplumunu Batı medeniyeti içerisinde konumlandırabilmeyi, temel dinamiklerini şekillendiren ve yüzlerce yıldır içinde bulunduğu İslam kültür ve medeniyet atmosferinden çıkartarak onu Batılı bir topluma dönüştürmeyi amaçlamıştır.

Zürcher, Kemalist reformların en karakteristik unsurunun laiklik olduğunu söyler ve hayata geçirilen uygulamaların, devleti, eğitimi, hukuku ve toplumsal

yaşamı laikleştirmeyi amaçladığını belirtir (Zürcher, 2016: 276). Bu kapsamda saltanat ve hilafetin kaldırılmasının ardından 1924 yılında çıkartılan Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile eğitim laikleştirilmiş, aynı dönemde medreseler kapatılmış ve Şerîye ve Evkaf Vekâleti kaldırılmış, Diyanet İşleri Reisliği ve Evkaf Umum Müdürlüğü kurularak Başbakanlığa bağlanmıştır. Fes, sarık gibi geleneksel başlıklar 1925'te yasaklanmış, dinsel kılık kıyafet yalnızca din görevlilerine serbest bırakılmıştır. 1926'da Batı takvim ve saati, 1928'de Batı rakamları, 1931'de Batı ağırlık ve uzunluk ölçüleri kabul edilmiştir. Ancak bütün bu süreç içerisindeki en önemli değişiklik 1928 yılında Latin alfabesinin kabulü olmuştur (Zürcher, 2016: 276-278).

Ancak Türkiye'de çağdaşlığın yönü olarak tayin edilen Batı medeniyetinin, yalnızca maddî sahaya ilişkin unsurlardan ibaret olmadığı açıktır. Kültür ve geleneğe dair öne sürdüğü fikirleri tüm dünyada büyük etki uyandıran İngiliz şair-eleştirmen T. S. Eliot (1888-1965), **Kültür Üzerine Düşünceler** adlı eserinde, birbirinden farklı kültürleri bir arada tutan hakim unsurun din olduğunu, modern Avrupa'yı oluşturan ana etkenin de "Hristiyan geleneği" ve bu geleneğin oluşturduğu ortak kültür unsurları olduğunu öne sürer. Eliot'a göre Hristiyan geleneğinin kapsamı dinî literatürle sınırlı değildir ve bütün bir Avrupa kültürünü ifade eder:

"Hristiyan geleneğini dinimizden başka pek çok şeye borçluyuz. Onun içinde sanatlarımızın gelişmesini takip edebiliriz; batı dünyasını şekillendiren Roma Hukuku kavramını ona borçluyuz; özel ve sosyal ahlâk kavramlarımızı onun içinde buluruz. Yunan ve Roma edebiyatlarında ve yine onun içinde hepimizin paylaştığı edebiyat standartları yaşar. Batı dünyası bu gelenekte birleşir." (Eliot, 1981: 136)

Dikkat edilecek olursa, Eliot'un Hristiyan geleneğini oluşturan unsurları sıralarken ifade ettiği pek çok hususun, Türkiye'nin Batılılaşma çabalarının özellikle resmî ideolojiye dönüştüğü Cumhuriyet sonrası döneme rengini verdiği görülecektir. Bu bakımdan Batılılaşma sürecindeki devrimlerin ve hayata geçirilen politikaların,

bir anlamda Türk toplumunu Eliot'un "Hristiyan geleneği" olarak tanımladığı kültür havzasına sokma gayreti içinde olduğu söylenebilir.

Batı kültürünün kaynaklarını Hristiyanlıkla ilişkilendiren bir başka isim de İsmail Cem'dir. Ona göre Batı kültürünün kaynakları eski Yunan, onun bir anlamda varisi olan Roma ve Hristiyanlıktır. Cem bu üç sac ayağının temel özelliklerini sıralarken eski Yunan'ın köleci toplumuna, Roma'nın özel mülkiyet kavramı ve hukuk sistemine, özel mülkiyet sebebiyle eski Yunan'dan itibaren köle-efendi, serf-senyör, proleterya-burjuva düzleminde devam edegelen keskin sınıflaşmaya, tarihsel süreç içerisinde önce feodal ardından parlamenter yapıya ve Hristiyanlıktaki ahlâkî yapıya vurgu yapmıştır (Cem, 1975: 333-336).

Türkiye'de yaşanan kültür değişmesini kapsamlı biçimde ele alan Erol Güngör, Cumhuriyet devri ideolojisinin çağdaşlık anlayışındaki yanılığa dikkat çeker. Ona göre çağdaş medeniyetten laiklik ve pozitivistimin anlaşılması sebebiyle, daha önceki sıkıntıların temel sebebi de Arap harfleri, fes vb. hususlar olarak görülmüştür. Bu da sanayileşme üzerinde yeterince durulmaması, iktisadî değişimin de ikinci planda ve kültürel bünyedeki değişmelere bağlı olarak ele alınmasını beraberinde getirmiştir (Güngör, 1992: 41).

Bu noktada Baskın Oran'ın Atatürk Batılılaşması ile Osmanlı Batılılaşması arasındaki farka dair saptaması, Cumhuriyet devri resmî ideolojisinin sürece bakış açısını yansıtması açısından önem taşımaktadır. Baskın Oran, Osmanlı Batıcılığı ile Atatürk Batılılaşması arasında iki temel fark olduğunu ileri sürer. Ona göre, Atatürk düşüncesi ve uygulamasında Batıcılık, Osmanlı Batılılaşmasındaki gibi eklektik ve bölük pörçük değil, sistematik ve bütüncüdür. İkinci olarak Osmanlı'nın tersine Atatürk, Batı'yı bir araç olarak değil amaç olarak görmüştür (Oran, 1993: 264-265).

Cumhuriyet devrinde resmî ideolojinin müdahil olduğu alanlardan biri de ekonomi olmuştur. Uzun yıllar süren savaşların ardından halkın içinde bulunduğu zorlu ekonomik koşullara karşın, özellikle "Devletçilik" ilkesi kapsamında uygulanan politikalar, gerekçeleri ne olursa olsun, neticeleri itibariyle değerlendirilecek olursa yeni bir zengin elit azınlığın doğmasına yol açmıştır.

İdris Küçükömer'e göre, bürokratlar amaç edindikleri rejimi yerleştirmek için sosyo-ekonomik ve ideolojik ilişkilerini yeniden düzenlemişlerdir. 1923 İzmir İktisat Kongresi bunu tespit ettiği gibi, ekonomi ve mülkiyet ilişkileri de Medenî Kanun, Ticaret Kanunu ve benzeri yasaların Batı'dan ithal edilmesiyle yeniden düzenlenmiştir. Ona göre, 1923 sonrasında kendine özgü sosyal içeriği, kapitalist bir gelişmeye açık, devlet bürokrasisinin hiyerarşisine dayanan bir ilişkiler düzenidir. Bu düzen içerisinde burjuva ve eşraf kendini yeniden üreterek gelişmiştir (Küçükömer, 1994b: 107).

Stefanos Yerasimos'a göre, bu süreçte yarı özel, yarı kamu kurumu olarak teşekkül eden İş Bankası, Sanayi ve Maadin Bankası gibi kuruluşlar, devlet hazinesinin özel şirketlere aktarılmasında kullanılmıştır. Ona göre, ekonomi alanında yapılan düzenlemeler, herhangi bir rekabet korkusu olmaksızın ve bütün riskleri devlete ait olmak üzere, özel sektörü zenginleştirmiştir (Yerasimos, 1976: 1263-1264). Yerasimos 1923-45 yılları arasında ekonomik alandaki güç ilişkilerini özetlerken rejimin, bürokrasi, büyük burjuvazi ve eşraf üçgenine oturduğunu söyler. Bürokratlar iktidarı elinde tutmak için büyük burjuvaziye sermaye birikimini, eşrafa ise topraklarını çoğaltmayı taahhüt etmiştir. Burjuva ve eşraf sınıfı da buna karşılık küçük burjuvazinin içinden çıkan bürokratları desteklemiştir, zira bu güdümlü ekonominin uygulayıcısı bürokrasinin idaresindeki devlettir (Yerasimos, 1976:1271-72).

Ekonomik hayatı düzenleyen mevzuat Osmanlı'dan kalan serbest mübadele şartlarını Lozan Antlaşması'yla 1929 yılına kadar uzatmış, bu da Yerasimos'un ifadesiyle emperyalist sömürünün dış ticaret açığı yoluyla devam etmesine sebep olmuş ve bu süreçte millî burjuvazi zenginliğini ancak komisyonlarla arttırabilen simsar konumunda kalmıştır (Yerasimos, 1976: 1279-1280).

Bu tablo bize, yeni kurulan devletin ekonomik yapısının çıkar odaklı yaklaşımla hareket eden ve Yerasimos'un sözünü ettiği üç kesim tarafından yönlendirildiği yorumunu yapma imkanı verir. Böyle bir zeminde halkın çok büyük bir



çoğunluğunun kalıcı bir yoksulluğa itileceği, eğitim, ticaret, siyasî temsil gibi alanların dışında kalacağı açıktır.<sup>3</sup>

Devrimleri daha çok sosyo-ekonomik bağlamda ele alan Yerasimos'a göre, Batı uygarlığının bütün tezahürleriyle kapitalist üretim tarzıyla özdeşleştirilmesi, "Türk millî burjuvazisi" için Avrupalı yaşam tarzını taklidi zorunlu kılmıştır (Yerasimos, 1976: 1276). Yerasimos, devrimlerin temel amacını da bu bağlamda, bir Türk iş adamının, Avrupa'daki veya Amerika'daki bir büyük ticaret merkezinde daha görünür görünmez tanınmasına sebep olan kılıktan tamamıyla kurtarmak olarak açıklar (Yerasimos, 1976: 1277-78). Ancak o, bu yeniliklerin belli çevrelerin dışında genelleşip yaygınlaşmadığını söyler ve örneğin başından beri bir kültür devrimi olarak görülen harf devriminin okumayı kolaylaştıracağı, eğitim ve bilginin yollarını halkın bütününe açacağı yönündeki iddialara rağmen, burjuva ve küçük burjuva kafalar yaratmaktan başka işe yaramadığını ifade eder (Yerasimos, 1976: 1278-1279).

Yerasimos'un bu saptamasından hareketle, Batılılaşma çabalarının taşıyıcı gücünün küçük burjuvazi olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim kanun zoruyla hayata geçirilen devrimlerin, toplumda kuşku ile karşılanmasına karşın, küçük burjuva olarak tanımlanan kesimin bu yenilikleri çıkar odaklı bir anlayışla benimsediği görülmektedir. Baskın Oran'a göre az gelişmiş ülkelerde küçük burjuva aydını zorunlu olarak Batı modeline uygun bir toplum yaratma düşüncesine sahiptir. Çünkü böyle bir toplumun oluşması, kendisinin bilgi ve becerilerine ihtiyaç duyulacak olan devlet aygıtı yöneticiliği sayesinde onu yeni oluşacak toplumun seçkini yapacak, toplumsal hayatın tüm süreçlerinde etkin konuma getirecektir (Oran, 1993: 91).<sup>4</sup>

Osmanlı'nın son döneminden itibaren uygulanan ekonomi politikalarının (Pazar ekonomisinin Türkiye'ye girişi ve özel mülkiyetin hakimiyeti) iki tür orta sınıf doğurduğunu öne süren Karpat'a göre, burjuvazi olarak isimlendirilen ilk tür, birkaç büyük şehirde toplanarak yerli ürünleri dışarıya pazarlayan bir çeşit aracı konumundadır ve aynı zamanda Batı kültürünün de ithalatçısıdır. İkinci tür ise tarım

---

<sup>3</sup> Atay'ın eserlerinde, oluşan bu tabloyu sıklıkla eleştirdiğini ikinci bölümde göreceğiz.

<sup>4</sup> Atay'ın özellikle **Tutunamayanlar** adlı romanında, resmî ideolojinin Batıcı politikalarını bu kesim üzerinden eleştirmesi, bu yönüyle oldukça isabetli bir tercih olarak gözükmektedir.

alanında doğmuş ve yerli kültürü benimseyerek siyasî güç kazanma yoluna gitmiş ve 1950’lerde DP iktidarı ile bu hedefine ulaşmıştır. Karpat’a göre roman işte bu modern orta sınıfın ve sosyal dönüşümün edebî türüdür (Karpat, 2009: 10-11).<sup>5</sup>

Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin kurulmasının ardından başlayan ve hızlı bir şekilde hayata geçirilen bu devrimler, özellikle 1930’lu yıllarda kurumsallaşmıştır. Siyasal iktidar tarafından kanunlar yoluyla tatbik edilen ve yukarıda kısaca değindiğimiz devrimlerin yanı sıra, farklı aygıtlar aracılığıyla da bu devrimleri destekleyecek birçok faaliyet gerçekleştirilmiştir.

Bu kapsamda sayılabilecek en önemli aygıtlardan biri halkevleridir. 1932 yılında Türkiye’nin önde gelen 14 şehrinde açılan halkevlerinin amacı, inkılapların halk nezdinde benimsenmesini sağlamak ve Kemalist ideolojiyi toplum zihninde meşrulaştırmaktır. Neşe Gürallar Yeşilkaya, halkevlerini konu alan çalışmasında halkevlerinin temel misyonunu şöyle özetlemektedir:

“Bir ‘modern proje’ olan Kemalizm, ‘yeni toplum’u ve ‘yeni hayat’ı yaratmayı amaçlar. ‘Yeni hayat’ın gerektirdiği alışkanlıklar, davranış-düşünüş biçimleri, sanat ve müzik zevki, eğlence biçimleri, ya da kısaca ‘kafa yapısı’ şekillendirilir. ‘Yeni hayat’ın amaçlanan niteliği, hem ‘muasır’ olan, hem de ‘millî’ olandır. Toplumun ‘mürebbi’si halkevleri, ‘telkin ve terbiye’ ile toplumu ‘eğitir’, halka ‘doğru tezi aşılar’. Ferdler ‘kaynaşmış kütle’ içinde, bu kütle ile biçimlenir.” (Gürallar Yeşilkaya, 1999: 61)

Yukarıdaki tanımlamada da görüleceği üzere halkevleri, resmî ideoloji tarafından “muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak” şeklinde formüle edilen Batılılaşma çabalarının adeta topluma dönük yüzü olmuş, söz konusu faaliyetler

---

<sup>5</sup> Karpat’ın bu saptamasının izi takip edildiğinde, Oğuz Atay’ın özellikle ilk romanı **Tutunamayanlar**’da neden burjuva sınıfını sert biçimde eleştirdiği daha iyi anlaşılacaktır. Zira Batılılaşma sürecinde burjuva sınıfı Batı kültürünün ithalatçısı görevini üstlenmiş, bu bakımdan resmî ideolojinin Batılılaşma politikalarının özellikle kültür-sanat alanındaki taşıyıcı gücü, temsilcisi olmuştur. Atay’ın bunu yine roman türünde bir eserle yapması da ayrıca üzerinde durulması gereken bir husustur. Bu durum Atay için bir çelişki olarak değerlendirilebileceği gibi, onun içinde bulunduğu sosyal, kültürel, sanatsal şartlar içerisinde başka bir yol bulamadığı da düşünülebilir.

Anadolu'nun dört bir yanında halkevleri aracılığıyla topluma benimsetilmeye çalışılmıştır.

Kemal Karpat da halkevlerinin Cumhuriyetin sosyal felsefesini yaygınlaştırmada hayatî bir misyon üstlendiğini ifade etmiştir. O halkevlerine giden süreci irdelerken edebiyat alanının yeniden tanımlandığına ve biçimlendirildiğine vurgu yapar. Halkevleri edebiyatın yeni kavramlarını ve Cumhuriyet'in sosyal felsefesini yaygınlaştırmada hayatî bir görevi yerine getirmiştir. Karpat'a göre yeni devlet, edebiyatı, fikirlerini halka aşılama için kullandığı siyasal ve ideolojik bir araç haline getirmiştir. Bu dönemde edebiyatın rolü, kapsamı ve içeriği yeniden tanımlanmış, buna göre edebî eserlerin başta okullar olmak üzere, halka cumhuriyet fikirlerini aşılama için öncelikli bir rol oynaması gerektiği yaklaşımıyla hareket edilmiştir. Bu süreçte rejim bilhassa aydınları yardıma çağırarak, toplumun her kesimine ulaşmak adına edebiyattan faydalanma yoluna gitmiştir. Böylece kitleleri birbirine bağlayacak yeni bir millî kimlik ve aidiyet duygusu yaratılacak, laiklik ilkesiyle de pozitivist bilimsel görüş aşılanacaktır. Karpat'a göre bu plan Halkevleri aracılığıyla hayata geçirilmiştir. Onun verdiği rakamlara göre 1940'a gelindiğinde toplam 379 halkevi bulunmaktadır ve 1945'te köy odası sayısı 2338'i bulmuştur (Karpat, 2009: 175-177).

Resmî ideolojinin özellikle ulus devlet/ulusçuluk politikalarının zihnî planda toplumsal zemine yayılmasını amaçlayansa, birbirini tamamlar nitelikte görüntü arz eden dil ve tarih alanındaki çalışmalardır. 1931 yılında kurulan Türk Tarih Tetkik Cemiyeti (Türk Tarih Kurumu) ve 1932'de kurulan Türk Dil Tetkik Cemiyeti (Türk Dil Kurumu) bu çalışmaların merkezini oluşturmuştur. Resmî ideolojinin dil ve tarih alanında öne sürdüğü tezlerin temellendirilmeye çalışılması ve reform politikalarının hayata geçirilmesinde söz konusu kurumlar önemli bir misyon yüklenmiştir.

1928'deki Harf İnkılabı'ndan sonra hızlanan dilde sadeleşme çabaları, Türk Dil Kurumu'nun faaliyetleriyle giderek yapma bir dilin peyda olması sonucunu doğurmuştur. 1935'te ortaya atılan Güneş Dil Teorisi ile de, bütün dillerin başlangıçta Orta Asya'da konuşulan tek bir dilden çıktığı, mevcut diller içinde bu kökene en yakın dilin Türkçe olduğu ve bütün dillerin Türkçeden geliştiği iddia

edilmiştir. Teori Mustafa Kemal Atatürk tarafından desteklenerek Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin 1936'daki üçüncü kurultayında resmen kabul edilmiş, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde kurama ilişkin zorunlu kurslar açılmıştır (Zürcher, 2016: 280-281).

Sevan Nişanyan'a göre, Harf Kanunu'nun gerekçeleri, öteden beri öne sürülen unsurlar (cehaletin ortadan kalkacağı inancı, kültürel değişimin sağlanabileceği hayali, Türk milliyetçiliğiyle birlikte ortaya çıkan Arap düşmanlığı) kadar masum değildir. Zira Harf Kanunu ile birlikte eski yazıyla her türlü gazete ve mecmua yasaklanmış, bir yıl sonrasında geçerli olmak üzere eski yazıyla kitap basımı suç haline getirilmiş, okullarda eski harflerle matbu kitapların eğitimde kullanılması yasaklanmıştır. Nişanyan bunun anlamının eski yazı bilgisinin toplumdan silinmesi olduğunu ileri sürer. Böylece bir bakıma projenin başarıya ulaşması halinde ülkenin 900 yıllık kültür birikimini okumak ve yorumlamak imkanının yok edilmesi öngörülmüştür (Nişanyan, 2008: 160-161). Nişanyan bu süreci şu iddialı kıyaslama ile yorumlar:

“İlk Çin imparatorluk hanedanının kurucusu Shih Huang Ti'nin (MÖ 221-210), kurduğu devlet düzeninin sorgulanacağı korkusuyla, ülkesinde geçmişte yazılmış tüm kitapların yakılmasını emreğinden bu yana geçen ikibinikiyüz yılda, devlet eliyle girişilmiş bu boyutta bir kültür katliamına yeryüzünün herhangi bir yerinde rastlamak mümkün değildir.” (Nişanyan, 2008: 161)

Türkçe yazı dilinin dil devriminden itibaren ciddi bir fakirleşme içine girdiğini ifade eden Nişanyan, bunu kullanımdaki kelime sayısındaki azalma ile açıklar. Nişanyan bunu yaparken TDK başkanlığı da yapmış olan Prof. Dr. Ömer Asım Aksoy'un verdiği rakamları ve örnek olarak aldığı Ferit Devellioğlu'nun **Osmanlıca-Türkçe Sözlük**'ündeki kelime sayılarını esas alarak bir kıyaslama yapar. Bu kıyaslamaya göre dil devrimi sonucunda Türk dilinden yaklaşık 60 bin kelime atılmış ve yerine dilimizde “tutan” 3.100 kadar yeni kelime konulmuştur. Netice itibarıyla

20. Yüzyıl başında kültür dilinde bulunan 83.400 kelime yerine bugünün yazı Türkçesi 26.500 kelime civarındadır (Nişanyan, 2008: 171-172).

Dil reformu kapsamında Harf İnkılabı, dilde sadeleşme çalışmaları, Türk Dil Kurumu'nun kuruluşu, Güneş Dil Teorisi'nin benimsenmesi gibi gelişmeler yaşanırken, resmî tarih çalışmaları da bu alanı tamamlar bir nitelik arz etmiştir. Özellikle ulus kimliğinin inşası için, kurgulanmış bir tarih söylemi benimsenerek yeni nesillerin bu tarih söylemi ile yetişmesi amaçlanmıştır.

1931'de kurulan Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'nin (Türk Tarih Kurumu) 1932 yılında Ankara'da yapılan birinci kurultayında ortaya atılan "Türk Tarih Tezi", siyasal erk tarafından kuvvetle desteklenmiş ve resmî ideolojinin hâkim söylemi haline gelmiştir. Bu teze göre, Orta Asya'nın beyazlarından olan Türkler çeşitli gerekçelerle dünyanın farklı bölgelerine göç etmek zoruna kalmış, göç ettikleri coğrafyalarda dünyanın en yüksek uygarlıklarını yaratmışlardır. Zürcher'e göre bu kuramla, Türklere geçmişleri ve ulusal kimlikleri için Osmanlı döneminden bağımsız bir övünç duygusu verilmesi amaçlanmıştır. Türk Tarih Tezi 1932'den itibaren ilk orta ve yükseköğretimde tarih öğretiminin temelini oluşturmuştur (Zürcher, 2016: 282). Nitekim, 1930'lu yıllarda kaleme alınan lise tarih kitapları hemen hiçbir değişikliğe uğramaksızın yirmi yıla yakın bir süre tarih eğitiminin temel kitapları olarak kullanılmıştır (Ersanlı, 2003: 15).<sup>6</sup>

Büşra Ersanlı, Türk Tarih Tezi ile Osmanlı ve İslâm dönemlerinin tarihsel gerçekliğinin inkâr edildiğini ve tamamen romantikleştirilen İslâm-öncesi ve tarih-öncesi anlayışının laikliği ile bir altın çağ yaratılmaya çalışıldığını ifade eder (Ersanlı, 2003: 234). Bu süreçte bilimsel tarihçilikten ziyade darbeci bir tarih anlayışının geçerli olduğunu ileri süren Ersanlı'ya göre, bu anlayış günün siyasal yönetiminin kısa vadeli amaçları çerçevesinde hızla yorumlanmasıyla oluşturulmuştur (Ersanlı, 2003: 241).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Resmî tarih söylemi ilk, orta ve yükseköğretim müfredatının genel karakteristiğini belirlemiş ve bu anlayış günümüze kadar devam etmiştir.

<sup>7</sup> Cumhuriyet devri resmî ideolojisinin akla ve bilime kutsiyet atfeden söylem bazındaki iddiasına karşın, politikaların hayata geçirilme süreçlerinde bu söylemle bağdaşmayacak bu ve benzeri uygulamalarının pek çok örneği bulunmaktadır. Oğuz Atay romanlarındaki ironinin önemli malzemelerinden biri olan bu tabloya dair örneklerle bir sonraki bölümde yer verilecektir.

Ersanlı'ya göre Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi, neolitik uygarlık ile laik Cumhuriyet'in kültür devrimi arasında kurulan köprüden başka bir şey değildir. Kemalist tarih anlayışı, siyasal ve askerî yenilgiye uğramış ancak varlığını sürdürmek isteyen bir halkın acil bir kimliğe sahip olmasını hedefleyen siyasal bir yatırımdır (Ersanlı, 2003: 239-246).

Cumhuriyet döneminde uygulanan devrimlerin genel karakteristiğini laiklik ilkesinin belirlediğine yukarıda değinilmişti. Bu süreçte resmî ideolojinin yeni kurulan devlet ve toplumun kimliğini oluşturma çabalarına ise ulusçuluk anlayışı yön vermiştir. Özellikle yukarıda kısaca özetlemeye çalıştığımız dil ve tarih alanında hayata geçirilen uygulamalar ve bu uygulamaların başta genç nesiller olmak üzere topluma yansıtılma biçimlerine bakıldığında ulusçuluğun Cumhuriyet devri resmî ideolojisinin hakim söylemlerinden biri olduğu görülecektir. Bu noktada Ernest Gellner'in ulusçuluğa dair tespitleri Türkiye örneğinde de yerine oturmaktadır. Gellner, ulusçuluğun kullandığı kültürel parça ve yamaların çoğu kez gelişigüzel yaratılmış tarihsel icatlar olduğunu söyler. Ona göre ulusçuluğun korumayı ve yeniden canlandırmayı iddia ettiği kültürler ya kendi icadıdır ya da tanınmayacak hale gelmiştir (Gellner, 1992: 106).

Resmî ideolojinin kurumsal/kuramsal ayaklarından biri de **Kadro** dergisi hareketidir. Ocak 1932-Ocak 1935 tarihleri arasında 36 sayı yayımlanan dergi, Kemalist ideolojinin prensiplerini tedvin etmektir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Şevket Süreyya Aydemir, Vedat Nedim Tör, Burhan Asaf Belge ve İsmail Hüsrev Tokin tarafından kurulan dergi siyasal iktidar tarafından da desteklenmiş, ancak ilerleyen yıllarda yaşanan bazı anlaşmazlıklar neticesinde kapatılmıştır. Derginin ilk sayısında yayımlanan manifesto niteliğindeki yazıda (Alpar, 1978)<sup>8</sup>, inkılapların tüm nazarî ve fikrî unsurlara sahip olmasına rağmen, bu unsurların inkılabı ideoloji olabilecek bir fikriyat sistemi içinde terkip ve tedvin edilmediği, inkılapların ileri fikir ve prensip unsurlarını izah etme işinin de inkılap münevverliğine düşen en acil ve şerefli işi olduğu dile getirilmiş ve **Kadro**'nun bu yüzden çıktığı söylenmiştir.

---

<sup>8</sup> Kadro (Tıpkıbasım), haz. Cem Alpar, Ankara, Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi, C.1, 1978.

Nitekim derginin ana aktörlerinden biri olan Şevket Süreyya Aydemir, 28 Ekim 1973 tarihinde düzenlenen ve Ali Gevgilili tarafından yönetilen “Cumhuriyet’in 50. Yılı” başlıklı açıkoturumda bu görüşü şöyle dile getirmiştir:

“O zaman Yakup Kadri ile işbirliği yaparak yürüttüğümüz Kadro hareketinde şu söylenmiştir: Eğer Atatürk’ün getirdiği bu prensipler tedvin edilmezse, nazariyelere bağlanmaz ve prensipler meydana konmazsa, bu hareket oligarşiye gider.” (Küçükömer, 1994b: 98)

Resmî ideoloji tarafından Cumhuriyet devrinde tatbik edilen tüm bu uygulamalar, Batılılaşma politikalarıyla ülkeyi muasır medeniyetler seviyesine ulaştırma amacı güttüğü yönündeki hakim iddiayla açıklanmıştır. Ancak bu iddianın ne oranda başarılı olduğu tartışmaya açıktır. Taha Parla, bu sürecin Kemalist Türkiye’yi, I. Dünya Savaşı’ndan sonra demokrasilerini korumaya ya da kurmaya çalışan ülkelerin değil, anti-demokratik ülkelerin safına dahil ettiği görüşündedir (Parla, 1995: 325).

Şevket Süreyya Aydemir ise, tedvin edilmemesi halinde oligarşiye gideceğini düşündüğü ve Kadro hareketine bu amaçla başladığını iddia ettiği prensiplerin, ülkeyi oligarşiye götürdüğünü itiraf sadedinde şunları söylemiştir:

“Evvelâ bürokrat, ondan sonra pasif, daha sonra da oligarşik bir nizama kaymış bulunuyoruz. Oligarşi ise azınlık menfaat kadro yahut gruplarının millî kader üstünde hâkimiyeti demektir.” (Küçükömer, 1994b: 98-99)

Yakup Kadri Karaosmanoğlu da, “Cumhuriyet’in 50. Yılı” başlıklı açıkoturumda, sürecin Türkiye’yi getirdiği noktayı ekonomi bağlamında şöyle özetlemiştir:

“Bugün devletçilik dönmüş dolaşmış, oligarşi haline gelmiştir. Memleketin ekonomisi on yahut yirmi zengin ailenin, iş adamları ailesinin elindedir. Devletçilik iyi müesseseler de bıraktı fakat esasta bu ekonomi, politik davası bizde hâlâ çözülememiş bir problemdir.” (Küçükömer, 1994b: 95)

Erik Jan Zürcher’e göre, sosyal ve siyasal alanda pek çok yasaklama getiren Takrir-i Sükûn Kanunu’ndan itibaren (1925) Türkiye’nin yönetim biçimi, otoriter bir tek parti yönetimi, bir diktatörlük haline gelmiştir. Bu süreçte Halk Fırkası her bakımdan bir iktidar tekeli kurmuş, 1931’deki parti kongresinde de siyasal sistemin tek parti sistemi olduğu açıkça ilan edilmiştir. Nitekim itaatkar bir muhalefet denemesi dışında İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar hiçbir şekilde yasal muhalefete izin verilmemiştir. Bu süreçte partiyle devlet özdeşleşmiş ve yoğun biçimde bürokratikleşmiştir. Ülkede ayakta kalmış bağımsız toplumsal ve kültürel yapılar yasaklanarak, ülkedeki kültür ve düşünce ortamı doğrudan denetim altına alınmıştır (Zürcher, 2016: 261-267).

Cumhuriyet döneminde siyasal iktidar eliyle hayata geçirilen politikaların ve resmî ideolojinin başarılı olup olmadığı, sürecin Türkiye’ye ne kazandırdığı ya da kaybettirdiği gibi hususların değerlendirilmesi çalışmamızın kapsamı dışında kaldığından, yukarıda aktardığımız birkaç görüşle iktifa ediyoruz. Bir sonraki bölümde Oğuz Atay’ın romanları üzerinden yapacağımız değerlendirmeler de yine şahsımızın değil, Atay’ın süreci bir edebiyatçı ve aydın olarak nasıl yorumladığını ortaya koyma iddiasında olacaktır.

## 1.2. İRONİ

### 1.2.1. Kelime ve Kavram Olarak İroni

İroni, anlamı bakımından üzerinde mutabık kalınan bir kelime/kavram değildir. Dilimizde de kelime ve kavram olarak kullanılan ironinin, anlamı üzerinde olduğu gibi Türkçe karşılığı (olarak kullanılabilecek bir kelime) üzerinde de mutabık kalınmış değildir. Farklı sözlüklerde ve özellikle felsefe ve edebiyat alanında genel



olarak ironi kelimesi tercih edilmekle birlikte, “alaysama”, “tersinme”, “tersinleme” gibi kelimeler de kullanılmış, kullanılması teklif edilmiştir.

Bu açıdan ironinin hem kelime hem de ıstılah manası bakımından zengin bir anlam haritası olduğunu söyleyebiliriz. Bu anlam haritası, dilimizde mevcut olan kimi söz sanatları ile ironi arasında kurulmaya çalışılan münasebetle daha da genişlemektedir.

İsmail Fenni Ertuğrul’un **Lûgatçe-i Felsefe**’sinde ironi kavramının karşılığı “istihza” olarak verilmiş ve ironinin, Sokrat’ın usûl-ı red ve cerhi olduğu söylenerek, Sokrat’ın bu yöntemi nasıl kullandığı açıklanmıştır (Ertuğrul, 2015: 237).

Savaş Kılıç, ironi kelimesinin Türkçe karşılığı olarak kullanılabilecek kelimelere ilişkin değerlendirmelerde bulunmuş, ilk olarak Şemseddin Sami’nin **Kâmus-ı Fransevî**’sindeki “ironi” başlığında verilen “acı bir istihza” karşılığından yola çıkmıştır. Ancak istihzanın ironi için yeterli bir karşılık olmadığını savunan Kılıç, farklı sözlüklerde istihzaya karşılık olarak verilen “alay” ifadesinin de tek başına ironinin anlamını karşılamaya yetmediğini, “alaysama” kelimesinin de bu sebeple türetilmiş olması gerektiğini belirtmiştir. Kılıç yine bu kapsamda türetilen “alaysılama” kelimesinin telaffuz zorluğu, “tersinme” kelimesinin ise yapıca Türkçeye uygun görünmemesi sebebiyle yaygınlık kazanamamış olabileceğini söyleyerek, “alaysama” kelimesinin ironinin karşılığı olarak kullanılmaya bunlardan daha uygun olduğunu savunmuştur (Kılıç, 2008: 145-148).

M. Namık Çankı tarafından hazırlanan **Büyük Felsefe Lûgatı**’nda, Yunanca “eironia” kökünden türeyen kelimenin Latince, Fransızca, Almanca ve İngilizcede küçük farklarla benzer şekilde (irony, ironie) kullanıldığı belirtilir (Çankı, 1955: 308). Çankı, ironinin Arapça karşılığı olarak verilen “tehekküm” kelimesinin tekabül ettiği manalardan yalnızca “istihza”nın, kelimenin mecazî anlamına uygun olduğunu ifade edilir (Çankı, 1955: 308). Kanaatimizce, “tehekküm” kelimesinin tekabül ettiği manalar arasında zikredilen “peyderpey mızrak dürtmek” anlamı da ironinin anlamına uygun bir karşılık olarak yorumlanabilir. Öte yandan Abdelkader Fassi Fehri’nin dilbilim terimlerini İngilizce, Fransızca ve Arapça karşılıklarıyla birlikte verdiği **A Lexicon of Linguistic Terms** adlı çalışmasında da irony/ironie teriminin

Arapça karşılığı “tehekküm, tecâhül” olarak verilmiştir (Fassi Fehri, 2009: 158). Dilimizde aynı zamanda birer söz sanatının adı da olan bu ifadeler aşağıda değinilecektir.

Seyit Kemal Karaalioğlu’nun **Edebiyat Terimleri Kılavuzu**’nda ironi, “Düşündüğünü alay maksadıyla ve alay olduğunu belli edecek şekilde, tersine bir ifade ile anlatma” olarak tanımlanmıştır (Karaalioğlu, 1975: 172).

Gürsel Aytaç, **Genel Edebiyat Bilimi** adlı çalışmasında tersinme olarak kullandığı kavramı, “Sözlerle ve davranışlarla tersini ortaya koyma sanatı. Kastedilenin tersini söyleme, ironi” olarak tarif etmiştir. Ona göre ironi, mizahın tersine daha çok eleştirici, saldırgan ve komik bir tarzda yıkıcıdır. Aytaç ironinin en yüksek biçimininse yazarın kendini söylediği şeyden ustaca ve fark edilmeyecek şekilde uzak tutması, araya mesafe koyması sanatı olarak açıklar (Aytaç, 2003: 370).

Bülent R. Bozkurt tarafından hazırlanan **Literary Terms** adlı çalışmada iki farklı ironi çeşidine değinilir. Sözlü ironide ifadeler, her zamanki genel kabul gören anlamlarının tam tersini veya daha fazlasını ifade veya ima eden unsurları içerir. Durum ironisinde de, tıpkı sözlü ironide olduğu gibi olaylar arasında zıtlık unsuru söz konusudur: Kalbi kırılan bir palyaçonun izleyicisini güldürmesi, aptal bir karakterin bir sorunu bilgece çözmesi gibi (Bozkurt, 1977: 105).

İroni kelimesi TDK tarafından yayımlanan **Türkçe Sözlük**’te “1. Gülmece, 2. Söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme” (Akalin vd., 2011: 1205) şeklinde tanımlanmıştır. “Tersinme” kelimesinin anlamı geri dönmek ve hiddetlenmek olarak verilmiş (Akalin vd., 2011: 2333), tersinleme ve alaysama kelimelerine ise sözlükte yer verilmemiştir.

D. Mehmet Doğan’ın hazırladığı **Doğan Büyük Türkçe Sözlük**’te ironi, “Alay, şaka, alaylı üslûp” (Doğan, 2011: 864) olarak tanımlanırken, “tersinme” kelimesi “geri dönmek” olarak verilmiş (Doğan, 2011: 1685), tersinleme ve alaysama kelimelerine ise yer verilmemiştir.

**Kubbealtı Lûgatı**'nda ironi kelimesinin anlamı “Alaylı anlatım, mizah” (Ayverdi, 2005: 1430) olarak verilmiş, “alaysama”, “tersinme” ve “tersinleme” kelimelerine yer verilmemiştir.

TDK tarafından yayımlanan **Gösterim Terimleri Sözlüğü**'nde “tersinleme” kelimesi, “Etkiyi artırmak için tersini söyleyerek biriyle ya da bir olayla alay etme” (Nutku, 1983:138), yine TDK tarafından yayımlanan **Tiyatro Terimleri Sözlüğü**'nde ise “Biriyle ya da bir olayla alay. Etkiyi çoğaltmak için, bir şeyin tersini söyleyerek alay etme; birini sözle vurma” (Taner, Nutku, And, 1966: 107) olarak tanımlanmıştır.

**İngilizce-Türkçe Redhouse Sözlüğü**'nde “irony” kelimesinin Türkçe anlamı, “Kastolunan şeyin aksini söylemekten ibaret bir çeşit kinaye; insana alay gibi gelen bir tesadüf” olarak verilmiştir (Redhouse, 1985: 523).

İroniyi konu alan çalışmalarda, kavramın, kadîm dil ve edebiyat kültürümüz içerisindeki kavramlardan bir kısmı ile anlam bakımından bazı ortak noktalarının bulunduğu dile getirilmiştir. Bunlardan biri “tecâhül-i ârif”tir. Muallim Naci'nin (Yekta Saraç tarafından ilavelerle neşre hazırlanan) **İstılâhât-ı Edebiyye** adlı eserinde tecâhül-i ârif, “İnsanın bir sözü bir nükteye binaen gerçek durumu bilmiyormuş gibi söylemesi” olarak tarif edilmiştir (Muallim Naci, 1996: 171). Muallim Naci “tecâhül” ya da “tecâhül-i ârifâne” olarak da kullanıldığını belirttiği tecâhül-i ârif tarzında söz söyleyecek kişinin hakikaten ârif olması lazım geldiğini, aksi takdirde ona “teârûf-i câhil” demenin daha münasib olacağını söyler.<sup>9</sup> Muallim Naci'ye göre tecâhül-i ârifte neşelendirme, azarlama, şaşkınlık, kendini kaybetme, medih ve zemde (övgü ve yergide) mübalağa gibi nükteler gözetilir (Muallim Naci, 1996: 172). Ali Bulut, **Belâgat Terimleri Sözlüğü** adlı eserinde benzer şekilde tarif ettiği tecâhül-i ârifte hayranlık, övgü ve yergide mübalağa, kınama, takrir, ta'riz vb. maksatlarla başvurulduğunu belirtir (Bulut, 2015: 392-396).

Anlamı ironi ile kısmen örtüşen bir diğer söz sanatı ise “kinaye”dir. Muallim Naci kinayeyi, “Bir lafzı –hakiki manasının murad edilmesi mümkün olmakla

---

<sup>9</sup> Kimi durumlarda ironistin kurgusal bir metinde böylesi bir karakteri kullanarak ironi yaptığı da görülmektedir. Dolayısıyla ironi kavramının bu anlamı da ihtiva ettiğini söyleyebiliriz.

birlikte- hakiki manasının dışında kullanmak” olarak tarif eder (Muallim Naci, 1996: 112). Ali Bulut, kinayede maksadın kendi lafızlarıyla değil aynı manadaki başka lafızlarla ifade edildiğini, bu sözün bir yönüyle hakikat bir yönüyle mecaz olduğunu belirtir. Ona göre kinayenin mecazdan farkı, mecazda sözün gerçek anlamda kullanılmadığını gösteren bir ipucu olmasına karşın, kinayede böyle bir ipucu bulunmamasıdır. Ayrıca kinayede hem hakiki hem de mecaz anlama göre ifade doğru iken, mecazda gerçek anlamın kastedilmesine engel bir karine-i mânia bulunmaktadır (Bulut, 2015: 269-270).

“Üstü örtülü bir şekilde itiraz ve sitem etme, bir söz söyleyerek onun tam tersini kastetme” anlamına gelen “ta’rîz” sanatının da ironi ile ortak yanları bulunmaktadır. Ali Bulut kinayenin hem lafız hem cümlede olabileceğini, ta’rîzin ise sadece cümlede olabileceğini belirtmiş, ta’rîzin manaya olan delaletinin kinayeye göre daha kapalı olup bu delaletin sadece lafızdan değil aynı zamanda sözün bağlamından ve söylendiği ortamdan anlaşıldığını vurgulamıştır (Bulut, 2015: 386).

“Ciddi görünerek alay etme” anlamına gelen “tehekküm” kelimesinin ironiyi karşılamak üzere kullanıldığına yukarıda değinmiştik. Bir söz sanatı olarak tehekküm ise, “kişinin tahkir edileceği yerde yüceltilmesi, uyarılacağı yerde müjdelenmesi, tehdit edileceği yerde vaad verilmesi, kınanacağı yerde kendisinden özür dilenmesi gibi, yapılanın ya da söylenenin tam tersinin kast edilmesi suretiyle kendisiyle alay edilmesidir (Bulut, 2015: 405). Bu bakımdan tehekkümün, tavır bakımından ironiyle büyük oranda benzeştiğini söylemek mümkündür.

Vefa Taşdelen’e göre kinaye, tariz, tecahül-i arif gibi geleneğimizde mevcut olan bize ait kavramlar ironinin dolaylı, örtük, iğneleyici ve müstehzi tarzını kısmen yansıtırsalar da dilimizde ironiyi tam olarak karşılayacak bir sözcük yoktur. Bu durumun kavramı anlamada birtakım zorluklar doğurduğunu ifade eden Taşdelen, bunun yalnızca dilimiz için değil, ironi kavramının içinden çıktığı kültürel saha ve diller için de geçerli olduğunu söyler. Öte yandan sanat, edebiyat ve felsefenin dışında kavramın anlam genişlemesine uğrayarak bugün artık siyaset, diplomasi, eğitim ve ekonomi alanında da kullanılmaya başladığına vurgu yapar (Taşdelen, 2007a: 53). 20. yüzyılın önde gelen ironi kuramcılarında Wayne C. Booth, ironinin

etki alanına dair şu iddialı tespiti paylaşır: “Eleştirmenler tarafından kullanılan ‘retorik’ dışında başka hiçbir terim insanın, evrenin, tüm edebiyatın veya tüm iyi edebiyatın doğası ile ilgili bu kadar büyük bir alan açmamıştır” (Booth, 2016: 15).

İroninin kavramsal olarak dilimizde tam karşılığını bulmadığı görüşü yaygın ise de, kültür tarihimizde ironik tavra örnek teşkil edecek bol miktarda malzeme bulunmaktadır. Bu bağlamda zikredilebilecek en önemli örnek kuşkusuz Nasreddin Hoca’dır. Onun olaylar karşısındaki tavır ve yaklaşımları, ironinin bir şey söylerken tam tersini kastetme, ciddi bir olayı gülünç, gülünç bir olayı ciddi bir tavırla ele alma, bir olayı aktarırken gizliden gizliye onun aslında öyle olmadığını ima etme vb. özellikleriyle paralellik arz etmektedir. Yine sözlü ve yazılı kültürümüzün en önemli enstrümanlarından olan türkü, mani, atasözü, masal ve özellikle deyimlerimizde ironik tavrın açıkça görüldüğü pek çok örnek bulunmaktadır (Taşdelen, 2007a: 54-55).

Mizahın Osmanlı edebiyatındaki konumunu gösteren bir sınıflandırma denemesine girişen Edith Gülçin Ambros’a göre de Osmanlı edebî türlerinin çoğunda mizah zorunlu ya da isteğe bağlı bir öge olarak bulunmaktadır ve bunlar arasında “ince alay (ironi)”, “kaba ve/veya müstehcen alaya” baskın durumdadır (Ambros, 2009: 84). Ancak Ambros’un çalışmasında “ironi” kavramının kapsamı belirgin biçimde ortaya konulmayıp “ince alay” anlamında kullanıldığından, köklü edebiyatımızdaki mizahî türlerin hemen hepsinde ironinin var olduğu sonucuna -doğal olarak- ulaşılmıştır.

Öte yandan ironinin kutsal kitabımız **Kur’an-ı Kerim**’de de hem lafız hem de mana bakımından mevcut olduğunu ortaya koyma çabaları bulunmaktadır. Belagat alanında Kur’an’daki edebî sanatları İslam ilim ve kültür literatürü içerisinde doğup gelişen kavramlarla ortaya koyan eserlerin tarihi oldukça eski ise de, bunu örneğin bizim çalışmamıza konu olan “ironi” gibi Batı menşeli kavramlar üzerinden yapan çalışmalar yeni ve sınırlıdır.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Bu konuda yayımlanmış çalışmaların iki örneği için bkz. Mustansır Mir: “**Kur’an’da İroni: Bir Yusuf Kıssası İncelemesi**”, Çev. Ali Akay, Dicle Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C. IX, S.1, s.189-204; Abay, Ahmet: “**Kur’an’da İronik Anlatımın Bir Örneği: Tebbet Suresi**”, KSÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi, S.20, s.68-93.

Gerek divan edebiyatı ve sözlü halk kültürümüzde, gerekse Kur'an-ı Kerim ve İslamî edebiyat sahasının sözlü ve yazılı malzemesi içerisinde ironinin yerini tartışmaya açacak çalışmaların önümüzdeki süreçte artacağını tahmin ediyor ve çalışmamızın kapsamını aşan bu konuyu burada noktalıyoruz.

### **1.2.2. Tarihsel Süreç İçerisinde İroni Kavramı**

Oğuz Cebeci, ironi tarihine yönelen araştırmacıların ironiyi büyük oranda Yunan filozofu Platon'un (M.Ö. 427-347) diyaloglarında hocası Sokrates'e (M.Ö. 469-399) ilişkin olarak yarattığı temsilî karakterle başlattıklarını ifade eder. Platon'un diyaloglarında Sokrates, çirkin görünümüne karşın iyi huylu, cahillik taslamasına karşın bilge bir kişilik olarak belirir (Cebeci, 2008a: 277-278).

İroni kavramının tarihsel serüveninde karşımıza çıkan bir diğer isimse Aristoteles'tir (M.Ö. 384-322). Aristoteles ironi kavramını kişinin kendini önemsiz göstermesi, bir bakıma "övünme"nin tersi olarak açıklar. O bunu yaparken kendi kendini kötüleyen "Eiron" ve sürekli övünen "Alazon" karakterleri arasında oluşturduğu karşıtlıktan yararlanır (Cebeci, 2008a: 278).

Oğuz Demiralp bugünkü anlamıyla ironi kavramını Cicero (M.Ö. 106-43) ve Quintilian'ın (35-100) ortaya attığını ifade eder (Demiralp, 2008: 165). Cicero, ironinin anlamını saklanma, üstünü örtüp gizleme olarak tanımlamış, Quintilian ise ironiyi mecazlar ve edebî sanatlar arasında saymıştır (Cebeci, 2008a: 281).

İroni, kullanıldığı ilk dönemlerde aldatma, hile yapma, kendini başka türlü gösterme gibi kavramın modern dönemdeki karşılıklarından farklı anlamlar ihtiva etmiştir. Ancak buradaki aldatma, hile yapma gibi yaklaşımlar olumsuz, kötü niyetli bir yaklaşımı ifade etmez; aksine örneğin Sokrat'ta olduğu gibi, hakikati araştırırken başvurulan bir yöntem, bir tutumdur. Ahmet İnam yerinde ve uygun şekilde kullanıldığında ironinin insanı uykudan uyandıracak güçlü bir uyarıcı olduğunu söyler ve bu anlamda rahat kaçırmak, uyuyanları tedirgin etmek anlamında kendisini at sineğine benzeten Sokrat'ın yöntemi olduğuna vurgu yapar (İnam, 2000: 115).

Cebeci'ye göre bazen ironiyle tek tek ifadelerin taşıdığı anlamlardan ziyade genel bir varoluş hali, genel bir tavrın anlaşılması da söz konusu olabilir (Cebeci,

2008a: 282). Bu noktada Cebeci “genel ironi”nin insanoğlunun içinde yaşadığı evrenin çelişkilerine, açmazlarına ve kendi güçsüzlüğüne yönelik tepkisinden kaynaklandığını söylemektedir (Cebeci, 2008a: 286). Kanaatimizce evrende bir çelişki yoktur; çelişki insanoğlunun ona bakışı ve anlamlandırışından kaynaklanmaktadır. Bu “aslında öyle değilmiş gibi” yaparak içinde bulunduğu durumu görmezden gelme tavrının yalnızca Batı düşüncesi/dünyası için geçerli olmadığı da belirtilmelidir. Ahmet İnam bu noktada insanoğlunun dünya hayatına hiç ölmeyecekmiş gibi bağlanmış olmasını örnek gösterir (İnam, 2000).

18. yüzyılın sonlarında özellikle Alman felsefe ve düşüncesi etrafında şekillenen “romantik ironi”, daha çok romantiklere özgü ruh halini temsil edecek bir kavram olarak kullanılmıştır (Güçbilmez, 2005: 15).

Cebeci’ye göre romantik ironi, dünyanın çelişkilerle dolu bir yer olduğunu kabul eder. İronistin yaptığı şeyse bu çelişkileri tanımak, ironi yoluyla bunları aşmaya çalışmaktır. Bu çelişkileri aşmanın yolu da yine çelişkili bir tutumla mümkün olabilir ki romantik ironi bunu sanat yoluyla yapar. Bu yönüyle romantik ironi, genel ironinin sanat aracılığıyla ifade edilmesidir (Cebeci, 2008a: 288-289).

Beliz Güçbilmez’e göre romantiklerde ironi, melankolik, yalnız ve acı çeken bireyin, entelektüel yaklaşımının ifade biçimi haline gelmiştir. O, aydınlanma ile birlikte günlük yaşamın içinde kalamayarak aşkın olana yönelirken, bir yandan da günlük yaşamın sınırlılıklarına mahkum olduğunun bilincinde olma halinin, romantik ironinin yeşermesine zemin hazırladığını söyler (Güçbilmez, 2005: 16). Kanaatimizce ironi kavramı Batı dünyasında modernleşme ile birlikte daha çok, insanın hayat karşısında takındığı bir tavır olarak belirmiş, Rönesans ve Reform hareketleri ile birlikte insana tanrısal özellikler yüklenmiş olması da bunda önemli rol oynamıştır. Zira varlığı, dünyayı, yaratılışı ve evreni anlamlandırma noktasında öteden beri şaşmaz sabitelere sahip olmayan Batı dünyasının, modernizmle birlikte bu ağır yükü insan aklına ve bilime yüklemesi neticesinde ortaya oldukça ironik bir tablo çıkmıştır. Güçbilmez’in “günlük yaşamın sınırlılıklarına mahkum olduğunun bilincinde olma hali”nin bu anlama geldiği söylenebilir. Nitekim romantik ironinin önde gelen isimlerinden biri olan Friedrich Schlegel’e (1772-1829) göre, felsefî ve

dilbilimsel düzeyde romantik ironi, insanın sınırlılıklarının fark edilmesine karşın sınırların ötesine geçme çabasıdır. G. W. Friedrich Hegel (1770-1831) de romantik ironide sanatçıyı tarif ederken “Bu ironik sanatsal hayat ustalığı, kendisini tanrısal bir yaratıcı deha olarak kavrar” ifadelerini kullanır (Hegel, 1994: 65, alıntılanan kaynak Güçbilmez, 2005: 19). Güçbilmez ayrıca Hegel’in, ironinin her şeyi oyun gibi algıladığını, her tür yüksek ve aşkın gerçeği hiçliğe ya da sıradanlığa indirgediğini öne sürerek ironiyi eleştirdiğini aktarır (Güçbilmez, 2005: 20).<sup>11</sup>

İroni kavramını kapsamlı bir şekilde ele alan düşünürlerden Soren Kierkegaard (1813-1855), ironi kavramının sorunlu bir tarihçeye sahip olduğunu, hatta hiçbir tarihçesi olmadığını söyler ve bu konunun anlaşılır bir şekilde tartışıldığı bir yer arayanlara boşuna zaman kaybetmemelerini önerir (Kierkegaard, 2009: 265).

Kierkegaard ironiyi söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adı olarak tanımlar. Ona göre ironinin özelliği söylenen sözün aksinin ima edilmesidir. İroninin her biçimi için geçerli olan, fenomenin öz değil, özün karşıtı olmasıdır. Bir konuşmada düşünce ya da anlam öz, sözcük ise fenomendir (Kierkegaard, 2009: 270-271).

Kierkegaard, ironinin yanlış anlaşılması halinde, ironistin hileli bir yola başvurmuş olması dışında bir suçu olmadığını söyler. Ona göre ironinin en sık rastlanan biçimi, aslında ciddi olmayan bir şeyin ciddi olarak söylenmesi, daha az rastlanan diğer bir biçimi ise ciddi bir konunun espri gibi, şaka yollu olarak dile getirilmesidir. İronist ya saldırmak istediği saçmalıklarla özdeşleşir ya da onunla bir karşıtlık ilişkisi içine girer ama bunu öyle bir şekilde yapar ki, ifade etmek istediğinin tam tersi bir görünümde olduğunun her zaman bilincinde olur ve bu tutarsızlıkla tatmin olur (Kierkegaard, 2009: 272-273).

19. yüzyılın sonlarından itibaren ironi felsefî bağlamından çok sanat alanına ve münhasıran edebiyat alanına ait bir kavram olarak ele alınmaya başlanmıştır. Bu süreçte ironi olumsuz anlamlarından çok, kuvvetli bir mizah gücünü, keskin bir zekayı, ince bir espri anlayışını çağrıştırdığından geçmişteki çağrışımlarına kıyasla

---

<sup>11</sup> Hegel’in ironinin her şeyi oyun gibi algıladığı yönündeki düşüncesi ile Oğuz Atay’ın yoğun ironi ile örülü romanlarında “oyun” kavramı üzerinde sıklıkla durması, roman karakterlerinin hayatı bir oyun gibi görmeleri ve her şeyi oyunlaştırmaları durumu örtüşmektedir.



olumlu bir kavram olarak kabul görmüştür. Güçbilmez'e göre yirminci yüzyılın ironiye getirdiği en büyük yeniliklerden biri, onu bir felsefi konumlanış ya da retorik aracı olmaktan çıkartıp, sanat eserinin kurgu, yapı ve biçimine ilişkin bir araç olarak tanımlaması olmuştur (Güçbilmez, 2005: 28).

Bu noktada postmodern dönem düşünürlerinden Paul de Man (1919-1983) ve Jacques Derrida (1930-2004) isimleri öne çıkmaktadır. Edebiyat alanında ise G. Bernard Shaw (1856-1950), James Joyce (1882-1941), Franz Kafka (1883-1924), William Faulkner (1897-1962), Vladimir Nabokov (1899-1977) gibi isimler ironi tekniğini kullanan edebiyatçılar arasında en çok öne çıkanlardır.

Paul de Man ironiyi bir yazınsal metnin en temel parçalayıcısı olarak görür. Ona göre ironi, gösterge ile anlam arasında bir uyumsuzluk, yapının çeşitli bölümleri arasında uygunsuzluk, yapının kurgusallığını ortaya çıkartabilmek adına kendini parçalayabilme yeteneği taşımasıdır. Derrida da ironiyi, “Birbirine karşıt olası en çok sayıda yorumu, okurun metinde anlam oluşması sürecini kuşatan radikal belirsizliğin farkına varmasını sağlamak” olarak tanımlamıştır (Güçbilmez, 2005: 29-31). Görüleceği üzere her iki isim de, kavramı yapısöküm kuramına uygun düşecek şekilde, metinde anlamın yokluğu düşüncesini kuvvetlendirecek bir argüman olarak tanımlamışlardır.

20. yüzyılda ironi kuramına katkı yapanlar arasında ise D. C. Muecke (d.1919), Wayne C. Booth (1921-2005) ve Linda Hutcheon (d.1947) isimleri öne çıkmaktadır.

Muecke “dil ironisi” ve “durum ironisi” ayırımına ve dil ironisinde dikkatin ironistin stratejisine, durum ironisinde ise ironiyi fark edenin tepkilerine yöneldiğine vurgu yapar. Muecke ironiyi “açık ironi”, “kapalı ironi” ve “özel ironi” olmak üzere üç sınıfa, “şahsi olmayan ironi”, “kendini azımsama ironisi”, “safılık ironisi” ve “dramatik ironi” olmak üzere dört duruma ayırır. “Açık ironi”, ironistin kullandığı ton ve üslup aracılığıyla niyetinin anlaşılmasını hedeflediği, “kapalı ironi” keşfedilmeyi beklediği, “özel ironi” ise anlaşılmayı hedeflemediği ironi sınıfıdır. Ironistin gerçek niyeti ile karaktere söyledikleri arasında zıtlık olması halinde “şahsi olmayan ironi”, Sokrates örneğindeki gibi bilgisini gizleyerek safılık tasladığı durumlarda “kendini azımsama ironisi”, gerçekten saf bir karakteri kullandığı

durumlarda “saflık ironisi”, yalnızca bir durumu tasvir etmekle yetindiği durumlarda ise “dramatik ironi” söz konusudur (Cebeci, 2008b: 92).

Muecke’den önemli ölçüde etkilenen Booth’un “sabitlenebilen ironi” ve “sabitlenemeyen ironi” şeklindeki sınıflandırmasında, “sabitlenebilen ironi” Muecke’nin kapalı ironisi ile benzerlik arz ederken, sabitlenemeyen ironi de Muecke’nin “genel ironi” tanımı ile örtüşmektedir (Cebeci, 2008b: 93).

Hutcheon’a göre ironi, söylenmiş olanla olmayan arasında bir çatışmadan çok, muhatabın anlamlandırma çabasını ifade eder ki, bu bakımdan statik bir durum değil dinamik bir iletişim süreci olarak yorumlanmalıdır. Ona göre ironinin özelliklerinden biri söylenmiş olanla söylenmemiş olan arasında, söylenmemiş olan lehine bir dengesizlik olmasıdır. Tabii burada ironinin varlığı ya da yokluğunu değerlendiren bir yorum topluluğuna ihtiyaç vardır. Bu da benzer duygu ve düşünceleri paylaşan çeşitli söylem toplulukları içinde yer alır. Dolayısıyla yaş, cinsiyet, meslek grubu vb. farklılıklar ironinin yorumlanması bakımından önem arz etmektedir (Cebeci, 2008a: 296-298).

Bir eleştiri biçimi olarak ironi, üretilmiş ve ortaya konmuş bir eseri, fikri, yaşam biçimini hedef alır. Bu olmuş olana yönelim sebebiyle ironi büyük ölçüde eleştirel bir tavidir. Vefa Taşdelen, ironik tavrın ardında her zaman fark ettirmeden karşısındakine iyi bir ders vermek, fakat bunu örtük bir şekilde yapmak isteği olduğunu öne sürer. Ona göre ironinin birinci amacı alay etmek, küçük düşürmek olmadığı gibi, bir şamata ve eğlence ortaya çıkarmak da değildir (Taşdelen, 2007a: 55). Necip Tosun da, ironide gülünçlüğü bir amaç değil sonuç olduğunu, ironik anlatımın kimi zaman incitici gerçeklere neşe kattığını ve muhatabını acı acı güldürmeyi amaçladığını söyler (Tosun, 2007: 84).<sup>12</sup>

Taşdelen, ironinin dolaylı ve eleştirel bir söylem biçimi olarak asıl konumunu felsefe dışında, sanat ve edebiyatta, hatta gündelik yaşamda bulduğunu, bu nedenle felsefi değil öncelikle sanatsal olduğunu söyler. Felsefenin gizlemeye değil açmaya, özelleştirmeye değil genelleştirmeye, cisimleştirmeye değil soyutlaştırmaya eğimli

---

<sup>12</sup> **Tutunamayanlar**’da Turgut Özen’in müzikli güldürü peşinde olmadığını söylemesi, **Tehlikeli Oyunlar**’da Hikmet Benol’un, kaleme aldığı oyunları “acıklı güldürü” olarak tanımlaması bu bağlamda değerlendirilmelidir.

doğası sebebiyle ironi için uygun olmadığını, zira ironinin hep belli bir durum, şahıs ya da obje karşısında harekete geçtiğini savunur (Taşdelen, 2007b: 58-59).

İronide söylenecek olanın tam söylenmemesi, kimi zaman ima edilmesi, kimi zaman eksik bırakılması, kimi zaman çarpıtılarak verilmesi gibi özellikler sebebiyle, ironi yapan kişi muhatabının kavrayış ve zekasına güvenerek kastedilenin anlaşılması işini ona bırakır. Ancak ironinin ironiste birçok açıdan özgürlük veriyor görünen bu özelliği, aynı zamanda onu yanlış anlaşılmaya da oldukça müsait bir zemine taşıması bakımından tehlikeli bir yöntem olarak görülür. Tabi aynı tehlike ironinin muhatabı için de geçerlidir.

Necip Tosun'a göre ironist, ezberleri bozmak, gerçek olarak bilinenin, görünen gerçekliğin karşıtlığını bünyesinde barındırdığı ihtimalini muhatabına fark ettirmek ister. Tosun ironistin bu tavrını bokstaki kontra vuruşa benzetir (Tosun, 2007: 84-85).

Ahmet İnam, ironinin, ahlak ve estetik alanlarda güçlülüğünden kuşku duyulmayacak değerleri olduğunu sanan, nasıl yaşanılacağını, iyinin, güzelin ne olduğunu, kimin haklı kimin haksız olduğunu bildiğini zanneden insanla uğraştığını söyler. İnam'a göre bu bağlamda ironi, alay etmenin kabalığından uzak, dalga geçmenin uçarılığından öte, "gerçek budur" diyerek insanları kalıba sokmaya, zincire vurmaya kalkan dünya görüşlerine karşı yöneltilmiş ince bir iştir ve ustalık ister (İnam, 2000: 116).<sup>13</sup> Ancak İnam burada bir noktaya vurgu yapar: İroniyi yaşanan sorunlara bir çare gibi göstermek de bir ironidir. Zira her türlü "dünyayı kurtarma", "gerçeği bulma" operasyonu karşısında acı acı gülümseme olan ironi, bir çare değil, bir reçete arayışı olabilir (İnam, 2000: 117).

Mehmet Narlı ironinin temellerini beş başlıkta özetler. Ona göre ironi mizahın bir türü ya da görünüşüdür ve bu yönüyle içinde gülmeyi barındırır. Ancak bu kaba ve nedensiz bir gülme değil, işlevsel ve hüznünlü bir gülmedir. İkinci olarak mizahın içindeki karşıtlık ilişkisi ironinin temelini oluşturur. Bu karşıtlık ilişkisini fark edecek

---

<sup>13</sup> İnam'ın bu tanımlaması, Oğuz Atay'ın eserlerinde hedef aldığı anlayışa karşı ironik tutumun ne kadar uygun olduğunu göstermektedir. Nitekim **Tehlikeli Oyunlar**'da Hikmet Benol, komşusu Nurhayat Hanım'ın oğluna okul ödevinde yardım ederken, gerçeği, "başkalarının bize uygulamaya çalıştığı tatsız bir ölçüdür" şeklinde tanımlar (Atay, 2002: 109).

olansa dinleyici/okurdur. Bu karşıtlık ilişkisi dil içinde olabileceği gibi, söz veya metnin uyandırdığı duyguda da görülebilir. Üçüncü olarak ironi bir eleştiridir ancak bu eleştiri dil, duygu, düşünce ve durumlar arasındaki mantıksal örgünün tersine çevrilmesiyle yapılır. Dördüncü olarak mizah çerçevesinde tariz, hiciv ve imayla ilişkisi varsa da ironi en çok kinaye ile örtüşür. Son olarak, tanım, yapı ya da işlevden birinin değişmesi diğerini etkiler ve böylece kavramın canlılığı süregelir (Narlı, 2007: 72).

İroni, olumsuz bir durum karşısında söylenmek istenenin tersini söylemek şeklinde gerçekleşebileceği gibi, referanslar yoluyla göndermeler yapılarak da gerçekleşebilir (Demirkan, 1998: 73, alıntılanan kaynak Günday, 2007: 83) İroni üslubu, gerçek konusunda yanılgıya düşürmeyi değil, mevcutla olması gereken arasındaki uyumsuzluğu göstermeyi amaçlar. Alay ve hor görmeyi gerektiren durumlar, yetkililerin budalalıkları, yanlış inançlar ve buna benzer durumlar başlıca ironi konuları arasında yer alır. Günday'a göre dilde bazı ifadelerin kullanım yeri ve şekli de ironik bir durum ortaya çıkarır (Günday, 2007: 83-84).<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> İroninin bu tarz kullanımı Oğuz Atay romanlarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. TÜRK ROMANINDA RESMÎ İDEOLOJİNİN İRONİSİNE GENEL BAKIŞ

Türk romanında resmî ideoloji, Oğuz Atay dışında başka edebiyatçılar tarafından da konu edilmiş, resmî ideolojiyi ve onun sosyokültürel sahadaki etkilerini ironik bir yaklaşımla ele alan eserler verilmiştir. Ancak bu kapsamda değerlendirilebilecek yazar/eserlerin sayısının pek fazla olduğu da söylenemez. Nitekim ülke tarihimizde önemli yer tutan tek parti döneminin baskıcı uygulamaları, askerî darbeler ve vesayetçi yönetim anlayışının Türk edebiyatında böyle bir açılıma imkan vermemiş olması da bu durumun önemli nedenlerinden biri olarak görülebilir.

Resmî ideoloji ironisi bağlamında zikredilmesi gereken en önemli isimlerden biri kuşkusuz Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Arzu Karadikme, Tanpınar'ın eserlerindeki ironiyi konu alan yüksek lisans tezinde konuyla ilgili şunları söyler:

“İdeolojik düşüncelerle bireye yol göstericilik yapmaktan kaçınan Tanpınar, okurlara söyleyeceklerini eserlerinde ince alay (ironi) yöntemiyle söyler. **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** başta olmak üzere Tanpınar'ın eserlerinde en çok hicvettiği husus, siyasi hayatta ve bürokraside ortaya çıkan yozlaşmalardır. Bunda da Tanpınar'ın bir zamanlar milletvekili olmasının etkisi büyüktür. Türk toplumunda yanlış Batılılaşma sonucu oluşan kimlik bunalımı eserlerindeki diğer bir ironi konusudur. Ayrıca modernleşmeyle birlikte sosyal alanda meydana gelen dejenerasyona da dikkat çeken yazarımızın ironi tekniğini kullanarak toplumu doğru olana yöneltmesi Türk Edebiyatı'nda bir dönüm noktası olarak değerlendirilir.” (Karadikme, 2006: 3-4)

Ahmet Oktay'a göre Tanpınar romanlarının temel meselesi Doğu-Batı karşılaşmasıdır (Oktay, 1993: 1249). Tanpınar, farklı dönemleri ele aldığı romanlarında bu karşılaşmayı o dönemin gelişmeleri ve yansımaları üzerinden verir. **Mahur Beste** Osmanlı'nın son dönemini, **Sahnenin Dışındakiler** Millî Mücadele yıllarını, **Huzur** iki dünya savaşı arası tek parti rejimini, tamamlanamayan **Aydaki Kadın** Demokrat Parti idaresindeki 1950'li yılları konu alırken, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** ise Tanzimat'tan Cumhuriyet sonrası döneme kadar uzanan daha geniş bir zaman dilimini konu alır.

Başta Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halid Ziya Uşaklıgil, Peyami Safa, Tarık Buğra gibi pek çok yazarımız Doğu-Batı karşılaşmasını ve bunun toplumumuzdaki yansımalarını konu alan eserler vermiştir. Ancak Batılılaşma politikalarını resmî ideoloji eleştirisi bağlamında ele alan ve ironik bir anlatım tekniği tercih eden romanlarımızın sayısı sınırlıdır. Tanpınar ve özellikle onun **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** adlı romanı bu bakımdan öne çıkmaktadır. Gelenekle iç içe bir sosyal çevre içerisinde yetişen Hayri İrdal, karısının ölümünden sonra katıldığı Psikanaliz Cemiyeti ve İspirtizmacılar Kulübü'nün başındaki Dr. Ramiz aracılığıyla “yenilikçi” bir kişilik olan Halit Ayarcı ile tanışır. Ayarcı'nın, İrdal'ın saatlere olan merakını da kullanarak onu ikna etmesi üzerine kurdukları Saatleri Ayarlama Enstitüsü, ünü giderek artan ve ülkenin her yanına yayılan bir kurum haline gelecektir.

Berna Moran, romana konu olan enstitünün Tanpınar'a birtakım şeyleri hicvetmek için geniş bir imkan sağladığını belirtir ve şunları söyler:

“Saatleri Ayarlama Enstitüsü ne iş göreceği belli olmada kurulmuş, yeni yeni kadrolarla şubeler açıp gittikçe genişleyen öylesine saçma bir kurumdur ki, Tanpınar bu enstitüyü ele alarak birçok konuyla alay etmek olanağını bulur: politikacılar, üst yapıda yapılan köksüz devrimler, bürokrasi, Batı taklidi yaşam biçimi vb.” (Moran, 2004: 305).

Moran'a göre, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde alay tatlıdan acıya doğru gelişir ve sonunda açık yergiye varır. Romandaki gülmece bazen olayların kendi komikliğinden, bazen komik bir durumu, romanın anlatıcı başkarakteri Hayri İrdal'ın

fark etmeyerek ciddi bir tavırla anlatmasından, bazense ciddi bir olayı komikleştirmesinden doğar. Bir başka yöntem ise açık istihzadır. Bazen de abartma yoluyla ironiye başvurulur (Moran, 2004: 308).

Moran, Tanpınar'ın kendi köklerimizden kopmadan yenileşmekten yana olduğunu, Yeni yaşam biçimlerini yine Türk toplumunun yaratmasını istediğini, bu süreçte kendi geçmişimiz ve Batı'yı vazgeçemeyeceğimiz iki kaynak olarak gördüğünü söyler. Ancak ona göre Cumhuriyet devrinde geçmişe sırt çevrilerek Batı uygarlığını kopya edebileceğimize inanılmış ve aldanılmıştır. Bu sebeple Tanpınar, yeniye inanmış gibi görünen ancak çıkar odaklı hareket eden politikacıları, bürokratları ve aydınları romanlarında hedef alır (Moran, 2004: 305-306)

Gürsel Aytaç, Tanpınar'ın romandaki hicivci tutumunu romana ismini veren enstitü ile ilişkilendirdiğini vurgular ve şunları söyler:

“Çağdaş toplumlarda saatin odaklaştığı hayat temposunda saat ayarı, toplum içinde yaşayan insanların birbirleriyle ilişkilerinde koordine çalışmalarının ilk şartıdır. Çağın gereği olan bu nesnel zamanın dakik ve tutarlı ölçümü konusunu Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hicivci tutumu ve bürokrasiyle iç içe işlemesi onun iç zamana değer veren romantik ruhlu sanatçılığıyla açıklanabilir. Ama bu çerçevede içinde hicvettiği toplumsal ve evrensel, daha doğrusu çağdaş zaafı, onun aynı zamanda eleştirel, dolayısıyla akılcı-gözlemci yanının da güçlü olduğunu kanıtlar.” (Aytaç, 2012: 153)

Yakup Çelik, edebiyatımızın en karmaşık romanlarından biri olduğunu ileri sürdüğü **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nün toplumsal bir hiciv niteliği taşıdığını söyler. Ona göre Doğu ile Batı arasındaki ikilemi bütün boyutlarıyla yaşayan Tanpınar, bu romanında, Cumhuriyet sonrası dönemde atı özenti içindeki yaşam tarzını farklı bir boyutuyla dikkate sunar. (Çelik, 2006: 244)

Arzu Karadikme, Tanpınar'ın romanda Cumhuriyet dönemindeki Batılılaşmanın yanlışlıklarını gözler önüne serdiğini, eserin tamamının yanlış Batılılaşmaya karşı bir reddiye hüviyetinde olduğunu ve Tanpınar'ın bunu ironi yoluyla gerçekleştirdiğini söyler (Karadikme, 2006: 83).

Ahmet Hamdi Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** dışında kalan romanlarında da, resmî ideolojinin kimi uygulamalarını, bürokraside görülen çarpıklıkları, devletle toplum arasında kurulan tepeden inmece ilişki biçimini, siyasî erkin uygulamalarını ironik bir dille eleştirmiştir.<sup>15</sup>

Resmî ideolojiyi eserlerinde ironik bir dille ele alan bir diğer isim Adalet Ağaoğlu'dur.

Betül Coşkun, Adalet Ağaoğlu'nda bir eleştiri vasıtası olarak ironiyi konu alan makalesinde, Ağaoğlu'nun özellikle 12 Mart sürecinde kaleme alınan "toplumcu gerçekçi" hikaye ve romanların kendi ifadesiyle "iyi, dürüst öğretmen, kötü, pis muhtar" kalıbını reddederek kentteki köylüyü anlatmayı tercih etmiştir. Bunu yaparken yeni biçimlere müracaat etmiş, bu bağlamda ironiyi de bir eleştiri vasıtası olarak eserlerinde sıklıkla kullanmıştır. Coşkun'a göre Ağaoğlu 12 Mart döneminin psikolojik baskısı içerisinde kinayeli, örtülü söyleme aracı olarak ironiye başvurmuştur. Eserlerinde okuyucuyu bildik verili değerlerden kuşkulandırmaya, yanlış düzenle çatışmaya sevk eden sarsıcı bir dil kullanmıştır. Bu noktada Coşkun Ağaoğlu'nun hikayelerindeki ironik dilin romanlarına göre daha baskın olduğunu öne sürer (Coşkun, 2013: 147-148).

Adalet Ağaoğlu da kendisiyle yapılan bir söyleşide, eserlerinde bir tarz ve biçim olarak ironiyi tercih ediş sebebini şöyle açıklar:

"Herkesten ve her şeyden önce kendimi iğneleyip durduğum için, belki de yazarken bunun acısını çıkarıyorum. Bir diş ağrısı, şarkı söyleyerek de geçirtilirmeye çalışılır; öyle değil mi? Yazdıklarım da beliren ironi, işte böyle, bir çeşit savunuyu olsa gerek." (Kabacalı, 1994: 51, alıntılanan kaynak Coşkun, 2013: 148)

---

<sup>15</sup> Bu konuda müstakil bir çalışma için bkz.: Karadikme, Arzu: "**İroni' Kavramı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde İroni**", Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sivas, 2006.



Ağaoğlu'nun "Dar Zamanlar" üçlemesini oluşturan **Ölmeye Yatmak, Bir Düşün Gecesi** ve **Hayır** adlı romanlarında, Cumhuriyet ideolojisinin oluşturduğu aydın tipinin yaşadığı kimlik bunalımı konu edilir.

Cem Yılmaz Budan, "**Cumhuriyet İdeolojisi Karşısında Aydın Kimliğini Tutunamayanlar ve Ölmeye Yatmak Üzerinden Yorumlamak**" başlıklı makalesinde Adalet Ağaoğlu'nun **Ölmeye Yatmak** romanını resmî ideoloji eleştirisi bağlamında inceler. Budan'a göre **Ölmeye Yatmak** romanının kentli aydın tipini temsil eden başkarakteri Aysel, Cumhuriyet ideolojisinin idealize ettiği üst kimlik ile kendi gerçekliği arasında kalarak içinde yaşadığı topluma yabancılaşmış akademisyeni temsil eder. Ailesinden intikal eden geleneksel değerlerle, Cumhuriyet rejiminin otoriter ve Batıcı anlayışı içerisindeki eğitim hayatı ve şahsi yönelimleri bir süre sonra onda bir kimlik buhranını doğurmuştur. Yaşadığı bu kimlik çatışması Aysel'i bir otel odasında ölmeye yatmaya sevk edecektir. (Budan, 2014: 154).

Aysel taşradaki ilköğretim yıllarında devletin ideolojik söylemini tam olarak benimsemiş öğretmeni Dünder aracılığıyla ideal Cumhuriyet çocuğu olarak yetişme konusunda büyük bir psikolojik baskı hissetmiştir. Kendisine benimsetilmeye çalışılan yeni değerler, müsamere ve törenlerle kalıba dökülür. Bu törenler adeta onların ileride nasıl bir kişiliği benimseyeceklerinin provasıdır. Budan'a göre, hem Adalet Ağaoğlu'nun **Ölmeye Yatmak**, hem de Oğuz Atay'ın **Tutunamayanlar** romanlarında, başkarakterlerin çocukluklarında kendilerine ezberletilenlerin meşruiyetini ironik bir dille sorguladıkları görülür. Yazarların ironiyi araçsallaştırmaları, bir sistem eleştirisi olarak yorumlanabileceği gibi, eğitim politikalarının etkilerini ortaya koyma girişiminin bir sonucu olarak da değerlendirilebilir (Budan, 2014: 159). Ancak Budan'ın, Ağaoğlu'nun eleştirisinin temelde Cumhuriyetin çağdaşlaşma idealinin kendisine değil, bu idealin sunuluş metoduna yönelik olduğuna dair tespiti dikkate değerdir (Budan, 2014: 154-156).

Cumhuriyet devri Türk romanında resmî ideolojinin uygulamalarını ironik bir dille eleştiren yazarlardan ikisine dair değerlendirmeleri kısaca özetlemeye çalıştık. Gerek Ahmet Hamdi Tanpınar, gerek Adalet Ağaoğlu romanlarında resmî ideolojinin

kimi uygulamalarını, bürokratik sahada görülen çarpıklıkları, siyasi erkin kimi uygulamalarını, toplumsal yaşamda ortaya çıkan bozulmayı başarıyla işlemişlerdir.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. OĞUZ ATAY ROMANLARINDA RESMÎ İDEOLOJİNİN İRONİSİ

#### 3.1. TUTUNAMAYANLAR

##### 3.1.1. Tutunamayanlar Romanının Resmî İdeolojinin İronisi Bağlamında Genel Değerlendirmesi

**Tutunamayanlar**, Oğuz Atay'ın ilk olarak 1971-1972 yıllarında iki cilt halinde, daha sonraki baskılarında tek cilt olarak yayımlanan ilk romanıdır. Romanın konusu kısaca şöyledir:

İnşaat mühendisi olarak çalışmakta olan, evli ve iki çocuklu Turgut Özben, arkadaşı Selim Işık'ın intihar ederek yaşamına son verdiği haberini alır. Üniversite yıllarından itibaren Selim'in yakın arkadaşı iken ölümünden önceki son dönemde kendisiyle irtibatı zayıflamış olan Turgut, aldığı bu haberle sarsılır ve bu ilginç arkadaşını intihara götüren süreci irdelemeye karar verir. Selim'in annesi ile görüşerek ve odasında ondan kalan notları okuyarak başladığı bu yolculukta Turgut, Selim'in bir kısmını tanıdığı, bir kısmının sadece ismini bildiği, bir kısmını ise hiç tanımadığı arkadaşları ile görüşüp ondan kalan notları, günlükleri ve arkadaşı Süleyman Kargı'nın yanında kaleme aldığı “Şarkılar”ı okurken, onu giderek daha yakından tanımaya başlar. Edindiği bilgilerin yanı sıra, hafızasının ve hatırasının derinliklerine de yolculuklar yapan Turgut, aslında yaşamı esnasında Selim'i çok da iyi tanıyamadığını ve anlayamadığını fark eder. Araştırmalarını derinleştirdikçe, onun, yaşadığı toplumu oluşturan sosyal, kültürel, siyasî ve fikrî zemine karşı sessiz bir mücadeleye giriştiğini, verdiği bu var olma savaşında “tutunamadığını” ve bu sebeple intihar ettiğini anlar.

Selim'in hayatı ve ölümü üzerinde yaptığı bu yolculuk, Turgut'un zamanla kendi yaşamını sorguladığı, Selim'in uğruna savaş verdiği meseleleri dert edinerek onun izinden yürümeye başladığı bir başka hikayeye dönüşür. Nitekim Selim'in intihar ederek yaşamına son vermesine mukabil, Turgut da romanın sonunda ailesini, işini, sosyal çevresini ve kısacası yaşamakta olduğu mevcut hayatı terk edip kayıplara karışmakla aslında bir anlamda yaşayan bir ölüye dönüşür. İnci Enginün, Turgut'un bu tercihini, Selim gibi toplumdaki ve kurallarından kaçmak için bir tür intiharı seçmek olarak yorumlar (Enginün, 2001: 349).

Romanın başlangıcındaki “Sonun Başlangıcı” başlıklı kurgusal giriş metni, Turgut'la bir tren yolculuğu esnasında tanıştığını söyleyen bir gazetecinin kaleminden verilmektedir. Gazeteci, Turgut'la tanıştıkları tren yolculuğundan sonra geçen süre zarfında Avrupa'da bulunduğunu, Türkiye'ye döndüğünde gazetede çekmecesinde Turgut'un bir mektubu ile sonradan **Tutunamayanlar** adlı romana dönüşecek metni dağınık halde bulduğunu belirtir. Ardından romanı yayıma hazırlarken geçirdiği süreci, teknik detayları vs. paylaşır. Böylece, eserin aslında romanda ismi Turgut Özben olarak verilen kişi tarafından hazırlandığı, kimi yerlerin de yine romanın ana karakterlerinden Selim Işık, Süleyman Kargı ve Selim'in sevgilisi Günseli gibi farklı kişilerce kaleme alındığı ve metnin söz konusu gazeteci tarafından yayıma hazırlandığı söylenmiş olur. Nitekim anlatımda Turgut Özben ya da diğer karakterlerin nerede bittiği, Oğuz Atay'ın nerede başladığı kimi zaman silikleşir. Bu kurgusal planla, Oğuz Atay, söyleyeceklerini daha en baştan Turgut Özben ve Selim Işık'ın ağzından söyleyeceğini işaret etmiş olur. Bu da ona içses ve bilinçakımı tekniklerini daha rahat uygulayabilmesi için önemli bir fırsat sunmuştur. Örneğin Turgut Özben'in, Selim Işık'ın kaleme aldığı “Dün, Bugün, Yarın” başlıklı “Şarkılar”da geçen “Tutunamayanlar” ifadesini düşünürkenki iç konuşmasında geçen şu ifadeler, Atay'ın romanda yapmak istediği şeyi Turgut'a açık ettirdiğini göstermesi bakımından ilginçtir:

“Tutunamayanlar sözüyle tam ne demek istedi? Her şeyi söylemekten gene korktu galiba. Alay olsun diye yazdı. Alay da bir yerde bitiyor. Nerede bitiyor? Kim bilebilir.” (Atay, 2004: 318)

Bir başka yerde Turgut, Selim’den kalan notların akıbeti üzerine düşünürken, içinde bulunduğu küçük burjuva yaşantısı içinde Selim’in notlarının nasıl muamele göreceğini zihninde kurgular. Selim’i ve onun ölümüyle birlikte Turgut’un içine düştüğü durumu anlaması mümkün olmayan bu kitlenin yaklaşımı verilirken, Atay aslında kendi romanının uğrayacağı akıbeti de tahmin eder gibidir:

“Kayaları da çağırıydık Nermin. Hep birlikte okurduk. Karısı uyuklardı. Bir incelik olarak Selim’in sevdiği yemekleri yapardık. Pikaba da Chopin’in sonu cenaze marşı olan sonatını koyardık. Görülmemiş burjuva incelikleri gösterirdik. (...) Her şeyi yaptığımız gibi elbette bunu da birlikte yapardık. Yalnız bir tek şey hariç: hep birlikte ölmezdik sonunda. O Selim’in işi. Bizler seyirciyiz sadece. (...) Kaya derdi ki: neden bunları kullanıp birşeyler yazmıyorsun? (...) Benim tanıdığım bir yayınevi sahibi var: kolayca bastırırız. (...) Siyah çerçeveli ciddi bir ilan: bu kitap ne ciddi kavgaların, ne büyük ve yaygın sıkıntılarının, ne de ezilen insanların romanıdır; bu kitap, mustarip bir ruhun iç çekişlerinin romanıdır. Sizlere hizmetten şeref duyan yayınevimiz iftiharla sunar: Tutunamayanlar.” (Atay, 2004: 559)

Böylece Atay, Turgut Özben’in iç konuşması üzerinden, romanın asıl meselesini kavrayamayanların, onu “mustarip bir ruhun iç çekişlerinin romanı” olarak tanımlayacağını, aynı şekilde bu yaklaşım biçiminin, romanın açıkça ortada olan esas meselesini de görmezden geleceğini öngörmüş olmaktadır. Burada bir sağlama yapılacak olursa, Atay’ın romanı yanlış değerlendiren bakış açısı üzerinden açık ettiği üzere, kendisinin aslında **Tutunamayanlar**’ı “ciddi kavgaların, büyük ve yaygın sıkıntılarının, ezilen insanların romanı” olarak gördüğü söylenebilir.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Turgut’un iç konuşmasında arkadaşı Kaya’nın ağzından konuştuğu, bir bakıma zihninde onu konuşturduğu bu ifadeler, kanaatimizce Yıldız Ecevit tarafından yanlış yorumlanmıştır. Ecevit, Atay’ın metnini Türk edebiyatının toplumsal içerikli geleneksel anlatı dünyasına tümüyle aykırı düşen bir konu/motif ağıyla ördüğü yönündeki görüşünü ifade ederken, yukarıda alıntıladığımız kısmı delil

**Tutunamayanlar**, pek çok edebiyatçı ve eleştirmene göre, Türk roman tarihi için bir eşik konumundadır. Gürsel Aytaç, **Tutunamayanlar**'ın Türk roman tarihinde anlatım ve biçim bakımından önemli bir yenilik denemesi olduğunu söylerken (Aytaç, 2012: 177), İnci Enginün, Atay'ın **Tutunamayanlar**'da yeni bir roman tekniğini ilk defa uyguladığını dile getirir (Enginün, 2001: 349). Mustafa Apaydın romanı, taşıdığı mizah ve hiciv öğelerinin çeşitliliği ve şaşırtıcılığıyla benzersiz olarak tanımlar (Apaydın, 2006: 340). Murat Belge ise onun “yeniliği, değişikliğiyle çarpıcı bir roman” ve “Türkiye’de geleneği olmayan bir roman tarzının oldukça başarılı bir ürünü” olduğunu ifade eder (Belge, 1998: 203). Belge'nin bu saptaması, romanda Turgut Özben ve onun zihninin ürünü olan Olric<sup>17</sup> arasında geçen şu konuşmada da teyit edilmektedir:

“Yeni bir dil yaratmak istiyorum. Beni kendime anlatacak bir dil. Çok denediler, efendimiz. Allah'tan, ne dediklerini bilmiyorum Olric. Hiçbir geleneğin mirasçısı değilim. Olmaz, diyorlar. İsyan ediyorum. Az gelişmiş bir ülkenin fakir bir kültür mirası olurmuş. Ben Karagöz falan değilim. Herkes birikmiş bizi seyrediyor. Dağın! Kukla oynatmıyoruz burada. Acı çekiyoruz. Kapı kapı dolaşıp dileniyoruz. Son kapıya geldik. İnsaf sahiplerine sesleniyoruz. Ey insaf sahipleri! Ben ve Olric sizleri sarsmaya gedik. (...) Öyle öfkesi yarıda geçen İngiliz kızgın genç adamları gibi müzikli güldürüler peşinde değiliz. (...) ” (Atay, 2004: 541-542)

Turgut'un bu serzenişi, Oğuz Atay'ın ikinci romanı **Tehlikeli Oyunlar**'da başkarakter Hikmet Benol'un kaleme aldığı oyunları “acıklı güldürü” olarak

---

olarak gösterir (Ecevit, 2014: 274). Ancak dikkat edilecek olursa burada konuşan Oğuz Atay olmadığı gibi, Turgut Özben de değildir. Kendisi de bir burjuva olan Turgut, o sosyal tabakanın böyle bir romanı nasıl değerlendireceğini öngörerek onlar adına hüküm belirtirken, aslında bunun tam tersini amaçladığını bize hissettirir ki, Turgut'un bu yaklaşım ile Oğuz Atay'ınki arasında bir koşutluk kurmak mümkün olabilir.

<sup>17</sup> **Tutunamayanlar**'da Turgut Özben'in zihninin bir ürünü olduğu açıkça anlaşılan Olric karakterine mukabil, Atay'ın ikinci romanı **Tehlikeli Oyunlar**'da, romanın başkarakter Hikmet Benol'un oturduğu gecekondudaki komşuları Albay Hüsamettin Tambay ve Nurhayat Hanım'ın da Hikmet'in zihninin ürünü olduğuna dair güçlü işaretler bulunmakta ancak gerçeklikleri roman boyunca muallakta bırakılmaktadır. Oğuz Atay'ın romanlarında en sık başvurduğu tekniklerden biri olan bilinçakımı tekniğinin romandaki etkisini güçlendirmesine imkan vermesi bakımından her iki romanında da böyle bir tercihte bulunduğu düşünülebilir.

tanımlamasında da karşımıza çıkacaktır. Bu durum, Atay'ın ironiyi salt bir güldürü tekniği olarak değil, bilakis romanlarında karakterlerin çektikleri acıları ve bu acıların sebeplerini dile getirmenin bir yolu olarak kullandığını göstermektedir.

Seval Şahin ise Franco Moretti'nin **Modern Epik** adlı eserinde bazı edebî eserler için, “temsil edilen uzamın uluslararası boyutunu göz önünde bulundurarak” kullandığı “dünya metni” kavramının **Tutunamayanlar** için de geçerli olabileceğini ileri sürer (Şahin, 2012: 72). Eserin, yazıldığı dönemi ve coğrafyayı aşan evrensel bir dil ve anlatım derinliği yakalayabilmiş olması bakımından biz de bu kavramsal yakıştırmayı isabetli buluyoruz.

Mustafa Apaydın, eseri hem Türk romanında modernist/postmodernist roman tekniklerinin ilk kez uygulandığı bir roman olması, hem de içerdiği komik öğelerin zenginliği ve Türk aydınının var oluş sorunlarına getirdiği benzersiz ironi bakımından öne çıkartır (Apaydın, 2007: 113).

Yıldız Ecevit'e göre, **Tutunamayanlar**, zamandizinsel öykü anlatımının montaj kalıplarıyla delinerek ikinci plana itildiği çokkatmanlı metaforik dokusu, dil oyunları ve çok sayıda biçim denemeleriyle modernist romanın Türk edebiyatındaki ilk örneğidir (Ecevit, 2016: 101).

Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman** adlı eserinin “Takib-i Macera-i Metindir Şiir: Tutunamayanlar” başlıklı bölümünde, eserin merkezinde duran Batılılaşma meselesine neredeyse hiç değinmez. Örneğin, romanda kurgunun üzerine bina edildiği Selim'in intiharının nedenini irdelemek yerine, onu intihara götüren sürecin patolojik detayları üzerinde durmayı tercih eder (Parla, 2000). Bu noktaya vurgu yapan Elif Türker de, Parla'nın, Turgut'un Selim'i ilk kez onun günlüklerini okurken anladığı, çünkü onun da Selim gibi şizofreninin pençesinde olduğu yönündeki tespiti karşısında, Turgut'un yaşadığı değişim sancularına patolojik bir isim vermenin ne derece doğru olduğunu sorgular (Türker, 2012: 170). Parla, Selim'in intiharının Turgut'u neden bu kadar sarstığını ve bu süreçte çıktığı yolculukta düşüncesindeki temel değişikliklerin neler olduğunu tartışmak yerine, onun roman boyunca devam eden okuma serüvenini “kayıp metin” imgesi üzerinden değerlendirir (Parla, 2000).

Berna Moran, Türk romanı için önemli bir başvuru kaynağı kabul edilen **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış** adlı çalışmasında, **Tutunamayanlar**'ın hem söyledikleri hem de söyleyiş biçimiyle bir başkaldırı olduğunu ve bu bakımdan iki yönüyle de incelenmesi gerektiğini söyler (Moran, 1994: 197). Ancak Moran'ın, eserin karakterleri ve felsefesi üzerinde durulduğu, söyleyiş biçimineyse yeterince eğilen olmadığı yönündeki görüşüne karşın, tespitlerimize göre, Oğuz Atay romanlarının en az ele alınan yönü, onun tam olarak neyi tartıştığı, esas meselesinin ne olduğudur.

**Tutunamayanlar**'ı kullandığı dil, üslup ve teknikler bakımından Türk romanında özel bir yere koyan ve birkaçını yukarıda verdiğimiz görüşlerin bolluğuna rağmen, romanın asıl meselesi olduğunu savunduğumuz hususları derinlemesine tartışan çalışmalar görebildiğimiz kadarıyla son derece sınırlıdır. Oğuz Atay'ın eserleri üzerine yapılan çalışmalar genellikle, Atay romanlarının metinlerarasılık, üstkurmaca, bilinçakımı, komik unsurlar gibi biçimsel, kurgusal ve teknik özelliklerine odaklanmakta, Atay'ın eserlerini kayıp metin, toplumsal cinsiyet vb. hususiyetler bağlamında değerlendirmektedir. Oğuz Atay romanlarının merkeze aldığı meselelere ise genellikle, eserin dil, üslup ve kullandığı tekniklere yoğunlaşan çalışmalar içerisinde değinilmektedir.

Ele aldığı mesele bağlamında **Tutunamayanlar**'ın kanaatimizce en özlü ve isabetli tarifini Mustafa Apaydın yapmıştır. Apaydın, eserin, yakın tarihimizdeki sosyo-kültürel yapılanmaların Türk aydını üzerindeki etkilerine ironik bir yaklaşım getirdiğini söyler. Ona göre, romanda Türk aydınının varoluşunu engelleyen en önemli sebepler, küçük burjuva konformizmi, Türk devriminin ideolojik tercihleri ve uygulamalarının ortaya çıkardığı kültür krizi ile Marksizmi bir din hâline getiren sol harekettir (Apaydın, 2006: 340).

Bizce de Oğuz Atay, ilk romanı **Tutunamayanlar**'da, Türkiye'nin Batılılaşma ile birlikte içine düştüğü durumu, bu durum karşısında özellikle küçük burjuva ve aydın kesiminin yaşadığı çatışmayı ironik bir dille ortaya koyar. Romanda bilhassa Cumhuriyet devri Türkiyesinde resmî ideolojinin bireysel ve toplumsal yaşamı dizayn etmeyi amaçlayan müdahalelerinin doğurduğu sonuçlar gösterilir. Cem



Yılmaz Budan'a göre romanda ele alınan aydın tipinin en önemli sorunu "yabancılaşma"dır (Budan, 2014: 156).

Selçuk Orhan **Tutunamayanlar**'ın en dikkat çekici izleklerinden birinin küçük burjuva yaşantısının eleştirisi olduğunu söyler. Orhan, Atay'ın burjuva kelimesini ısrarla tercih ettiğine vurgu yapar ve Atay romanlarında küçük burjuva olmanın topluma uyum sağlamak, toplumun beklentileriyle çelişmeyen bir yaşam sürmek olduğunu, burjuvalığın merkezinin de çekirdek aile yani evlilik olduğunu ileri sürer. Atay için burjuva ile yolları ayırmanın yolunun sanki evlilikten kaçınmaktan geçtiğini iddia eder (Orhan, 2007: 60). Kanaatimizce Atay'ın küçük burjuva eleştirisindeki hedef aile ya da evlilik müessesesi değildir. Romanda küçük burjuva yaşam tarzı ve içerisinde şekillenen evlilik-aile yapılanmasındaki olumsuzlukların eleştirildiği doğrudur; ancak bunu yaparken Atay'ın hedefi kanaatimizce evlilik ve aile müessesesinin kendisi değil, böylesi bir toplum modeli öngören sistemdir.

Orhan'a göre Atay'ın toplum tezi tanıdık. O, politik aktörler çıkararak aydın kadrolar önderliğinde toplumun yönlendirilmesine, dönüşümüne sıcak bakmaz, bireysel dönüşümlerle toplum ilişkilerinin düzenlenmesini öngörür. **Tutunamayanlar**'dan sonraki yapıtlarında Batı düşüncesine güvensizliği de süreklilik kazanır (Orhan, 2007: 61).

Cem Yılmaz Budan, **Tutunamayanlar** ile Adalet Ağaoğlu'nun **Ölmeye Yatmak** romanları üzerinden Cumhuriyet ideolojisi karşısında aydın kimliğini ele aldığı makalesinde, romandaki kahramanların gelenek ile modernite arasında kalarak mensubu oldukları topluma ve tarihsel döneme yabancılaşmış olduklarını ifade eder. Öte yandan, her iki romanda da karakterlerin dünyaya geldikleri tarihin, Cumhuriyet rejiminin kurulduğu, kurucu irade tarafından benimsenen ideolojik yaklaşımla geçmişe ait değerlerin önemli ölçüde tasfiye edildiği bir döneme tekabül ettiğine dikkat çeker (Budan, 2014: 157). Budan'a göre, kahramanların kültürel aidiyet sorunu yaşayarak çağına ve toplumuna yabancılaşmalarının müsebbibi, dönemin tektipleştirici eğitim politikalarıdır. Özellikle tek parti döneminde ortaya konan seküler, Batı yanlısı üst kimliğin benimsenmemesi bir kimlik çatışmasını ortaya çıkarmıştır (Budan, 2014: 165).

Burada bir hususa dikkat çekmek gerekmektedir. Kanaatimizce, her ne kadar romanın mesele olarak ele aldığı hususların aydın kesim üzerindeki etkileri ve sonuçları üzerinde yoğun olarak durulmuşsa da, “tutunamayanlar” ifadesinin kapsamı alanına girenler yalnızca aydınlarla sınırlı tutulmamış, resmî ideolojinin toplumun tüm kesimlerinde yol açtığı travmanın yansımaları romanda ele alınmıştır. Dolayısıyla söz konusu kimlik çatışması toplumun tüm kesimleri için geçerlidir. Selim Işık tarafından kaleme alınan ve Turgut’un onun ölümünden sonra bulduğu “Tutunamayanlar Ansiklopedisi”nde yer alan şahısların hikayelerine bakıldığında bu gerçek daha net biçimde görülmektedir.

Batılılaşma ile birlikte ortaya çıkan Eski-Yeni çatışmasının Cumhuriyet devrinde resmî ideoloji haline gelmesi ve baş döndürücü bir hız kazanmasının yarattığı karmaşa, romanda Turgut Özben’in Olric ile zihninde geçen konuşmada şöyle verilir:

“Gittikçe eskici oluyoruz Olric. Ne yapalım efendimiz. Yeniliklere yetişemiyoruz. Doğru. Nefes nefese kalıyoruz. Erkeklik bizde kalsın. Olup bitenleri de izlemiyoruz. Eskiye bağlılığımız bir şey bildiğimizden değil. Eskisi bundan kötü olamaz ya, diyoruz. Tam da bilmiyoruz yeniyi. Onlar utansınlar Olric. (...) Evet, bu millet... Burada yaşayanlar, altı yüzyıl öncekilerden altı yüzyıl gerideler Olric.” (Atay, 2004: 590)

Bu bağlamda romanın başkarakteri Selim Işık’ın, resmî ideolojiye ve resmî ideolojinin politikaları neticesinde oluşan toplumsal tabakanın kendisine dayattığı hayat biçimine karşı çıkan ve bu yüzden, yaşamları bu sistem tarafından dizayn edilmiş bireyler ve yapılar tarafından dışlanan, yok sayılan, sistem dışına itilen muhalif insan modelini temsil ettiğini söylenebilir. Diğer başkarakter Turgut Özben ise, eklemlemeyi başardığı ve “tutunabildiği” sistemin çarpıklıklarını yaşamıyla değilse de ölümüyle kendisine fark ettiren Selim’in peşinden gidecektir. Roman boyunca karşımıza çıkan diğer şahıslar da, içinde yaşadıkları toplumdaki değişim/dönüşüm karşısında bocalayan kimselerdir.

Romanın ismi de bu bakımdan anlamlıdır. Zira “tutunamayan”, aslında tutunmayı deneyen fakat bunu başaramayan birini ifade eder. Eserde bu kişinin

Selim Işık olduğu kabul edilecek olursa, çoğul eki ile aslında bir genelleme yapılmak, Selim'in şahsında toplumda var olan bu insanların tamamı kast edilmek istenmiş olmalıdır. Bu durumda Selim Işık'ın bir prototip olduğu ve böyle değerlendirilmesi gerektiği sonucuna varılabilir. Nitekim iç konuşmalarından birinde Turgut, Selim'le dertleşirken bu gerçeği teyit eder:

“Birçok meseleyi askıda bırakıp gittin. Beni bıraktın bu makinenin çarkları arasında. Ben de dişlilere ceketimi kaptırdım. Eteğimin ucundan bağlandım bu düzene. Ceket çıkarmadan olmaz. Ceket çıkarma talimatı da verilmedi daha. Çıkar üstündekileri, kurtul bu düzenden. Olmaz Selim: çırılçıplak kalırım sonra. Tutunacak bir yer bulamam sonra. Düşünceler göklere yükseliyor, fakat vücut toprağa bağlı.” (Atay, 2004: 307)

Öte yandan Turgut'un, Selim'in sevgilisi Günseli ile yaptığı görüşmede, Selim'in Günseli'nin ağzından aktarılan şu sözleri de, onun kendisine dayatılan yaşam biçimini kabullenmek, bir anlamda “tutunmak” için çabaladığını ancak bunu başaramadığını ortaya koymaktadır:

“...itiraf ediyorum ben başka türlü olmak istiyordum size çok ilginç geldiğim bu durumumu değiştirmek bambaşka insan olmak istiyordum fakat kendimi başka türlü yapmak elimden gelmedi beceremedim anlıyor musun sizler gibi olmak istiyordum en aşağılık en bayağı görüneniniz kadar olmak istiyordum onu bile beceremedim...” (Atay, 2004: 493-494)

Selim Işık çareyi intihar etmekte bulmuşsa da, romanda bu ölümün sorumluluğu Selim'i intihara sürükleyen, onu yok sayan, ona yaşam alanı bırakmayan resmî ideoloji tarafından biçimlendirilmiş sisteme yüklenir. Zaten Selim de, tuttuğu yolun bir çözüm üretmediğini, ölümünden sonra Turgut'un eline geçen günlüğünde şu sözlerle itiraf etmiştir:

“Bir silgi gibi tükendim ben. Başkalarının yaptıklarını silmeye çalıştım: mürekkeple yazmışlar oysa. Ben, kurşunkalem silgisiydim. Azaldığımla kaldım.” (Atay, 2004: 598)

Turgut Özben ise Selim’in ölümünden sonra girdiği yolda, burjuva yaşam tarzının dayattığı kabullere dayanamamaya çıkıldığı yolculuğu, Selim’in yarım bıraktığını tamamlamak olarak görür ve “Bir kişi de sonuna kadar gitmeli. Ölümün bile yarıda bırakmasına izin vermemeli” der (Atay, 2004: 537). Halbuki Turgut, daha önce Selim’in ölüm haberi üzerine evine yaptığı taziye ziyaretinde “sonuna kadar gitme”nin, Selim gibi intihar etmek olduğunu düşünmüştür (Atay, 2004: 92).

Ancak Turgut, Selim’in ölümü üzerine çıktığı yolculukta intiharın bir çözüm olmadığı sonucuna varacak ve “Ölümün bile yarıda bırakmasına izin vermemeli” diyecektir. Bu bakımdan Turgut’un, tüm olumsuzluklara rağmen inandığı hayatı yaşamanın gerekliliğini savunduğu söylenebilir. Bunu teyit eden bir yaklaşımı Ahmet Oktay “**Yazın, Yabancılaşma ve Yabancılaştırma**” başlıklı yazısında dile getirir. Ahmet Oktay, Oğuz Atay’da kişilerin de, anlatılan öykülerin de, hem toplumsal/siyasal düzlemde hem de kişisel/bireysel düzlemde tarihsel momente sahip olduklarını söyler. Ona göre bu kişiler darbelerine muhatap oldukları toplumsal gerçeği değiştirmeye muktedir olmadıklarını anladıklarında bile sırtlarını dönüp o zamanın hedonist öykülemesine sığınmazlar. Muhatap oldukları darbeleri ve uğradıkları yenilgileri en acımasız biçimde anlatma, kendileriyle ve aile, okul, parti, ordu gibi yapılarla hesaplaşmaya girme cesaretini gösterirler (Oktay, 1999: 35).

Ancak kanaatimizce Turgut Özben’in de, romanın sonunda ailesini ve içinde yaşadığı toplumu terk edip kayıplara karışması aslında bir bakıma yaşarken ölmeyi seçmektir. Bu durum, Atay’ın ikinci romanı **Tehlikeli Oyunlar**’da, “kendiyi hesaplaşma meselesi”nin ciddiyetine dayanmadığı için durumu oyunlarla örtbas etmek isteyen Hikmet Benol’un tercihiyle de benzerlik arz etmektedir (Atay, 2002: 332). Oğuz Atay, **Günlük**’üne 5 Ocak 1975 tarihinde düştüğü şu satırlarda, aydınların kendileriyle hesaplaşmalarının gerekliliğini ifade eder:

“... önce halka örnek olabilmek için aydının kendisiyle hesaplaşma vakti gelmiştir. Yazarlar da romanında hikâyesinde şiirinde bu hesaplaşmaya girişmelidir. Kendinden korkanlara bir diyeceğimiz yok tabi.” (Atay, 2007: 140)

Mustafa Apaydın, Atay’ın **Tutunamayanlar**’da başta Selim olmak üzere, karakterlerin tutunamayışlarına mizah penceresinden baktığını ve onlardaki kusurların bağışlanabilir, düzeltilebilir nitelikte görüldüğünü, onları tutunamayışa yani yabancılaşmaya iten toplumsal ve siyasal olguları ele alırken ise hicvin söz konusu olduğuna dikkat çeker (Apaydın, 2007, 94).

Oğuz Atay’ın ikinci romanı **Tehlikeli Oyunlar**’da kurgusal yapının merkezine yerleştiği “oyun” kavramının, onun ilk romanı **Tutunamayanlar**’da da önemli bir rolü bulunmaktadır. Nitekim şu ifadeler, Selim Işık’ın dışarıdaki dünyanın gerçeklerinden kaçmak için hayatı oyunlaştırdığını göstermektedir:

“Süleyman Kargı, Selim’le birlikte büyük bir oyunun, hayat kadar büyük bir oyunun içinde olduklarını söylüyordu. Kimsenin bu oyuna karışmaya hakkı yoktu. Kimseyi bu oyunun içine almıyorlardı. Gerçeklerin de bozmasına izin verilmediği düzenli bir oyundu bu. Gerçeklerle uyummadığı oranda güç kazanan bir oyun. Gerçekleri kötü bir biçimde taklit edecekleri yerde, hiçbir değer yargısının karışmadığı bir düzen ruhlarını geliştiriyordu.” (Atay, 2004: 697)

Selim’in intiharının Turgut’u neden bu kadar etkilediği hususu dikkate değerdir. Bu durumun Turgut’un Selim’e olan bağlılığından ya da dostluklarından öte bir anlam taşıdığı söylenebilir. Zira Turgut, kesin bir idrak ile olmasa da Selim’i, resmî ideolojinin dayattığı yaşam biçimini kabul etmeyen ve bu karşı duruşu ile yaşayan biri olarak görmüştür. Selim, Turgut için başka türlü bir hayatın mümkün olduğunun kanıtıdır (Turgut bunu Selim’in intiharından sonra fark edecektir). İşte Selim’in intiharı bu zihinsel güvencenin, garantinin yerle bir olması anlamına geldiği için Turgut’u yıkmıştır en çok. Selim’i intihara sürükleyen süreci anlamaya dair yaptığı

yolculuk, aslında Turgut'un kendi burjuva yaşantısını sigaya çektiği bir hesaplaşmaya dönüşecektir.

Turgut'un, Selim'in yakın arkadaşlarından Süleyman Kargı'ya yaptığı ziyarette Kargı'nın söyledikleri, Selim'i intihara sürükleyen içinde yaşadığı toplumun kabulleri ve ona yaşam hakkı tanımayan düzen olduğunu işaret etmektedir. Bu noktada “onlar” vurgusu dikkat çekmektedir. Selim'in sürekli kullandığı bu ifade, zaman zaman Turgut ve Süleyman Kargı tarafından da tekrar edilir. Süleyman Kargı, Selim'in “Dün, Bugün, Yarın” başlıklı şarkılarını Turgut'a verirken, Selim'i kastederek “Onlar, onlar diye tutturmuştu” der (Atay, 2004: 113).

Örneğin Selim, kendisini içinde bulunduğu çıkmaza sürükleyenleri “onlar” olarak tanımlar:

“Hepinize bu üniversiteyi bitirebileceğimi, hem de kırıntılarımla bitirebileceğimi göstereceğim. Size de, onlara da göstereceğim.’ Kimdi onlar? Bilmiyordu. ‘Böyle olmama sebep olanlar,’ diyordu. ‘Her çağımda isimleri değişen ve aslında hepsi birbirinin aynı olanlar. Onlar işte!’” (Atay, 2004: 399-400)

Berna Uslu Kaya, “onlar” ifadesinin Oğuz Atay'ı derinden etkilediğini bilinen F. M. Dostoyevski'nin (1821-1881) **Yeraltından Notlar** adlı eserinde de mevcut olduğuna vurgu yapar. “Onlar”ın kim olduğu sorusuna bu koşutluk üzerinden yanıt arayan Kaya'ya göre, onlar muhtemelen yeraltında değil yeryüzünde yaşayanlar ve tutunanlardır (Kaya, 2014: 169). Romanda “onlar” ifadesinin bu kadar üzerinde durulmuş olması, Selim Işık'ın kendisini yaşadığı toplum içerisinde ne kadar yalnız hissettiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Selim'in yalnızlığı hususunda bir parantez açarak, romanlarında bilinçakımı, üstkurmaca, metinlerarasılık gibi postmodern roman özelliklerini kullanması bakımından Atay romanlarındaki karakterleri postmodern bir kavram olan “yersiz-yurtsuzluk” bağlamında ele alabiliriz. John Tomlinson'a göre yersiz-yurtsuzlaşmayı en iyi tanımlayan özellik gündelik kültürle, karasal anlamda bulunulan yer arasındaki

bağlantının çözülmesi ya da zayıflamasıdır (Tomlinson, 2004: 176). Bunu bir çeşit “köksüzleşme” olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır ki ilk bölümde resmî ideolojiyi bu bağlamda değerlendiren görüşlere yer vermiştik.

Oğuz Atay romanlarında kahramanların bir şekilde yersiz-yurtsuzlaşması da, onların içinde yaşadıkları toplumla olan irtibatlarının zayıflaması neticesinde gerçekleşmiştir. **Tutunamayanlar**’da Selim Işık intihar ederek bu dünyayı tamamen terk etmiş, Turgut Özben bir tren yolculuğuna çıkarak ortadan kaybolmuş, **Tehlikeli Oyunlar**’da Hikmet Benol yaşadığı muhiti terk ederek bir gecekonduya yerleşmiştir.

Çalışmamızın kapsamı dışında kalan, ancak Oğuz Atay’ın romanlarındaki yaklaşım ve düşünce tarzı ile paralellik göstermesi bakımından büyük önem arz eden hikayelerinde de yersiz-yurtsuzluğun yansımalarına sıklıkla rastlanmaktadır. Atay’ın en önemli hikayelerinden biri olan ve hikayelerini topladığı esere de ismini veren “Korkuyu Beklerken”de başkarakter, aldığı gizemli bir mektuptan sonra kendisini tamamen eve hapsetmiştir. Ev onu dış dünyadaki tehlikelerden ve korkularından koruyan bir sığınağa dönüşür. “Beyaz Mantolu Adam”da, hikayenin toplumdan tecrit edilmiş, çevresindeki insanların alay ve aşağılamalarına aldırmadan giydiği beyaz manto ile kalabalıklar arasında dolaşan kahramanı, hikayenin sonunda denize doğru yürüyerek kaybolur. “Demiryolu Hikayecileri: Bir Rüya” başlıklı hikaye ise, yersiz-yurtsuzluğun somut düzlemde de karşılık bulduğu bir anlatıdır. Tren yolcularına yazdıkları hikayelerle hayata tutunmaya çalışan evsiz ve yalnız üç gencin öyküsü, aynı zamanda, içinde yaşadığı toplum tarafından yalnızlığa itilen duyarlı aydın tipini de resmetmesi bakımından ilginçtir. Öyle ki, hikayenin “Ben buradayım sevgili okuyucum, sen neredesin acaba?” şeklindeki son cümlesi zamanla Oğuz Atay’la özdeşleştirilmiştir.<sup>18</sup>

Öte yandan **Tutunamayanlar**’daki ana karakterlerin yersiz-yurtsuzluğuyla “ev” imgesi arasında güçlü bir bağlantı olduğu da fark edilmektedir. Zira Selim Işık intiharından önceki son dönemde yaşadığı dünyadan iyice koparak kendisini eve kapatmış ve nihayet evi de ona yaşamını sürdürebilmesi için gerekli zemini

---

<sup>18</sup> Bunun en somut örneği, Oğuz Atay ile ilgili en kapsamlı çalışmalara imza atan isimlerden biri olan Yıldız Ecevit’in, Atay’ın biyografik ve kurmaca dünyasını ele aldığı çalışmasına isim olarak, “**Ben Buradayım...**”ı seçmesinde karşılığını bulmaktadır.

sağlayamadığı için intihar etmiştir. Turgut Özben ise burjuva yaşam tarzına göre şekillenmiş evinde yaşama imkanı kalmadığını düşündüğü için romanın sonunda evini terk ederek bir yersiz-yurtsuza dönmüştür. Bu noktada Gaston Bachelard'ın **Mekânın Poetikası** adlı eserinde ev imgesi üzerine söyledikleri bize önemli ipuçları vermektedir. Bachelard'a göre ev; insan düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biridir ve bu birleştiriciliğin bağlayıcı ilkesi düş kurmaktır. Ev insan yaşamında kazanılmış olan şeylerin kazanılmasını ve sürekliliğini sağlar. “Ev olmasaydı, insan dağılıp giderdi” diyen Bachelard'a göre ev, insanı yaşamındaki fırtınalara karşı da ayakta tutar (Bachelard, 1996: 34-35).<sup>19</sup>

Beşir Ayvazoğlu da Oğuz Atay'ı “ev”in içine girmeyi deneyen bir yazar olarak tanımlar. Ona göre totaliter rejimlerde ve baskı zamanlarında insanlar sahteleşir ve kendilerine verilen birtakım rolleri oynamaya başlarlar. Bu süreçte kendi hayatlarına ve evlerine yabancılaşırlar ve sahte hayatlar yaşarlar Evlerinin kıyısında dolaşır ama bir türlü içeri giremezler. İşte Ayvazoğlu'na göre Atay, içinde yaşadığı burjuva ortamının bütün sahteliklerini deşifre ederek evin içine dalmak, sahici olanı, esaslı olanı yakalamak için büyük bir çaba sarf etmiştir (Ayvazoğlu, 2012: 269-270).

Türkiye’de **Oğuz Atay’ın Dünyası** adıyla yayımlanan akademik çalışmasında Tatjana Seyppel, **Tutunamayanlar**’da Selim ve Turgut’un kendi var oluşlarını daima Batı’nın karşısına koyduklarını, hayatlarındaki Batılı unsurları yabancıladıklarını, ancak Batı’nın karşısına kendilerine ait, eşit değerde bir şey de koyamadıkları kanısına kapıldıklarını belirtir. Gelenekten kopuş onlarda acı verici bir biçimde sürekli hatırlanır. Seyppel bunlar içerisinde Atay’ın en çok alfabe değişikliği ve dil devrimine vurgu yaptığını belirtir (Seyppel, 1989: 90-95). Bu bakımdan **Tutunamayanlar**’da önce Selim’in ardından Turgut’un yabancılaşma süreçlerinde resmî ideoloji tarafından uygulanan Batılılaşma politikalarının belirgin bir rol oynadığı söylenebilir.

---

<sup>19</sup> Ev imgesinin, Atay’ın **Tehlikeli Oyunlar** adlı eserindeki yansımalarına ilgili bölümde değinilecektir.



### 3.1.2. Tutunamayanlar Romanında Resmî İdeolojinin İronisi

Bu başlıkta **Tutunamayanlar** romanında resmî ideoloji ironisinin somut örneklerini aktarmaya çalışacağız. Ancak başlarken bir hususu özellikle vurgulamak istiyoruz. Oğuz Atay, **Tutunamayanlar**'da Selim Işık ve Turgut Özben karakterleri üzerinden resmî ideolojiyi ironik bir dille eleştirirken, yalnızca devlet aygıtına yönelmez. Elbette devletin siyasetten hukuka, eğitimden toplumsal yaşama kadar pek çok alanda ortaya koyduğu düşünce ve uygulamalar ana hedefdir. Ancak başta küçük burjuva ve aydın zümre olmak üzere, resmî ideolojinin öngördüğü bireysel ve toplumsal zeminin oluşmasına bilerek ya da bilmeyerek katkı sağlayan herkes ve her şey de bu ironiden nasibini alacaktır.

Roman, “Sonun Başlangıcı” ve “Yayımlayıcının Açıklaması” başlıklı kurgusal giriş metinleri bir kenara bırakılacak olursa, “Olay, XX. Yüzyılın ikinci yarısında...” ifadesiyle başlar (Atay, 2004: 25). Atay, bu ifadeyle resmî anlatı diline bir gönderme yapar. Bütün bir anlatı “olay” ifadesi ile yapay biçimde soğutulur ve bir anlamda kriminal bir resmiyete dökülür.

Romanda resmî ideoloji ironisinin ana izleklerinden biri küçük burjuvadır.<sup>20</sup> Turgut'un burjuva yaşam tarzının genel özelliklerini yansıtan hayatı okura tanıtılırken en çok vurgu yapılan hususlardan biri otomobil sahibi olmaları ve direksiyon kursudur. Hikayenin 1960'larda geçtiği hesaba katılacak olursa, bunu, resmî ideolojinin dayattığı yeni yaşam biçimine uyum sağlama çabalarından biri olarak okuyabiliriz. Ancak Turgut bu yaşam biçimine ayak uydurma hususunda başında beri oldukça isteksizdir. Direksiyon dersi esnasında arabadan dışarıdaki papatyaları görüp Selim'le yaptıkları kır gezmelerini hatırlaması, Turgut'un zihninde Selim'e biçtiği rolle ilgilidir (Atay, 2004: 36). Yine ilerleyen süreçte, “Onların küçük yaşantılarının içinde ben de küçülmedim mi Olric? Ucuzluk bana da bulaşmadı mı?” diyerek bu rahatsızlığını dile getirecektir (Atay, 2004: 349).

Turgut'un yaşadığı ev burjuva yaşam tarzına göre düzenlenmiştir. Turgut evi “içinde düşüncenin fazla yer tutmadığı ev” olarak tanımlar. Evde Selim'in rahatsızlık

---

<sup>20</sup> Burjuvanın resmî ideolojinin Batılılaşma politikalarının önemli bir taşıyıcı gücü olduğuna birinci bölümde değinmiştik.

duyduğu hiçbir şey değiştirilmemiştir ve bu haliyle değil Selim'in düşüncelerinin, herhangi bir düşüncenin bile kendine uygun bir yer bulması mümkün değildir. (Atay, 2004: 45). Öte yandan bu ev, çocuklarıyla ebeveynlerinin yemeklerini farklı odalarda yedikleri bir evdir (Atay, 2004: 49).

Turgut'un yaşam tarzının belirgin öğelerinden biri de "gazete"dir. Gazetenin modernitenin araçlarından biri olarak Batılılaşma sürecinde toplumsal yaşamımıza dahil edilen bir enstrüman oluşu burada hatırlanmalıdır. Turgut'un bir türlü kendini ait hissedemediği evinde, zorunluluk gereği gazete okuyuşu ve bu alışkanlığını verdiği sıkıntıdan bahsedilir (Atay, 2004: 45). Turgut "anlamadan başlıklara bakar", gazeteyi "alışkanlığın verdiği ciddiyetle" okur, okudukça "göğsünden ağzına doğru bir sıkıntı yükseldiğini" hisseder. Turgut'un, hayalindeki Selim'e üç başlık halinde özetlediği "küçük burjuvanın Pazar ayını"nın bir maddesi "Pazar Gazetesi", diğer ikisi ise "Büyük Kahvaltı" ve "Akşamüstü Kime Gidelim" sıkıntısıdır (Atay, 2004: 85).

Küçük burjuva yaşam tarzının, zaman ve mekan algısını kökünden değiştirerek kişiyi kimliksizleştiren tahrip edici etkisi romanda bizzat Turgut üzerinden verilir. Bu öylesine tektipleştirici ve kimliksizleştirici bir zihinsel dönüşümdür ki, artık isimlerin bir önemi kalmamıştır. Turgut iç konuşmasında bu durumu ironik bir dille şöyle dile getirir:

"Son yemeği bizde mi vermiştik, yoksa Kayalara mı gitmiştik? Yoksa Mehmetler miydi? Ne önemi var? Hep aynı evde yiyoruz, hep aynı telaşla aynı hazırlık, (...). Ben Kaya'yım, Kaya da Mehmet'tir. (...) İsimler birbirinden farklı yaratıkları ayırt etmek içindir; bizleri değil. Biz aynı türün örnekleriyiz. Kayamehmettutgillerdeniz." (Atay, 2004: 330-331)

Mekansal düzlemdeki bu tekdüzelik, zaman mefhumu için de geçerlidir. Tektipleştirici politikalarla toplumsal yapı öyle bir kalıba sokulmuştur ki, zaman algısı da buna göre belirlenmeye başlanır. Turgut küçük burjuva yaşantısı içinde

zamanın neye göre programlandığını, hayatın akışında belirleyici olanın ne olduğunu anlatırken tuhaf bir sınıflandırma yapar:

“Altı parke cilalanması geçti. Yok, o kadar değildi. İki, yıkama-yağlama olacak. Daha fazla, daha fazla. En az dört salonşeklideğiştirme oldu. Durun bakayım: bir hesap edeyim. Bir katsatınalma, altı evdeğiştirme eder. Ayrıca, iki yatakodası-çalışmaodası değiştirmesi daha var (...)” (Atay, 2004: 333)

Yaşam tarzı, alışkanlıkları, zihniyeti ve düşünme biçimiyle küçük burjuva ve yarı aydın kesim **Tutunamayanlar**'da ironinin merkezindedir. Ancak burjuva üzerinden, bu sosyal sınıfı toplumsal yapıya dahil eden resmî ideolojinin asıl olarak hedef alındığını belirtmeliyiz ki romanda bunun örnekleri oldukça fazladır.

Turgut'un Selim'le üniversitede tanışmalarının anlatıldığı sayfalarda Selim, Turgut'la daha ilk tanıştığı gün ona kendi icadı olan bir oyundan bahseder. Oyunu anlatırken kullandığı “resmî Türk genci”, “resmî Türk otobüs durağı” gibi ifadeler Selim'in resmî ideolojiye karşı duruşunun daha o yıllarda mevcut olduğunu gösterirken, romanda resmî ideolojinin ironik bir dille eleştirisinin de Selim ve Turgut üzerinden sürdürüleceği böylece daha ilk sayfalarda gösterilmiş olur (Atay, 2004: 41-42).

Selim'in, bir oyun havası içerisinde Turgut'un tercüme-i halini yazarken resmî bir dille ciddi gibi görünerek kullandığı ifadeler güçlü bir ironiyi yansıtır. Resmî ideolojinin düşüncüyü dışlayan, tektipleştirici yönü alaya alınır, “Cumhuriyet Bayramı” ifadesiyle de resmî ideolojinin tören anlayışıyla dalga geçilir:

“..., herhangi bir konuyu mantıkî neticelerine götürmek son derece tehlikeli ve... yasaktır. Hiçbir vatandaşımızın bu oyuna kapılmasına asla ve kat'a müsaade edilmemelidir. Bu, ancak oyun kabilinden ve Cumhuriyet Bayramlarında, maytapla birlikte patlatılması caiz olan bir kaziyedir.” (Atay, 2004: 62)

Romanda kahramanların ironik bir dille alay ettiği bir başka unsur da Batılılaşma sürecinin akılcı ve bilimselci anlayışdır. Kimi zaman Selim kimi zaman da Turgut'un ağzından verilen ifadelerde resmî ideolojinin bilimi kutsayan yaklaşım biçimi eleştirilirken, bir taraftan da rasyonel akıl ve pozitivistimin içinde doğup geliştiği Batı medeniyetine de göndermeler yapılır. Turgut'un tercüme-i hal hikayesinde, “Nasıl, minimini Newton, gene böyle güneşli bir günde, bahçesinde dolaşırken, başına düşen bir elma sayesinde yerçekimi kanununu bulmuşsa” (Atay, 2004: 58) şeklindeki ifadesi bu duruma güzel bir örnek teşkil eder.

Resmî ideolojinin eğitim anlayışının ironisinin en güçlü örneklerini de yine tercüme-i hal oyununda Turgut'un, Selim'den rol çalarak kendi çocukluğunu anlattığı sayfalarda buluruz. Turgut okulda ilk öğrendiği gerçeğin, babasının kendisini yanlışlıkla mektep yerine okula gönderdiği olduğunu, orada önlerine alfabe adında anlaşılmaz bir kitap koyduklarını, bu garip kitapta kendilerine pek benzemeyen biçimde giydirilmiş çocukların birbirlerine sürekli top attıklarını, her sabah vatan denilen şeyi özlerinden çok sevdiklerini ant denilen bir şey içerek haykırdıklarını aktarır. Öğretmeninden “teyzevari yaratık” diye bahsederken, onun resmî ideolojinin öğretilerini dayatan misyonuna vurgu yapar. En azından söylem bazında halkı temsil eden babası ile resmî ideolojiyi temsil eden öğretmeni arasında her gün laf taşımak suretiyle tanıdığı olduğu yaklaşım ve söylem farklılığını anlatırken, ikisinin de yalnızca Turgut'a hitaben söyledikleri “sen anlamazsın” cümlesinde mutabık kaldıklarını hatırlar (Atay, 2004: 74-76).

Tercüme-i halde resmî tarih anlayışının ironisi de mevcuttur. “Tarih, yurt bilgisi, coğrafya... her şey bizden çıkmıştır ve gene bize dönecektir” (Atay, 2004: 77) ifadeleri ile ciddi bir biçimde yıllarca ülkenin tarih tezi olarak tatbik edilen bir yaklaşım gülünçleştirilerek verilmiştir. Burada ironiyi güçlendirmek için öğretmenin sınıfta öğrencilere anlattığı varsayılan tarihî bir hikaye kurgulanır. Fotoğrafın tarihini konu alan bu uydurma hikayeye göre, Orhun Yazıtları'nda ışığın bazı metotlarla kağıt üzerine yansıtılması yönündeki bilgileri, Orta Asya'yı ziyaret eden Fo-To-Çu adlı Çinli bir teknisyen çalmıştır. Ancak daha sonra elde edilen bilgilere göre bu teknisyenin aslında Moğol olduğu ihtimali kuvvetlenmiştir. O kadar ki son kazılarda Anadolu'da ortaya çıkan mezarlardan birinin bu şahsa ait olması kuvvetle

muhtemeldir. Ancak Çin’de yobazlık ve gericilik sebebiyle yasaklanmış olan bu yöntem Marco Polo aracılığıyla Avrupa’ya götürülmüş ve böylece bu teknik Avrupa’ya mal edilmiştir. Bir öğretmenin ağzından tarih dersinde aktarılan ve “İyi öğrenin ha! Anlattığım gibi aynen isterim” denilerek ezberletilen bu hikaye üzerinden, her şeyin kökenini Türklere bağlayan resmî tarih tezi eleştirilmektedir.

Selim’le Turgut’un bir oyun anlayışı içerisinde kaleme aldıkları ve baştan sona ironik bir yaklaşımla örülen bu tercüme-i hal metninin bitirilirken “Başkan” ve “Üye” sıfatıyla imzalanarak adeta bir resmî zabıt görüntüsüne sokulması da kayda değer bir ayrıntı teşkil etmektedir (Atay, 2004: 81).

Romanda resmî ideoloji ironisinin en güçlü verildiği kısımlardan biri de Selim’in Süleyman Kargı’yla birlikteyken, yine bir oyun anlayışı içerisinde kaleme aldığı “Dün, Bugün, Yarın” başlıklı şarkılar ve şarkıların açıklamalarıdır. Bu kısımda, “Süleyman Kargı’nın Açıklamaları” başlıklı bölümün de aslında Selim Işık tarafından kaleme alındığı gözden kaçırılmamalıdır. Zira Süleyman Kargı, Turgut Özben’e “Beni karıştırmadan içi rahat etmedi” diyerek bu gerçeği ifşa ederken, Selim’in kendisine “Açıklamaları senin yapmış görünmen gerekiyor” dediğini söyler (Atay, 2004: 113).

“Dün, Bugün, Yarın” başlıklı nazım formundaki bölüm “İthaf ve Mukaddime” ve beş şarkıdan oluşur. Selim Işık, tıpkı Turgut’un tercüme-i hal hikayesinde olduğu gibi burada adeta kendi tercüme-i halini kaleme alır. Şarkılar bölümü, Süleyman’ın cesaretlendirmesiyle Selim’in kendini tamamen özgür hissettiği bir ortamda yazılmış olmaları bakımından önemlidir. Şarkıları takip eden, gerçek süsü verilmiş fakat gerçek olmadığı hissettirilen kurgusal açıklamalar da ironiyi kuvvetlendirmektedir.

Şarkılarda, resmî ideolojinin kabulleri, yaklaşım tarzı, topluma bakışı ve politik uygulamaları ironik bir yaklaşımla eleştirilir. Resmî tarih tezinden dil devrimine, şahısları kutsayan söylem tarzından kahramanlık öğretilerine, topluma tepeden bakan otoriter yönetim anlayışından ezberci eğitim modeline, sanat alanına dahi müdahil olarak hece veznini ve Batı müziğini dayatan uygulamalara kadar, resmî ideolojinin pek çok özelliği tiye alınır.

“Birinci Şarkı”da Selim’in ilk çocukluk yılları konu edilir. Selim çocukluğunda geçirdiği zatürreyi anlatırken, resmî ideoloji tarafından ilkokullarda sürekli okutulan bir şiire gönderme yaparak, “Topal doktor kalksana, lambaları yaksana/Selim elden gidiyor, çaresine baksana” der. Atatürk küçük Selim’i o kadar etkilemiştir ki, gözünü ilk açtığında çevresindekilere “Atatürk’ü gördüm” der. Çünkü Türkçe, taşrada yetişen Selim’in bildiği tek dildir. Oysa birazcık Fransızca bilse “Voila Atatürk maman!” diyebilecektir. O “az gelişmiş babanın az gelişmiş tek oğlu”dur. Dili hece vezniyle bağlıdır<sup>21</sup>, fakir bir dildir (Atay, 2004: 114-118).

İlköğrenim yıllarını anlattığı “İkinci Şarkı”da Selim’in, 30 Ağustos’ta babasının elini öperek para istemesi, toplumun kültür krizini imler. Selim, Kurtuluş Savaşı’nın cephede yirmi yıl önce bittiğini ancak okul kitaplarından ince sesiyle okuduğu şiirlerde bir türlü bitmediğini vurgular. Selim okulu bir türlü sevmez, çünkü öğretmeni konuşursa kulağını çekecek, çişim geldi derse ağzını yakacak, haylazlık ederse notunu kıracak, ezberini bilmezse ceza verecektir. Nitekim hep bir ağızdan söylenen “Çıktık açık alınla”dan sonra okulun bitmesini de “müjde okul bitti” diyerek kutlayacaktır (Atay, 2004: 119-123).

“Üçüncü Şarkı”da Selim, içinde yaşadığı toplumun kabullerini sorgulamaya, bu sorgulayıcı tavrı sebebiyle giderek yalnızlaşmaya başladığı dönemi anlatır. Şarkının giriş kısmında kullandığı ifadeler, kaybedişinin gerekçelerini resmî ideolojinin baskıcı zihniyetinde aradığını ortaya koyar:

“(...)

Bir sıkıntı ve nefretle yaşadınızsa, Ankara güneşi sizin de

Uyuşturmuşsa beyninizi, Ata’nın izinde

Gitmekten başka bir kavramı olmayan

Cumhuriyet çocuğu olarak yayan

(...)

Kaybettiniz (benim gibi)” (Atay, 2004: 124)

---

<sup>21</sup> Resmî ideolojinin aruz vezninin karşısına koyduğu hece vezni, hem ismi zikredilerek hem de hece vezni ile ortaya konan niteliksiz eserlerin parodisi yapılarak alaya alınır. Ancak Atay’ın **Günlük**’ünde divan edebiyatını da eleştirdiğine şahit oluyoruz (Atay, 2007: 118).

Bu yıllarda Selim, alaturka müziğin meyhanelere hapsediği, ilkokul çocuklarının mandolinle arya çaldığı, tıp öğrencilerinin “Arapça dua eden insanların Latince kemiklerini” ezberledikleri bir toplumsal yapıyı fark eder. Bir parçası olduğu bu yapıyı kabullenemese de etkin bir itirazı dillendiremez. Selim bu noktadaki çaresizliğini de annesinin kendisine hamileyken Darülbedayi’de izlediği “Lüküs Hayat” oyununa çok gülmüş olmasına bağlar. Ona göre kendisi bu yüzden “elim olmak isterken gülünç” olmuştur (Atay, 2004: 124-128).

“Dördüncü Şarkı” Selim’in içine düştüğü açmazdan kurtulmak için inanç alanına, dolayısıyla mensubu olduğu İslam dinine yöneldiği süreci konu alır. Ancak bu süreçte Selim hurafelerle dolu, şekilci ve korku üzerine bina edilmiş çarpık bir din anlayışıyla karşılaşır. Arkadaşı Sabri’den dinî bilgileri öğrenirken “dinsel bir korkuyla” terini siler, daha “euzu mineşşeytanı racim”i dahi bilmiyordur. “Ankara’nın bütün küçük kubbeli camilerini ve kararmış kiremitli mescitlerini” dolaşırlar, ayaklarını “kirli şadırvanların çamurlu taşlarına” uzatırlar, “yırtık çoraplı cemaat arasında dini bütün iki Türk çocuğu” olarak yatıp kalkarlar. Selim bütün bu süreçten ruhî bir beslenme temin edemediği gibi, dinden de soğuyacaktır. “Şol cennetin ırmakları akar Allah deyu deyu/Öğle namazında güneş yakar Allah deyu deyu” diye başlayan ve Yunus Emre’nin meşhur şiirinin parodisinin yapıldığı satırlarda Selim, “Burası Allah yapısı, açılısın cennet kapısı/Bu imtihansa hepsi çıkar Allah deyu deyu” diyerek, karşılaştığı manzara karşısındaki düşüncesini açıkça belirtir. Burada, resmî ideolojinin toplumu din ve gelenekten uzaklaştıran uygulamalarının toplumu nasıl acınacak hale getirdiğini gösteren güçlü bir ironi olduğunu görüyoruz. Dinî alana ait sağlıklı beslenme imkanı olmayan bir toplumun inanç değerlerinin korku ve hurafelere yaslanacağı, dinî vecibelerin ise şekilci uygulamalara dönüşeceği alaycı bir üslupla dile getirilir. Öte yandan bu bölümün sonunda tanıştığı Nihat Ağabey karakteri de, onun millî duygularını yerle bir edecektir. “Kara bıyıklar” vurgusunun da gösterdiği üzere, sol görüşlü olduğu izlenimi verilen Nihat Ağabey karşısında Selim, “bunca Türk büyüğünün kazandığı bütün savaşları” onun karşısında kaybeder, karşısında Dumlupınar, Sakarya,

İstanbul'un fethi, Kosova diye çırpınıp dururken, kara bıyıklarının arasında ışıldayan beyaz dişleri Selim'in bütün inançlarını eritir (Atay, 2004: 128-133).

“Beşinci Şarkı”, Selim'in ilk dört şarkıda anlattığı süreçlerin ardından o gün içinde bulunduğu ruh halini anlatan final bölümüdür. Burada Selim hayatını Sabri Devri, Nihat Devri gibi dönemlere böler ki bu dönemlendirmenin de ilerlemeci tarih anlayışına ince bir gönderme olduğu söylenebilir. Şarkının son kısmındaki dörtlüklerden biri de yine baskıcı ve dayatmacı anlayışı halk şiiri formunda dile getirir:

“Bize öğretilen her söze kandık  
‘Yasaktır’ ‘Memnudur’ dendi, inandık  
Hep ‘Girilmez’ levhasına aldandık  
Bu tutulan, yanlış yol gelir bize” (Atay, 2004: 134)

Şarkıların ardından, yine Selim tarafından kaleme alındığına yukarıda değindiğimiz “Süleyman Kargı'nın Açıklamaları” başlıklı bölüm, alaycı ve abartılı dili, ciddiyet süsü verilmiş mizahî üslubu, fantastik biçimsel denemelerin yanı sıra, kurgusal şahsiyetler, uydurma tarihî hikayeler, aslında var olmayan bilimsel görünümlü referanslara yapılan atıflarla da ironinin güçlendirildiği bir bölüm olarak karşımıza çıkar. Açıklamalar, şarkılarda geçen bir kelime, mısra ya da söz öbeğine yapılmış bir nevi dipnotlar gibi kurgulanmış, ancak bu açıklamalar çoğu kez açıkladığı iddia edilen kısımdan tamamen bağımsız başka bir hikayeye dönüşmüştür.

Örneğin, “Mısra 39: Kundağıyla büyük ve beyaz...” başlığıyla verilen açıklamada, bebeklerin gelişimini olumsuz etkileyen “eski kundak sistemini yerinde bir devrimle ortadan kaldıran büyük Türk reformcusu ve düşünürü”, “her bakımdan gerçek bir devrimci” olan Ziya Özdevrimsel'den bahsedilir. Bu uydurma karakter üzerinden resmî ideolojinin “devrim” anlayışı alaya alınırken, Özdevrimsel'in kısa hikayesi içinde Soyadı Kanunu, Şapka Devrimi, Dil Devrimi gibi pek çok uygulama ironik bir dille ele alınır (Atay, 2004: 163-165).

“Mısra 61-68: Evin arka bahçesi...” başlıklı açıklamada Selim'in bebekliği üzerinden meşhur “Dandini Dandini Dastana” ninnisinin uydurma tarihçesi verilir.



Ninnideki ifadelerin aslında Kutlug Dandini ve Farsus Dasdana Dandini adlı iki kardeşin adları olduğu söylenir ve bu iki kardeşin başlarından geçen olayların bugün ninninin bilinen halinin doğmasına nasıl yol açtığı anlatılır. Bu uydurma hikaye bir taraftan resmî tarih tezini alaya alırken, bir yandan da “Çocuklar bütün gün, babalarının bostanında kargaları kovalayarak vakit öldürüyorlardı” gibi ifadelerle Atatürk’ün mitleştirilmiş hayat hikayesine de göndermeler yapılır (Atay, 2004: 169-174).

“Mısra 134: Orta Asya’daki...” başlıklı açıklamada Düzgen Silik adlı bir gencin binlerce yıl önce tuttuğu söylenen bir günlükten parçalar aktarılır. Düzgen Silik ve altı arkadaşının (Orkan Talmug, Salgan Saçak, Durman Elger, Yılğın Mete, Gökçin Karma ve Kutbay Çalık) hikayesinin anlatıldığı bu bölümde Güneş Dil Teorisi’nden resmî tarih tezine, yarı aydın kesimin tutarsız yaklaşımlarından devletin güvenlik birimlerinin çarpık bakış açısına kadar pek çok husus ironik bir dille hikayeye dahil edilir. Bu yedi gencin kısaca tanıtıldığı sayfalarda verilen saklantı (arşiv), yongacılık (marangozluk), yaratıkotacılığı (baytarlık), bilgesevi (felsefe), karal (esmer), koşunuğraş (atletizm), sakalsaçkeser (berber), törebilim (hukuk), gökçeses (müzik), yazıtibilim (tarih), eskitlik (sabıka) gibi uydurma kelimelerle resmî ideolojinin dilde sadeleşme sürecindeki uygulamaları alaya alınır. Hikayedeki gençler toplumsal mücadele söylemi ile harekete geçmiş olmalarına karşın aslında her toplandıklarında içki içip sızan, kadınlar için birbirleriyle kavga eden, dergi çıkarmak için para toplayıp sonra da o paralarla kaçan kimselerdir. Atay’ın otobiyografik öğeler de taşıyan bu hikayede sol görüşlü aydın kitleyi alaya aldığı söylenebilir. Güvenlik birimleri de kendilerine bile hayrı olmayan bu gençleri büyük bir tehdit olarak algılayarak esaslı tedbirler almaya girişirler. Bu da ülkemizdeki benzer yaklaşıma bir gönderme olarak okunabilir (Atay, 2004: 183-199).

“Mısra 300: ... sağa sapın. Etilerin at oynatmış olduğu...” başlıklı açıklamada resmî tarih tezinin Osmanlı ve Selçuklu gibi İslamî dönem Türk tarihi tecrübesini yok sayarak İslamiyet öncesi dönemi esas kabul eden yaklaşım biçiminin ironisi vardır. Türk tarihinin bilimsel olmayan bir tasnife göre yakın tarihimiz ve uzak tarihimiz olmak üzere ikiye ayrıldığı, ancak her ikisinin de bize uzak olduğu, öz

yapımızın “en uzak tarihimiz” denilebilecek bir çağda tayin edildiği söylenir (Atay, 2004: 203).

“Mısra 433 ve sonrası: Her kılında bir mızıka bulunan Deccal’ın” başlıklı açıklamada, Selim’in dinî bilgilerinin yetersizliği ve arkadaşı Sabri ile yukarıda değindiğimiz bir mevsimlik dindarlık hikayesinin arka planı aktarılır. İnsanlar doğru yoldan ayrılmıştır ve bunun düzeltilmesi gerekmektedir. Bu noktada ezilen-ezen karşılığı üzerinden verilen birkaç sayfalık lirik metin, eserin en can alıcı bölümleri arasında yer almaktadır. Bir gün bütün değer yargılarının değişecek, ezilenler yargıç, eziyet edenler de suçlu sandalyesinde oturacaklardır. Suçlu sandalyesinde oturanlar sayılırken kullanılan şu ifadeler, toplumsal yapıyı kendi istediği şekilde dizayn etmek isteyen anlayışı hedef alır:

“... yani mahallemizin bütün bileği kuvvetli ve içi boş küçük kabadayıları ve onların büyük ortakları, yani esasında sayıca üstün olanlar, yani her zavallıdan daima bir rütbe bir kademe bir sınıf yukarıda olanlar...” (Atay, 2004: 224)

“Mısra 542: ...tunç devri” başlıklı açıklamada, bu devrin kaç yıl sonra başlayacağını bilim adamlarınca kesin olarak tespit edilemediği söylenir. Tunç devri geldiğinde birinci sınıf vatandaş, ikinci sınıf vatandaş ve halk şeklinde yapılan ayırımın son bulacağı, herkesin istediği mesleği seçeceği, taşradan gelenlerin şehirde doğmaktan başka meziyeti olmayan insanlarca hor görülmeceği vb. öne sürülür. Böylece toplumsal yapının içinde o gün yaşanan süreç tunç devrinin dahi gerisine itilerek ilkelleştirilir (Atay, 2004: 241-242).

Açıklamalar bölümüne dair örneklerimizi burada noktıyoruz. Ancak romanın en ilginç bölümleri arasında zikredilen şarkılar ve açıklamalarının resmî ideolojinin ironisi bağlamında değerlendirilebilecek irili ufaklı başka birçok hikayeyi, gönderme ve imayı, dil oyunlarını, parodileri barındırdığını belirtmeliyiz.

Turgut, Süleyman Kargı ile görüşerek Selim’den kalan şarkıları ve açıklamaları okumasının ardından, bir diğer arkadaşı Metin ile görüşür. Turgut’un Metin’le görüştüğü ve hem Selim’e dair bir şeyler öğrendiği hem de geçmişiyle hesaplamaya başladığı bu bölüm için meyhane ve genelev gibi mekanların tercih edilmiş olması,

kumar ve işret âleminin bu mekanlara eşlik etmesi ilginçtir.<sup>22</sup> Geçmişe dair hatıralar, Selim'i intihara sürükleyen çıkarıcı ve samimiyetsiz ilişki biçimleri, Turgut'un da içinde bulunduğu toplumuna yabancılaşmış yarı aydın tabakanın acıklı hali, böylesi bir atmosfer içerisinde ironize edilir. Denilebilir ki Turgut böylesi bir gecenin sonunda, kendiyile hesaplaşma meselesini daha ileri bir boyuta taşıyarak Selim'in yarım bıraktığı işi devam ettirmeye karar verir ve Selim'in 600 mısralık şiirinin bir devamı niteliğindeki şu satırları yazar:

“Mısra 601 ve sonrası:

Sanmam bu, dil-i bîçarenin aşka meylidir,  
Takib-i macera-i Selimdir bütün şiir.” (Atay, 2004: 289)

Turgut'un iş takibi için devlet dairesine gittiği bölümde sunulan tablo, kamu bürokrasisini ironik bir yaklaşımla eleştiren belki de Türk romanındaki en başarılı örneklerden biridir. Turgut daha daireye gitmeden neyle karşılaşacağını biliyor gibidir. “Ceketsiz olmaz” der, “insanı vatandaşla karıştırırlar sonra”. Hademeler kapıda iş sahiplerinin evrakını masadan masaya taşımak için bahşişlerini bekliyorlardır, memurların kimi makyajıyla, kimi masasının tozuyla, kimi zamlarla meşguldür. Şefler henüz otobüs durağında, müdürler evlerinde kahvaltıdadır, umum müdürler ise henüz uyuyordur. Rapor alabilmiş olanlar evlerinde eşya tamir etmekle meşguldür. Memurlar ara sıra işe uzanacak gibi olsalar, yan masadan gelen bir söz, uzatılan bir gazete, verilen bir çay buna mani oluyordur. Bu ağır ortam, iş sahiplerinin gelişiyile biraz hızlanır gibi oluyorsa da, bir süre sonra onlar da bu tempoya ayak uyduruyordur. Burası bilinmeyen kurallarla yönetilen bir ülke gibidir. Hangi memur ya da hademenin ne zaman işe yarayacağı belli olmadığı için hepsine karşı saygılı olunmalıdır. Karşılarında hiçbir düşünce ileri sürülmemeli, hiçbir şey bilmezmiş gibi görülmeli, eller masaya dayanmamalı, baştan savılmaya yol açmamak kaydıyla kişi kendini acındırmalı, gülümsemeli, beklemelidir. Burası öyle olağanüstü bir ülkedir ki, memurlar iş takibi için kendilerine gelenlere “Bir şey mi istediniz?” diye sorarlar, kendilerine söylenenleri umursamaz, çaylarını içmeleri

<sup>22</sup> Bu bağlamda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** adlı eserinde Halit Ayarçı karakterinin Hayri İrdal'ı yapacakları çalışmalar için meyhanede ikna ettiği hatırlanmalıdır.

sabırlıca beklenmediğinde huysuzlanır, her şeyi baştan anlatırlar. Bunalırlarsa başka birine havale eder, çok çaresiz kalırlarsa “bir dakika” deyip odadan çıkar bir daha da geri gelmezler. Bir işin nasıl yapılacağından çok nasıl yapılmayacağını gayet iyi bilir, talimatnameler, nizamnameler, kanunlarla karşısındakini maddeler denizinde boğarlar. Müdürler ise iş sahipleri için çok bilinmeyenli denklem gibidir. Dairede buldukları eşsiz saatlerin kısalığı bu esrar perdesini devamlı kılar. Devlet otoritesinin korunması için daima asık suratlıdırlar. Odaları, arkasında korkutucu şaşırtıcılıklar saklı kapılarının ardında sakın bir mabettir. O insan değil devlettir, otoritedir, soyut bir kavramdır (Atay, 2004: 290-306).<sup>23</sup>

Romanda Cumhuriyet devri resmî ideolojisi içerisinde yetişen eğitimli yarı aydın ve akademisyen tipi de ironik bir dille ele alınır. “Süleyman Kargı’nın Açıklamaları”ndaki kurgusal “Hegel” karakteri, kasaplık yaparken bir şekilde felsefeyle uğraşmaya başlar ve profesörlüğe kadar yükselir (Atay, 2004: 175-182). Selim’in sevgilisi Günseli’ye anlattığı bir hikayede geçen Serhat adlı başka bir doçent ise doktora için gittiği İngiltere’de köpek yarışlarına merak salarak babasından gelen paraları bahislere yatırmış, doktora tezini İngiltere’de tanıştığı üniversiteden atılmış bir asistana yazdırmış, kimsenin bilmediği sendikaların baş harflerini sıralamakla toplumculuk yaptığını sanan biridir (Atay, 2004: 480-482). Selim yurtdışında eğitim gören bu akademisyen tipini, “büyük masraflar pahasına Paris’e gönderdiğimiz ve baş harfleri aynı diye philosophie yerine poligamie tahsil etmiş olan ve bu arada gizli gizli kendini yetiştirerek memlekete döner dönmez otomatik profesör yapılan ve başkalarının imzalayacağı yazılar yazarak kahraman bir önder olmak isteyen...” şeklinde tarif eder.

Yine Selim’in yurtdışında eğitim gören bir arkadaşına dair Turgut’un aktardığı şu cümleler bu yarı aydın tipinin içinde yaşadığı topluma tepeden bakan, ancak Batı karşısında aşağılık kompleksine kapılan ruh halini yansıtmaya bakımından önemlidir:

“Selim’in Fransa’da uzun yıllar kalmış bir arkadaşı vardı. Memlekete dönünce bir de ne görsün: kimse düşünmesini bilmiyor, düşündüğünü sanıyor. Orada felsefe tahsil etmiş de.” (Atay, 2004: 317)

---

<sup>23</sup> Atay’ın kamu bürokrasisini ironik bir dille alaya aldığı bu bölümün bir benzeri, onun ikinci romanı **Tehlikeli Oyunlar**’da hastane ve doktorları konu almaktadır ve bir sonraki bölümde ele alınacaktır.

Batı karşısındaki özgüvensizliğin söylem bazında kabulü anlamına gelen “azgelişmişlik” ifadesi de romanın birçok yerinde Selim ve Turgut’un alakasız kullanımlarıyla ironize edilir. “Az gelişmiş bir ilkokul öğrencisi (Atay, 2004: 77), “Az gelişmiş bir cümle” (Atay, 2004: 113), “Az gelişmiş babanın az gelişmiş tek oğlu” (Atay, 2004: 117), “Az gelişmiş aşklar ülkesi” (Atay, 2004: 450), “Bütün azgelişmişliğime rağmen” (Atay, 2004: 451), “Az gelişmiş harfler” (Atay, 2004: 577), “Az gelişmiş öfkeme de burun kıvırıyorlar” (Atay, 2004: 657) gibi.

**Tutunamayanlar**’ın hemen her sayfasına dağılmış irili ufaklı binlerce örnek içerisinden seçtiğimiz bu örneklerle, esere rengini veren esas ögenin ironi olduğunu ve yönünün resmî ideoloji ve onun uygulamaları neticesinde toplumsal yapıda ortaya çıkan dönüşümler olduğunu göstermeye çalıştık. Elbette, romanda resmî ideolojiyi ironik bir yaklaşımla ele alan bölümler bunlarla sınırlı değildir.

Öte yandan eserin yegane amacının resmî ideoloji ironisi olduğu iddiasında da değiliz. Zira böyle bir varsayım, metinlerarasılık, bilinçakımı, üstkurmaca gibi Türk romanında çoğu ilk kez denenen biçim ve teknikleri barındıran, söyledikleri itibarıyla de Türk romanına yeni bir soluk getiren bir eserin pek çok özelliğini göz ardı etmek anlamına gelecektir. Ancak biz yine de, romanın temel meselesinin, asıl derdinin, Türkiye’nin Batılılaşma sürecinde, özellikle Cumhuriyet devri uygulamaları sonrasında, Türk toplumundaki ve bilhassa sosyoekonomik açıdan avantajlı konumda olan zümre üzerindeki olumsuz etkileri göstermek olduğunu savunuyoruz.

## 3.2. TEHLİKELİ OYUNLAR

### 3.2.1. Tehlikeli Oyunlar Romanının Resmî İdeolojinin İronisi Bağlamında Genel Değerlendirmesi

**Tehlikeli Oyunlar**, Oğuz Atay’ın 1973 yılında yayımlanan ikinci romanıdır. Romanın konusu kısaca şöyledir:

Karısı Sevgi’den ayrılmış olan Hikmet Benol, evini, yaşadığı muhiti ve çevreyi terk ederek bir gecekondu mahallesine yerleşir. Üç katlı ahşap bir evde, kendi zihninin ürünü olduğu yönünde güçlü işaretler bulunan, ancak gerçeklikleri yazar

tarafından muallakta bırakılan komşuları ile birlikte yaşamaya başlar. Üst katında Emekli Albay Hüsamettin Tambay, alt katında ise büyük oğlu askerde olan ve küçük oğlu ile birlikte yaşayan temizlikçi dul kadın Nurhayat Hanım vardır.

İçinde yaşadığı toplumun bireye, topluma, devlete, sanata, siyasete, eğitime, kısacası hayata bakışından rahatsız olan Hikmet, sığındığı (ya da romandaki ifadesiyle “düştüğü”) gecekonduca rahatsızlık duyduğu bu meselelerin altında yatan nedenleri irdelemeye başlar. Bu çabanın bir ürünü olarak kendi zihninde kurguladığı ve merkezine kendi yaşantısını aldığı “oyunlar”, zamanla içinde yaşadığı topluma karşı “tehlikeli” bir hesaplaşmaya dönüşür.

Karısından ayrılmasının sebeplerinden biri olan ve Hikmet’in gayrimeşru bir birliktelik yaşadığı Bilge, Hikmet’in bu tehlikeli oyunlarının en yakın tanığıdır. Hikmet, bir türlü vazgeçemediği ve onsu yapamayacağını düşündüğü Bilge’yi, aynı zamanda içine düştüğü durumun da müsebbibi olarak görür. Eski karısı ve sevgilisi arasındaki bu tutarsız yaklaşımı sebebiyle her ikisini de kaybeden Hikmet Benol, romanın sonunda intihar ederek yaşamına son verir.

Oğuz Atay, **Tehlikeli Oyunlar**’da da, ilk romanı **Tutunamayanlar**’da olduğu gibi, Türkiye’de yaşanan Batılılaşma sürecinin, siyasî, kültürel, sanatsal ve toplumsal alanda doğurduğu daralma ve yozlaşmayı sorunsallaştırır. Ancak Atay’ın bu kez ilk romanı **Tutunamayanlar**’ı aşarak daha küresel bir bakışla hareket ettiği söylenebilir. **Tutunamayanlar**’ın başkarakterleri Selim Işık ve Turgut Özben, Türkiye’de Batılılaşmayla birlikte ortaya çıkan tabloyu ele alırken, bu olumsuz tablonun müsebbibi olarak Türkiye’deki yerleşik resmî ideolojiyi hedef almıştır. **Tehlikeli Oyunlar**’ın başkarakterleri Hikmet Benol ise, sorunu daha derin bir kavrayışla medeniyetler ya da kültürler arası diyebileceğimiz bir düzlemde, Doğu-Batı çatışması üzerinden değerlendirir. Kitapta Hikmet Benol’un zihninde geçen ve roman boyunca devam eden “tehlikeli oyunlar” hep bu düzleme işaret eder. Hikmet Benol roman boyunca yerli statükocu zihniyetten çok “Batılılar”ı, daha somut ve onun roman boyunca sıklıkla telaffuz ettiği adıyla “İngilizler”i hedef alır. Hikmet Benol roman boyunca adeta İngilizlerin şahsında tüm Batı medeniyetini karşısına alır.

Hikmet Benol karakterinin İngilizlere karşı bu denli öfkeli oluşu ve Batı medeniyetini temsilen karşısına İngilizleri alışı oldukça manidardır. Edward Said'in, **Oryantalizm** adlı eserinde İngilizleri, özellikle Doğu toplumlarına yaklaşımı bakımından incelerken yaptığı şu tespitler romandaki bu eşleştirmeyi haklı çıkartmaktadır:

“... İngilizler ile Fransızlar arasındaki farkı, her iki ulusun Doğu'daki tarihi izah eder: İngilizler yerleşmişlerdi, Fransızlar Hindistan'ı ve aradaki diyarları kaybetmiş olmanın yasını tutuyorlardı. ... Osmanlı kalıntıları konusundaki İngiliz-Fransız yarışması Hicaz'da, Suriye'de, Mezopotamya'da muharebe meydanında bile hissedilmekteydi. Ama Edmond Bremond gibi gözünden birşey kaçmayan gözlemciler göre, Fransız Oryantalistleri de, Fransız mahalli uzmanları da İngiliz meslektaşları ile (ne zekâ ve yaratıcılık bakımından, ne de taktik ve manevra bakımından) aşık atamazlardı. Louis Massignon hariç, Fransızlarda Lawrence'ler, Sykes'ler, Bells'ler yoktu!..” (Said, 1989: 353-354)

Bir başka yerde ise Said şunları söylemektedir:

“İngiltere Napolyon'u yenmiş, Fransa'yı yerinden etmişti. 1880'lerde İngiliz İmparatorluğu Akdeniz'den Hint Yarımadası'na kadar kesintisiz uzanıyor, İngiliz kafası düşünürken <<buna göre>> düşünüyordu. İngiliz için Mısır, Suriye yahut Osmanlı İmparatorluğu'ndan bahsetmek demek İngiliz siyasî iradesinin, siyasî yönetiminin ve siyasî tanımının hakim olduğu sahalarda tur atmak demektir. ... Fransız gezgin ise Doğu'da kayboluyordu. Gezdiği yerlerde Fransız hakimiyetini hissedemiyordu. Akdeniz'in her tarafı (Haçlı Seferleri'nden Napolyon'a kadar) Fransız yenilgilerinin izlerini taşıyordu. Daha sonra <<medeniyet görevi>> diye bilinecek olan kampanya, İngiliz mevcudiyetine bir alternatif olarak başlatılmıştı.” (Said, 1989: 274)

Hikmet Benol'un, İngiliz milletinde tecessüm eden Batı'ya (ve Türkiye'deki Batılılaşma biçimine) karşı bu öfkesi, onun tehlikeli oyunlarının düşünsel arka planını oluşturur. O, yaşanan olumsuzluklar karşısında bir mücadele biçimi olarak

gördüğü “insanın kendisiyle hesaplaşması meselesi”ni hayata geçirmeye çalışsa da, esaslı bir mücadelenin ciddiyetini taşıyamadığından, bunu kendi zihninin ürünü olan karakterlerle ve oyunlaştırarak sürdürmeyi seçer. Hikmet bu gerçeği Albay Hüsamet’in Tambay’a şöyle itiraf eder:

“Bu ülkede eksikliğini duyduğum ‘insanın kendisiyle hesaplaşma meselesi’ni bizzat kendime uygulayarak bu meselenin ilk kurbanlarından oldum. Aslında, meselenin ciddiyetine dayanamadığım için, oyunlarla durumu örtbas etmek istedim.” (Atay, 2002: 332)

Batılılaşma sürecini/sorunsalını ele alan pek çok romanda rastladığımız “konağın yıkılması”, “gecekonduya düşme” ya da kadın karakterin “kötü yola düşmesi” gibi metaforik anlatımın bir benzeri **Tehlikeli Oyunlar**’da da karşımıza çıkar ve karısından boşanmış olan Hikmet Benol, romanın başında tek başına yaşadığı bir gecekonduya yerleşir. Önce Hikmet’in komşusu olarak tanıdığımız, ancak olaylar ilerledikçe Hikmet’in zihninin bir ürünü olduğu ortaya çıkan, yine de gerçekliği roman boyunca muallakta bırakılan Emekli Albay Hüsamet’in Tambay, Hikmet’in yaşadığı yeri “gecekondu” olarak tanımlamasına sürekli karşı çıkar ve buranın “üç katlı ahşap bir ev” olduğunu söyleyip durur:

“Karım beni bıraktı ya da ben evden ayrıldım. Buna benzer bir durum. Sonunda gecekonduya düştüm. Gecekondu değil burası Hikmet, üç katlı ahşap bir ev. Peki Hüsamet’in Albayım.” (Atay, 2002: 24)

Hikmet Benol’un “gecekonduya düştüğü” bu süreçte rezilliklerini çekinmeden sergilediğini, bunları da birer marifet gibi göstermeğe çalıştığını söylediği satırlar, Batılılaşmayla birlikte geleneği ile bağlarını koparan, medeniyet birikimine sırtını dönen yeni anlayışın bakış açısını yansıtmaktadır:



“Özellikle gecekonduya geldikten sonra, bütün rezilliklerimi çekinmeden sergiledim. Hattâ bunları birer marifetmiş gibi göstermeğe çalıştım.” (Atay, 2002: 332)

Romanda Hikmet’in yaşadığı gecekondular muhitine dair bir başka çıkarım da mümkündür. Her ne kadar Batı’daki sanayileşme süreci ile Batı dışı toplumların Batılılaşma tecrübeleri farklı dinamikler barındırır da, her iki toplum tipinde de modernleşmeyle birlikte yaşanan kentleşmenin, şehre eklenerek büyüyen bir banliyö ya da varoş kültürünü beslediği söylenebilir. Serge Latouche’un gecekonduların Batı’nın sanayi kentlerinin banliyölerinde köklerden kopuşu daha da hızlandıracağı yönündeki tespiti (Latouche, 1993: 85), **Tehlikeli Oyunlar**’ın sahnesi olarak seçilen mekanla örtüşmektedir.

Oğuz Atay’ın, Hikmet’in hikayesi üzerinden toplumun içinde bulunduğu durumu ortaya koymayı amaçladığını, bunu da Hikmet’in ağzından “kendimden bahsettiğime bakmayın, asıl mesele sizsiniz...” (Atay, 2002: 319) diyerek itiraf ettiğini belirtmekte yarar görüyoruz.

Hikmet Benol, oyunlarından birinde babasından kendisine ahşap bir ev miras kaldığını, bu evi alabilmek için dört yıl uğraştığını ve miras davasını karısından ayrılmak üzereyken kazandığını ve bu parayla geçindiğini belirtir (Atay, 2002: 343). Romanın “Korku” başlıklı 13. bölümünde verilen bu bilgi, romanın Büyük Oyun başlıklı 14. bölümünde, Albay ile kaleme aldığı “Büyük Oyun”un hemen başında Hikmet’in babasının mirasını reddettiği yönündeki ifadesiyle görünüşte tezat teşkil etmektedir. Hikmet’in babasının mirasını reddettiğini söylemesi (Atay, 2002: 365), buna karşın yine de geçimini ondan kalan mirasla temin etmesi, Cumhuriyet devri resmî ideolojisinin medeniyet mirasını reddetmiş görünmesine mukabil, yine de geçmiş birikimlerin pek çok zenginliğinden istifade etmeye devam etmesiyle benzerlik arz etmektedir.

Roman boyunca yalnızca birkaç kez, Hikmet’in rüyalarında ya da oyunlarında karşımıza çıkan ve aslında çoktan ölmüş olan babası Hamit Bey, otoritesini ve saygınlığını yitirmiş bir baba olarak tanıtılır. Çizilen bu baba profili ve tercih edilen isime bakılacak olursa, baba karakteri ile son döneminde eski gücünü ve etkinliğini

kaybeden Osmanlı Devleti'nin kastedildiğini söyleyebiliriz. Hikmet, romanın ilk bölümünde, henüz gecekonduya yerleşmeden önce misafir kaldığı akraba evinde, babası ile ilgili şöyle bir konuşmaya şahit olur:

“ASUMAN: Gözleriyle bütün kadınların bacaklarını okşuyor. Oysa, Hamit Bey'in artık kocalık görevini yapamadığını herkes biliyor.

HİKMET: Herkes her şeyi biliyor. Zavallı babacığım! Başına ne işler açtın. (Babasına sırtını döner, başını yastığın altına sokar, elleriyle kulaklarını tıkar.)” (Atay, 2002: 20)

Bir başka yerde ise Hikmet babasından utandığını Bilge'ye itiraf eder:

“Bana çok kötü davrandılar Bilge. Kadınlar yüzünden çok çektim. (Bunları Bilge'ye anlatma.) Babamın gülünçlüğüne de dayanamıyordum; onun yüzünden sanki herkes benimle alay ediyordu.” (Atay, 2002: 314)

Romanda Hikmet'in meşru bir birliktelik sürdürdüğü, romanın başlangıcında kısa süre önce boşanmış olduğunu öğrendiğimiz eski karısı Sevgi karakterinin Doğu'yu, gayrimeşru bir birliktelik sürdürdüğü Bilge karakterinin ise Batı'yı temsil ettiği yönünde güçlü işaretler bulunmaktadır. Hikmet Benol, karısı ile gayrimeşru ilişkisi arasında kalan, önce Bilge ile aşk yaşayarak karısını terk eden, sonra da pişmanlık duyarak karısına dönecekken sevgilisi ile birlikte olduğu gecekondusunda karısına yakalandığı için her ikisini de kaybeden bir adam konumundadır. Bu durum, yüzlerce yıldır ait olduğu medeniyet havzasına sırtını dönerek Batılılaşmaya çalışan, onu da beceremeyip kaotik bir zemine hapsolan Türkiye'yi andırmaktadır. Atay'ın bu metaforik anlatımı, Serge Latouche'un, “Türkiye, sonuçta başkası olmayı bile beceremeyecek kadar köklerinden kopmalı mıydı?” şeklindeki sorusunu akla getirmektedir (Latouche, 1993: 11).

Romanda Batı'yı temsil ettiğini düşündüğümüz Bilge, Hikmet için ulaşılması zor bir hedef, karşısında aşağılık kompleksi hissettiği, bir türlü kendisi gibi

davranamadığı bir kadındır. Romanın pek çok yerinde Bilge'nin İngilizce biliyor olmasına atıf yapılır, Bilge ve İngilizler sürekli birlikte anılır. Hikmet her zaman aşk ve nefret duygularını birlikte hissettiği Bilge'ye karşı öfkeli. Onu içine düştüğü olumsuz şartların sebebi olarak görür. Nitekim Hikmet'in Bilge'ye yazdığı mektupta sarf ettiği "Kurmak istediğim dünya senin yüzünden yıkılıyor; bütün oyunlar anlamını kaybediyor." (Atay, 2002: 324) cümlesinde bu durum daha güçlü bir şekilde kendini belli eder.

Romanda Doğu'yu temsil ettiğini düşündüğümüz Sevgi, fiziksel özellikleri bakımından yetersiz, ancak zeki, gururlu ve yetenekli bir kadın olarak tanıtılır. Babalarının kendilerini terk etmesi üzerine annesiyle birlikte "babasız-kocasız-savunmasız" kalmış, annesinin ölümü üzerine "zamanından önce" öksüzlüğü tatmış, "sahte bir amca ve yasa dışı bir baba"yla kalakalmıştır. Bu tablo, modern dönemde, yalnızca Türkiye'nin değil, genel olarak tüm Doğu medeniyetlerinin sahipsiz kalışına uygun düşmektedir.

Hikmet, romanın başında Albay Hüsamettin'e, Sevgi'den ayrıldığını ve yeni bir yaşantıya başlamak üzere olduğunu söyler. Böylece bu yol ayrılığı ve yeni dönemin başlangıcı özel olarak vurgulanır:

"Şimdi çok dikkat ediyorum albayım; hayatımdaki bu yeni dönemin baş tarafı gürültüye gelsin istemiyorum. Karımdan ayrıldım, karımdan ayrıldım. Yeni bir yaşantıya başlamadım, yeni bir yaşantıya başlamak üzereyim, neredeyse yeni bir yaşantıya başlayacağım." (Atay, 2002: 33)

Ancak romanın sonunda Hikmet, daha önce terk etmiş olduğu karısının evine yaptığı pişmanlık dolu ziyarette, Sevgi'nin kendisini anlayabilecek en iyi kişi olduğunu söyler. Ona göre, Batı'nın akılcılığını temsil eden Bilge değil, Doğu'yu temsil eden Sevgi anlayabilir onu. Daha önce terk ettiği Sevgi'ye karşı mahcupdur:

“‘Ve sonunda, seni sevdiğimi söylemeğe geldim sana.’ Başını kaldıramıyordu. ‘Çünkü benim durumunu en iyi sen anlarsın. Yalnızlığı ve korkuyu en iyi sen bilirsin. Yorgunluklar vardılar, fakat ümitsizlik yoktular. Sen bir yerde bulunuyordun. Yumuşak bir yerdeydin. Sert köşelere çarpmaktan yorulan aklımın durgun ve sürekli bir aşk içinde ancak seninle birlikte dinleneceğini biliyordum. Bizi başkaları anlamaz Sevgi. Başkalarının aklı başkadır. Bu yüzden ikimizi hep garip bakışlarla süzmüşlerdir. Şimdi beni de garip bakışlarla süzenler var. Ben onlara aldırmiyorum. İnsanların beni beğenip beğenmemeleri umurumda değil artık. Ben kendimi tanımakla ilgiliyim. Albayımın tavsiyelerini tutmakla ilgiliyim.’” (Atay, 2002: 417)

Hikmet’in zihninin bir ürünü olan Emekli Albay Hüsametdin Tambay ise adeta toplum tarafından anlaşılmayan Hikmet Benol’u anlamak için vardır. Albay “vazifesinin” anlamak olduğunu ve bu “görevle” orada bulundurulduğunu bizzat kendisi söyler (Atay, 2002: 263). Gerçekten de Albay’ın, Hikmet’in zihninin bir ürünü olduğuna dair romanın pek çok yerinde güçlü işaretler bulunur:

“Hikmet, durumu biraz anladı o zaman: Albayın sahte ve alaycı gülüşünden anladı. Albay, durumu kurtarmak istiyordu, kendine bir gerçeklik kazandırma çabasıındaydı. Gerçekten önemli ya da gerçek bir kişi olarak görünme telaşına düşmüştü albay.” (Atay, 2002: 295)

Bu noktada Hikmet’in kendisini anlamak üzere vazifelendirilmiş hayalî karakterin emekli bir albay olması da dikkate değerdir. Bu tercih dahi, resmî ideolojinin aydın zümre üzerindeki hakim gücünü hatırlatır. Nurdan Gürbilek, bu konuda şunları söyler:

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

Öncelikle arada kalmış olmak; hem emekli, hem albay olmak. Ordunun üst kademelerinden birine terfi olmuşken, paşa olamamış olmak. Batıcılığın en çıplak kurumsal ifadelerinden biri olan ordunun mensubuyken, birdenbire kendisini karşısında tanımladığı toplumun içinde buluvermek: Ordu ile toplum, irade ile gelenek, Batı ile Doğu, alafranga ile alaturka arasında kalmış olmak. Ülke yönetmekten birden apartman yöneticiliğine mahkûm olmak.” (Gürbilek, 2010: 34)

Hikmet’in kafasında kurgulanmış karakterlere aşına olan Bilge, kimi zaman onun oyunlarına ayak uydurmaya çalışır:

“Bilge gülümsemeye çalıştı: ‘Albay da sözlerini gerçek sanacak.’

‘O albay değil, emekli albay. Belki de hiç albay olmamıştır. Böyle emekli albay olur mu?’

Hüsametdin Bey kaşlarını çattı: ‘Emekli albayların alınlarında işaret mi var?’

‘Canım, öyle demek istemedim. Anlamıyorum; bugün kimse, kendisine verilen rolü oynamak istemiyor.’ Elini alınına vurdu: ‘Farklı piyeslerin sahnelerini bir araya getirdim galiba.’” (Atay, 2002: 298)

Hikmet’in, Albay’a gerçek olmadığını söyleyerek oyunu bozduğu zamanlar da vardır:

“Başka herkes bilet alacak. Çünkü onlar gerçek; çünkü siz gerçek değilsiniz, albayım. Oyunu gerçekten seyretmek istediğinize göre siz gerçek değilsiniz. Siz de oyunun – dolayısıyla kafamın- içindesiniz. Çünkü, bir insanı gerçekten seyretmek isteyen, onun oyununa gerçekten katılan biri, o insanın ancak kafasında yaşayabilir.’

‘Saçmalama,’ dedi albay. ‘Beni ne hakla ortadan kaldırıyorsun?’

‘Olmaz, albayım, siz gerçek olamazsınız. Böyle bir emekli albay gerçek olamaz. Böyle bir gecekondu olamaz.’

‘Gecekondu değil,’ dedi albay, zayıf bir sesle. ‘Sesiniz de zayıfladı albayım. Gittikçe, Hikmet’in kafasının bir ürünü oluyorsunuz.’ ‘Sen gerçekten aklını kaçırıyorsun galiba Hikmet. Oğlum kendin gel.’

‘Şimdiye kadar nasıl oldu da sizin, daha önce kafamda yaşadığım olaylar gibi bir hayalden ibaret olduğunuzu düşünemedim? Oysa her şey ne kadar açıktı. Size ihtiyacım olduğu için yarattım emekli albayı.’ (...)” (Atay, 2002: 351)

Bir başka yerde;

“Heyecanlandım albayım. Çok da sevindim ayrıca. Sizin gerçek olmadığınıza çok sevindim. Çünkü artık sizden hiçbir şey gizlemek zorunda değilim. Biraz önce size ‘Hüsamet’in’ dediğim zaman anlamalıydım durumu. Emekli piyade albay Hüsamet’in Tambay, bu küstahlığıma tepki göstermeyince onun gerçek olmadığını sezmeliydim.” (Atay, 2002: 352)

Başta Albay olmak üzere, romandaki bazı karakterlerin Hikmet’in zihninin ürünü olduğunun en önemli kanıtı ise romanın “En Büyük Hazinemiz Aklımızdır” başlıklı 15. bölümünde verilir. Hikmet, ayrıldığı karısını ziyarete gittiğinde kendisine yöneltilen “Yalnız mı oturuyorsun?” sorusuna “Evet” yanıtını verirken içinden Hüsamet’in Albay ve Nurhayat Hanım’ın adını söyler:

“Yalnız mı oturuyorsun? diye sordular ona. Üst katta albayım var. ‘Evet,’ dedi. Alt katta Nurhayat Hanım var.” (Atay, 2002: 402)

Yine de sonuç olarak Oğuz Atay, romanda kurduğu dünyanın ve karakterlerin gerçekliği ile ilgili yorumu eleştirmenlere bıraktığını Hikmet Benol’un ağzından aktarır:

“Bu arada onun gerçek yaşantısının içine gerçek dışı oyunlarımı karıştırmış olamaz mıydım? (Eski yazarlar bu deyimleri bilmiyorlardı; dünyaya geç gelmenin böyle yararları vardı.) Aslında bunlar beni ilgilendirmiyordu. Gerçekle gerçek dışını ayıklamak eleştirilenlerin işiydi; bu sıkıcı görev onlara verilmişti. Ben zaten bu ayrımı pek iyi anlamamıştım. Ayrıca, eşyanın ve insanın gerçekliğiyle değil, benimle olan ilişkileriyle ilgiliydim.” (Atay, 2002: 362)

Oğuz Atay, **Günlük** adıyla ölümünden sonra yayımlanan eserinde, Batı dünyasından bütünüyle farklı bir görüşü anlatmayı istediğini şöyle ifade eder:

“Batı Dünyasından bütünüyle farklı bir görüşü anlatmayı bilmem nasıl becermeli? Bunu hissettiğimi sanıyorum. Bir bakıma “irrational” –Batının anladığından ayrı- bir görüş bu. İçindeki düşüncenin farketmediği bir ‘humour’ olan saf diyebileceğim bir görüş. Bana öyle geliyor ki biz çocuk kalmış bir milletiz ve daha olayları ve dünyayı, mucizelere bağlı, ‘myth’lere bağlı bir şekilde yorumluyoruz en ciddi bir biçimde. Aklı başında bir Batılının gülererek karşılayacağı ve bize ölesiye ciddi gelen bir şekilde.” (Atay, 2002: 24)

Atay’ın bu isteğini **Tehlikeli Oyunlar**’da hayata geçirmeye çalıştığı söylenebilir. Nitekim, Hikmet Benol’un, romanın Büyük Oyun başlıklı 14. bölümünde, “Büyük Oyun” adını verdiği tiyatro oyununa başlamadan hemen önce yakındığı şeyle, Oğuz Atay’ın **Günlük**’te yakındığı şey birbiriyle örtüşmektedir:

“... Anlıyor musunuz? Anlamıyorsunuz. Eski bildiklerinizle karıştırıyorsunuz. O halde buraya neden geldiniz? Neden boş yere bilet aldınız? Bu oyunu daha önce gördüğünüzü sanıyorsanız, neden bizimle oyalanıyorsunuz? Ve neden bizi de boş yere oyalıyorsunuz? Sizlere, bunun yeni bir oyun olduğunu nasıl anlatmalı? Sizin öğrettiğinizden başka bir yol da bilmiyoruz ki. Ne yapmalı?” (Atay, 2002: 364)

Hikmet Benol, Albay ile birlikte kaleme aldığı oyunlarda amacının güldürmek değil ağlatmak olduğunu söyler. Böylece, kullanılan ironik dilin amacının mizah yapmak olmadığı, toplumun içinde bulunduğu sorunları dile getirmenin bir başka yolu olarak ironiye başvurulduğu vurgulanır. Bu noktada, Hikmet'in annesi ile ona çamaşıra gelen Fatma Hanım'ın, radyoda okunan mevlide, bir şey anlamadıkları halde ağlamalarını örnek göstermesi manidardır. Hikmet Benol bu örnekle, akılla değil duygudaşlıkla yakalanabilen bir birlikteliğe vurgu yapar ki, bunu sağlayanın da bir anlamda ortak geçmiş bilinci, yani gelenek olduğu söylenebilir. Öyle ki, Hikmet bir zamanlar kızdığı böyle bir etki gücünü yakalayabilmeyi amaçladığını itiraf eder:

“Çoğunu güldürmüşüm bir zamanlar; bu yüzden, beni gülerek karşıladılar. Oysa ben onları ağlatmak istiyordum. Hiç olmazsa ben ağlayabilseydim. Babamla annemin sağ olduğu sırada bize çamaşıra gelen bir Fatma Hanım vardı, radyoda okunan mevluda ağlardı. Sonra annem de katılırdı bu ağlamaya. Ben onları paylardım. ‘Sen anlamazsın,’ derlerdi. Gerçekten anlamıyordum. Nasıl ağlıyorlardı, hiçbir şey anlamadıkları halde? Şimdi ben de, söylediklerimi anlamasalar bile bana ağlamalarını istiyorum.” (Atay, 2002: 421-422)

Hikmet Benol oyunlarında yalnızca kendi meseleleri ile ilgili gibi gözükse de, aslında asıl derdi içinde yaşadığı toplumun durumudur. Albay ile Hikmet arasında geçen şu konuşma, yazdıklarının toplumun sorunlarıyla ilgili olmadığı yönünde eleştirilen Oğuz Atay'ın da, kendisiyle ilgili bu eleştirilere karşı savunması gibidir:

“Albay devam etti: ‘İnsanları tanıımıyorsun; çünkü onların ilgisini çekmek ve kendini dinletmek isteseydin, merak uyandırıcı ve sürükleyici maceralarını bir roman kahramanı gibi bütün teferruatıyla gözlerimizin önüne sererdin.’

Hikmet bağırdı: ‘En çok bunu istiyorum albayım. Onun için bu divana yattım.’

Albay başını salladı: ‘Sen bir takım umumi dertlerden bahsediyorsun.’” (Atay, 2002: 330)



Yıldız Ecevit, Atay'ın **Tutunamayanlar**'da olduğu gibi **Tehlikeli Oyunlar**'da da İsa ve Hristiyanlık mitlerine yer verdiğini, Albay Hüsamettin ve diğer komşusu Nurhayat İyicel ile birlikte Hikmet Benol'un Hristiyanlıktaki teslisi oluşturduğunu, ancak Nurhayat Hanım'ın kutsal ruhtan çok Meryem Ana'yı çağrıştırdığını söyler (Ecevit, 2014: 347). Ancak biz romanda her üç karakterde de böyle bir çıkarsamaya imkan tanıyacak veriler elde edemediğimizi, dolayısıyla bu görüşe katılmadığımızı belirtmeliyiz.

Öte yandan Ecevit, **Tehlikeli Oyunlar**'ın da **Tutunamayanlar** gibi bir itiraf metni olduğunu söyler (Ecevit, 2014: 339). Kanaatimizce bu durum, Hristiyanlıktaki itiraf geleneğine ironik bir yaklaşım niteliği taşır.

**Tehlikeli Oyunlar**'ın hemen başında, romanın başkarakteri Hikmet Benol, hem kendisini hem de çevresindekileri suçlu olarak gördüğünü açıkça ifade eder. Romanın ilk sayfalarında kendi iç konuşmasında peş peşe dört ayrı yerde bu duruma vurgu yapar. Bu durum, Hristiyanlıktaki insanı doğuştan suçlu kabul eden anlayışla da örtüşür:

“Olmaz, suçluyum. Ne yapabilirim? Suçuna bir yerde son vermelisin.” (Atay, 2002: 15)

“Suçlusun işte. Küçüksün.” (Atay, 2002: 15)

“Suçlusun öyleyse. Biliyorum. Üstelik, pısrık bir suçluyum. Hayır, siz ‘pısrık’ dersiniz bana. Miskin bir suçluyum. Evet, bu deyim daha iyi.” (Atay, 2002: 16)

“Yalnız benim başıma gelir böyle iğrenç olaylar bu evde. Suçlusun da ondan. Onlar daha suçlu. Bu senin suçunu azaltmaz.” (Atay, 2002: 17)

Hikmet Benol, Hüsamettin Tambay'a aktardığı itiraflarıyla adeta günah çıkarır:

“Hikmet, albayın son sözlerini duymamış gibi yaptı: ‘Durum gittikçe karışıyor.’ İcini çekti: ‘Her geçen gün yeni suçlar öğreniyor insan. Okudukça, düşündükçe, yeni insanlar tanıdıkça sadece günahlarının arttığını hissediyor.’” (Atay, 2002: 284)

Hatta bir defasında daha da ileri giderek Albay’a “Aziz Peder” diye hitap eder:

“Hüsamettin Albay, ‘Lütfen acele edin Hikmet Bey,’ dedi. ‘Daha bir sürü hastam var: Bütün beşeriyet kapıda bekliyor.’ ‘Bana cesaret veriyorsunuz aziz peder,’ dedi Hikmet. ‘Son dakikalarımın imanımı yeniden kazandırdınız bana. Mezarımda bu imanla ben daha uzun süre yaşarım.’” (Atay, 2002: 331)

Romanda Hristiyanlığın fikrî alt yapısına dair getirilen bu ironik yaklaşımlara hem yazar Oğuz Atay hem de romanın başkarakteri Hikmet Benol açısından bakarak iki farklı yorum getirmek mümkündür. “Batı Dünyasından bütünüyle farklı bir görüşü” anlatmak isteyen, ancak bunu da yine Batılı bir tür olan romanla yapmayı deneyen yazar Oğuz Atay’ın, kendi durumunun farkında olduğunu göstermesi bakımından bu vurgular büyük önem taşımaktadır. Nitekim bu tablo modern Batı’ya ait edebî bir tür olan romanın Hristiyanî yönüne bir vurgu olarak da okunabilir.

Diğer taraftan bu örnekler, “kişinin kendisiyle hesaplaşması meselesi”ni kendisine dert edinen, bunu yaparken de karşısına Batı’yı alan, ancak düşünceleri ve yaşantısı birbiriyle tezat teşkil eden romanın başkarakteri Hikmet Benol’un bu çelişkili konumunu ortaya koymaktadır.

### **3.2.2. Tehlikeli Oyunlar Romanında Resmî İdeolojiye Etki Eden Batılı Küresel Sistemin İronisi**

Oğuz Atay, **Tehlikeli Oyunlar** adlı eserinde, eleştiri oklarını Cumhuriyet döneminde resmî ideolojiye dönüşecek olan, Batılılaşma sürecinin ana menzili konumundaki Batı’ya çevirir. **Tutunamayanlar**’da yerli statükocu zihniyeti hedef alan ironik dil, bu kez söz konusu statükocu zihniyetin membaine yönelir. Romanda,

Batılı küresel sistemin ironik bir dille eleştirildiği örneklere sıklıkla rastlamak mümkündür.

Hikmet Benol, okuma-yazma bilmeyen komşusu Nurhayat Hanım adına askerdeki oğlu Hidayet'e mektup yazarken, zihninde aslında yazmadığı ama yazmak istediği şeyleri kurar. Bu esnada Hikmet, eğitimsiz bir karakter olarak sunulan Nurhayat Hanım'ın ağzından, Batılı küresel sistem tarafından şekillendirilen yapıların işlevlerini sorgulayıcı bir tavır takınır. Nurhayat Hanım'ın Birleşmiş Milletler, Adalet Divanı, İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi gibi kurum ve sözleşmeler karşısındaki umursamaz tavrı (Atay, 2002: 58), Batı'yı temel referans noktası kabul eden Batılılaşma dönemi resmî ideolojinin genel yaklaşımıyla büyük bir tezat teşkil eder.

Yine aynı mektup yazımı sırasında Hikmet, çocukluğunda Halkevinde sahneye uşak rolünde çıkışından bahseder (Atay, 2002: 59-64). Atay'ın romanda hayatı bir oyun sahnesi olarak kurguladığı göz önünde bulundurulacak olursa, bu metaforik anlatım farklı bir anlama bürünmektedir. Resmî ideolojinin en önemli icraatlarından biri olan Halkevi sahnesinde sergilenen bir temsilde sahneye uşak rolünde çıkmak, yeni dönemde Türkiye'nin uluslararası sahadaki pozisyonuna ironik bir yaklaşıma işaret etmektedir. Benol sahneye çıktığında, üzerinde yeni Batılı yaşam tarzının bir gerekliliği olan frakın olması bu anlamı pekiştirmektedir:

“Benim, uşak rolünde bir iki kelime söylediğim sahne de unutuldu bu arada; sadece tepsiyle görüldüğüm sahne oynandı. Oysa, babamın homurdanmaları pahasına giydiğim ve o güne kadar sandıkta duran ve Cumhuriyetin ilânında giyilmek üzere yatırılan ve babamın ancak üç kere giyebildiği ve sonra şişmanladığı için kaldırılan frak, üstüme tam gelmişti. Aceleden, kolalı beyaz gömleğinin kol düğmelerini bulamadığım için onların yerine tel parçaları bağlamış ve düğme deliklerinin çevresini yırtmışım telâştan. Bütün bu heyecan boşa gitmişti. Öfkeden ağlamıştım, bana gülmüşlerdi oyuna gelmişim.” (Atay, 2002: 63)

Hikmet Benol, Avrupa merkezli tarih anlayışı karşısında tarihin yeniden yazılması gerektiğini söylerken, Cumhuriyet ideolojisinin resmî tarih yazıcılığına da ince bir eleştiri getirir:

“Ne olur albaylarım, biz tarihin kölesi olmayalım; gerekirse dünya tarihini yeni baştan yazalım. Bütün olayların yeni yorumlarını yapalım. Bunun için neyiz eksik sanki?” (Atay, 2002: 71)

Bir başka yerde ise Batılılaşma ve Cumhuriyet devri uygulamalarının oluşturduğu aydın tipine eleştiri getirir:

“Diyebilirim ki, bugün bize yabancı kalan orta bir aydın bile, değil Hüsamet’in Albayım ile olan konuşmalarımızı, dul kadın Nurhayat Hanım ile yaptığımız görüşmeleri bile anlamakta güçlük çekebilir.” (Atay, 2002: 72)

Hikmet’in, komşusu Nurhayat Hanım’ın oğlu Salim’e ödevinde yardım ederken yazdırdıkları, Cumhuriyet devri Türkiye’sinin Avrupa ile ilişki kurma biçimini özetler niteliktedir:

“Ülkemizde tarım ürünleri yetişir. Kuru üzüm ve incir yetişir. Önce ıslak yemişler yetişir. Onları, güneş olan yerlerde kurularak kuru yemiş yetiştiririz. İngiltere’ye göndeririz, onlar da bize gerçek gönderirler. Gerçek tohumları gönderirler. Biz, o gerçeklerden, kendimize göre gerçekler yetiştirmeğe çalışırız. Son yıllarda, kuru üzüm ve incirin yanısıra, köylü de göndermeğe başlamışızdır. Bu köylüleri, önce şehirlerde biraz yetiştiririz; tam olgunlaşmadan (yolda bozulmasınlar diye) başka ülkelere göndeririz. Onlar da bize döviz gönderirler. Halk müziği göndeririz; şöför plağı gönderirler, aranjman gönderirler. Az gelişmiş ülke göndeririz; yardım gönderirler. Zelzele, toprak kayması, sel felaketi haberleri göndeririz; çadır ve heyet gönderirler. Asker göndeririz; teşekkür gönderirler. Binzorluk yetiştirdiğimizdeğerler göndeririz; dış ülkelerde çalışanyabancılaristatistiği

gönderirler. Gerçekinsanlarımızı göndeririz; bizeordanmektup gönderirler.” (Atay, 2002: 112)

Benol’un bu çıkışı, 20. yüzyılda Batı toplumları karşısında “Üçüncü Dünya Devleti” olarak kategorize edilen ve “azgelişmiş” olarak tanımlanan ülkelerde yaşanan kimliksizleşmeyi ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel göndermelerle özetler niteliktedir. Serge Latouche’un, Türkiye ve benzer durumda olan ülkelerde, azgelişmişlik psikolojisine dair tespitleri bu noktada hatırlanmalıdır:

“Üçüncü Dünya’da azgelişmişlik adı verilen şeyle ilgili bütün tanımlamalar bir terk edilmişlik durumunu akla getirmektedir. Sadece açlık ve kıtlık değil, çok daha az üzücü durumlarda bile, umutsuz ve geleceksiz toplumları yaratan bir terk edilme söz konusudur.

Batılılaşmanın bu etkisi, başlıbaşına ekonomik bir mekanizmanın sonucu değil, bir kültürsüzleşmenin sonucudur. Bu kültürsüzleşme de yeniden üremekte, çare olarak geliştirilen sağaltımla yani kalkınma politikası ve modernleşme ile daha da vahimleşmektedir.” (Latouche, 1993: 71)

Hikmet, Albay Hüsamettin ile aralarında geçen şu konuşmada toplumdaki Batı hayranlığını eleştirirken, aslında Avrupa’ya düzdüğü sahte methiyeyle Avrupa’yı da tiye alır:

“Hikmet’e göre ülkemizde herkes aklını oynatmış; memleketin, İsviçre’ye tedavi için gönderilmesi icap ediyormuş. Ancak oradaki doktorlar anlar, diye tutturuyor.” (Atay, 2002: 73)

“Batıda böyle şeylere önem vermiyorlar albayım. Biliyorlar bütün bunları: İnsanın ruhunu okuyorlar. Fakat onlar da mutlu değil albayım. Ne var ki, boş hayallere kapılmamayı biliyorlar. Kaç asrın tecrübesi, kolay mı?” (Atay, 2002: 260)

Romanda Batı medeniyeti adeta İngilizlerle özdeşleştirilir. Birçok yerde hem Bilge üzerinden, hem de kaleme alınan oyunlardaki İngiliz karakterler üzerinden İngilizlere dair ironik yaklaşımlarla karşılaşırız.

Albay Hüsamettin, Hikmet’le birlikte kaleme aldıkları ve Austerlitz Savaşı esnasında geçen tiyatro oyununun yazımı sırasında, Hikmet’in oyuna bir İngiliz karakter dâhil etmesi üzerine itiraz eder ve o savaşta İngilizlerin olmadığını belirtir. Bu itiraz karşısında Hikmet, İngilizlerin dünya siyasetindeki etki gücüne ve tarzlarına vurgu yapar:

“Hüsamettin Bey, ‘İngilizler de nereden çıktı?’ diye sordu. ‘İngilizler her yerden çıkarlar albayım, her yerde bulunurlar. Olayların dengesini sağlamak için muhakkak bulunurlar. Her şeyi onlara danışmak gerekir.’” (Atay, 2002: 265)

Bir başka yerde:

“Hüsamettin Albay, ‘Bu Mills neden sahneye çıkmıyor?’ dedi.

Hikmet, ‘Görünmeden etki ediyor,’ diye açıkladı. ‘İngilizler öyle yaparlar.’” (Atay, 2002: 267)

Romanda Türklerin “savaş meydanında kazanıp masada kaybetmesi”ne, kumar masası üzerinden atıf yapılır. Albay ve Hikmet’in kaleme aldıkları temsilde, oyunun kahramanları rolündeki komutanlar taarruzdan önceki günün gecesinde masada kumar oynarlarken aralarında şöyle bir konuşma geçer:

“HROBOVİÇ (Onu teselli eder): Hiç birimiz senin kadar zevk almıyoruz. Ben, kazanma endişesi içindeyim her zaman.

HEİNE (Atılır): Ben de kazanmak istiyorum, hem de nasıl! Yarın sabah savaşı da kazanmak istiyorum. Fakat, herhalde o uğursuz önsezimden olacak, daha masaya otururken kaybedeceğimi biliyorum sanki.” (Atay, 2002: 266)

Birleşmiş Milletler’in işleyiş biçimi, BMGK Daimi Temsilcisi konumundaki devletlerin mutlak veto yetkisine sahip olma özellikleri ironik bir dile eleştirilir:

“... o zaman dünyada ıstırap olmazdı, bu çeşit ıstırap olmazdı demek istiyorum, henüz Birleşmiş Milletler tanımadı bu çeşit ıstırapı, başka çeşit ıstıraplarla –buna benzediği halde aslında çok farklı olan ıstıraplarla karıştırdılar, biz bu ıstırapı da Birleşmiş Milletlere aldık dediler, Amerika da Rusya da karşı çıktı bu ıstırapa, onlar karşı çıkınca olmuyor biliyorsun.” (Atay, 2002: 316)

Hikmet Benol, bazen de küresel sisteme açıkça isyan eder. Hikmet’in bu çıkışları Albay’ı tedirgin etse de Hikmet bütün bunların bir oyun olduğunu hatırlatarak (Atay, 2002: 350) onu teskin eder:

“Onlara bir şey vermeyeceğim albayım. Onlara örnek olacağım. Birer deneme tavşanı olmaktan kurtulmaları gerekiyor artık. Dünya ikiye ayrılmalı. Yeter derecede bir arada yaşandı. Descartes’in kurallarına göre yaşamak isteyenler ayıklanmalı artık. Bu düzmece oyun sona ermeli. Kendi benliğimizi bulmalıyız. Yalvarıp yakarmaktan vazgeçmeliyiz. Rüyalarımız gerçekleştirmeğe çalışmamalıyız. Gerçekleri rüya yapmalıyız. Çelişkisiz, dikensiz ve düzgün rüyalarımızı yaşamalıyız. Sözümüzün eri olmalıyız: Kırılacak kafaları kırmalıyız. Bize acınmadığı için acımamalıyız. Dünyada çok yalan var albayım! Dünyaya katılmaya devam edersek bu yalanlardan kurtulamayız. Kimin kime ihtiyacı olduğunu göstermeliyiz. Bütün Hikmetlerden usandım albayım. Beni oyuna getirdiler; şimdi ellerinde beni mahkûm ettirebilecek bir sürü delil var. Belirsiz bir af sözüyle beni oyalıyorlar, kullanıyorlar. Sonuna kadar gidelim, bakalım ne olacak?” (Atay, 2002: 350)

Hikmet Benol'un, Albay Hüsamet'tin'e "doktor" diye hitap ettiği ve adeta bir psikanaliz seansına dönüşen bölümde, Hikmet, Albay'a fantastik planlarından bahsederken şu ifadeleri kullanır:

"Herkesin canına okuyacağız. Yabancılardan, geri kalmışlığımızın acısını çıkartacağız. (...) Avrupa'yı yüzyıllarca geride izlemekten usandık artık." (Atay, 2002: 337)

Hikmet Benol, ülkesinin diğer milletler karşısında düştüğü durum sebebiyle öfkeli ve endişelidir. Gerçek hayatta kaybetmenin öfke ve üzüntüsüyle, hiç olmazsa oyunlarda kazanmak ister:

"Yaşadığı hayat, onu hemen pratik sonuçlara götürürdü. Ben korkuyordum. Bu korku, birçok oyuna başlamamı engellemiştir. 'Yalnız bu sefer dikkat edelim albayım' diye yalvardım. 'Bu sefer bir oyuna gelmeyelim. Son fırsatı da elimizden kaçırmayalım. Bütün ihtimalleri hesaplayalım. Bütün teknikleri öğrenelim. Göründüğümüz kadar olmayalım. Hiç olmasa, görüldüğümüzden az olmayalım. Hemen tükenmeyelim. Bütün milletlere rezil olmayalım. Bizden iyi bir oyun çıksın. Mış gibi yapmaktan usandım albayım.' ..." (Atay, 2002: 409)

Yine aynı yerde;

"... 'Heyecanlanma' dedi albayım. 'Heyecanlarını boş yere harcama.' Kendimi tutmak istiyordum. İnanın çok istiyordum. Gene de dayanamadım, bağırdım: 'Anlıyorum albayım! Her yeteneğimizi hesaplı kullanmalıyız. Batılılar, kendilerini tutmasını bildikleri için büyük başarılarla ulaştılar değil mi? Ölsen bir yudum su vermezler. Tabii şimdi anlıyorum: Bakalım bu suyun sana verilmesi doğru mu? Bakalım sen kimsin? Ya Goethe'nin de aynı suya ihtiyacı varsa? İlerleme başka türlü olmaz albayım.'" (Atay, 2002: 409-410)



Bir başka yerde Sevgi, hakim medeniyet konumundaki Batı'nın diğer medeniyetler ve toplumlar karşısındaki tutumunu eleştirirken, bu acımasız tavrın arkasında yatan asıl nedenin kapitalist düşünce olduğunu vurgular. Zira ona göre Batı diğer coğrafyaları kendi pazarı haline getirmek istemektedir:

“... Kendimize acımdan, başka işlere zaman kalmıyor. Acımdan, ancak soyut bir düşünce olabilir. Ya da Batılılar gibi davranır insan: Acıdığı kimse için bir şeyler yapar. Buradan bir yere varır. Batılılar neden bize bunları öğretmiyor? İşin esasını bana söyler misiniz albayım?”

‘Hiçbir şeyin aslını öğretmez onlar,’ dedi Sevgi. ‘Sonra bizi pazar olarak kullanamazlar. Onların yanında yetişsek bile, işin esasını öğrenemeyiz. Temel bilgileri büyük bir titizlikle saklarlar. İşte durum meydanda: Bizim kumaşlarımız neden bu kadar çabuk soluyor?’” (Atay, 2002: 412)

Romanın “Büyük Oyun” başlıklı 14. bölümü, “Ülkemiz büyük bir oyun yeridir” (Atay, 2002: 348) cümlesiyle başlar. Hikmet Benol içinde yaşadığı ülkeyi bir oyun mekanı olarak gördüğünü ifade eder. Hikmet Benol yıllardır oynanan oyunu ciddiye almış ancak sonunda kendi oyununu oynamaya karar vermiştir:

“Ülkemiz büyük bir oyun yeridir. Her sabah uyanınca, biraz isteksiz de olsak, hepimiz sahenin bir yerinde, bizi çevreleyen büyük ve uzak dünyanın sevimli bir benzerini kurmak için toplanırız. Küçük topluluklar olarak, birbirimizden bağımsız davranarak ve birbirimizi seyrederek günlük oyunlarımıza başlarız. Ben, Hikmet VI, zamanında –yani Hikmet I olduğum sıralarda- bu oyunu ciddiye almış ve bütün oyunları heyecanla seyretmişim. Sonunda, kendi oyunumu, bütün bu oyunların dışında ve gerçek olarak yaşamağa karar verdim. İnsanlarımız, aynı piyesi yıllardır aynı biçimde oynamanın yorgunluğu ve gerçeğe bir türlü benzetememenin bezginliği içindeyken ben, bizlere bugüne kadar hiç yararı dokunmamış olan aklın –daha doğrusu, akıl olduğunu sandığımız akıl taklidinin-zincirlerinden kurtularak, bütün ülkeleri ve onların gerçek kişilerini içine alan büyük oyunun heyecanı içinde bulunuyorum.” (Atay, 2002: 348)

...

“İşte bu nedenle derim ki, oyunlarımıza onları almayalım! Ya da gerçek hayatta ezildiğimiz için oyunlarda onları rezil edelim! Yerin dibine batıralım! Ey ruh proletaryası! Bu uğurda gerekirse bütün gerçekleri çiğneyiniz! Bir oyunda bile gerçekleri dile getirmek gerektiği yalanına inanmayınız. Sizleri uyarıyorum! Gerçekler sizden yana değildir! Bu oyuna gelmeyiniz! Siz onların kendi oyununuza getiriniz. Onlarla, onların hükmünde olan akıl alanında boy ölçüşmeyiniz. Biraz da kendi sahanızda oynayın canım. Başka alan olmadığını söyleyenlere inanmayınız. Sizleri, sonunda aklınızı kaybetmek tehlikesiyle korkutanlara aldırmayınız. Kaybedecek bir şeyimiz yoktur. Kendi gücümüzün nerede olduğunu görmenin zamanı gelmiştir.” (Atay, 2002: 349)

Romanın “Düşüş” başlıklı 17. bölümünde Hikmet, Bilge ile aralarında geçen tartışmada, aslında onun romanda temsil ettiğini düşündüğümüz Batı’yı ve onun akılcılığını suçlar:

“Sen yalnız düşünmemi istiyorsun; ilerlememe engel oluyorsun. Sana kalsa bütün gün sabahtan akşama kadar bu gecekondudan çıkmamalıydım, durmadan insanlığın yararına çalışmalıydım. Oysa insanlık beni dinlemiyor. Beni kimse dinlemiyor; kimse oyunlarımı aldırıyor.” (Atay, 2002: 454)

Aynı yerde Hikmet, suçlamalarına devam eder:

“Günün birinde istediğin gibi birini bulacaksın,” dedi Bilge. “Seni anlayacak ve durmadan hak verecek sana.” “Evet. Durmadan başımı sallayacak bana. Hiç sormayacak. Biz senin gibi değiliz Bilge; biz doğuluyuz. Bizde sorgu sual yoktur. Bizde usta-çırak ilişkisi vardır. Ustanın gücü tartışılmaz. Usta önünde engel tanımaz. Çünkü, başka türlü yaratamaz. Kırk yıl ağzını açmadan ustasına hizmet edenler vardır bizde. Bu arada kişiliğini kaybetmekten korkmayacaksın; işte o zaman gerçek kişiliğini bulacaksın.” “Hayır ben bunu yapamam,” dedi Bilge, “Kimse yapamaz.” “Siz Batılılar anlayamazsınız bunu,” dedi Hikmet. “Ben neden Batılı oluyormuşum?” diye direndi Bilge. “Nedeni yok. Ben öyle karar verdim.

Ben ustayım. Sen de çırak oldun.’ ‘Neden?’ diye karşı çıktı Bilge. ‘Oyun öyle gerektiriyor. Sana verilen rol böyle.’” (Atay, 2002: 454)

### 3.2.3. “Tehlikeli Oyunlar” Romanında Resmî İdeolojinin İronisi

Oğuz Atay, **Tehlikeli Oyunlar** adlı eserinde, daha önce de belirtildiği gibi, eleştiri oklarını Cumhuriyet döneminde resmî ideolojiye dönüşecek olan, Batılılaşma sürecinin ana menzili konumundaki Batı’ya çevirir. **Tutunamayanlar**’da yerli statükocu zihniyeti hedef alan ironik dilin, bu kez söz konusu statükocu zihniyetin membana yöneldiği söylenebilir. Ancak **Tutunamayanlar**’daki kadar merkezde olmamakla birlikte, **Tehlikeli Oyunlar**’da da, resmî ideolojiye eleştirel yaklaşımın örneklerini görmek mümkündür.

Hikmet Benol, Albay’la aralarında geçen konuşmalar esnasında sık sık yerli burjuva sınıfının topluma yaklaşımını eleştirir:

“Albayım, radyo değilmiş adamın çaldığı. Bir çeşit pikap bu. Apartmanda çaldırmıyorlardır ona. Ev sahipleri de böyle bir parka gelmezler elbette; onlar halk mı?” (Atay, 2002: 94)

Romanda şekilci ve ezberci eğitim anlayışına ince göndermeler yapılır:

“...üç yanı denizlerle çevrilmiş olan ülkemizin...’ ‘İki buçuk yanındır, oğlum Salim.’” (Atay, 2002: 108)

Cumhuriyet rejimi üzerinden üretilen resmî söylem ironik bir dille eleştirilir:

“‘Biz onları bırakalım da kendi dünyamıza dönelim, ödevimizi yapalım. Bırak o dergiyi. Hem adı da yanlış: Hayvanlar Kırallığı demeliydi. Biz daha ileriyiz hayvanlardan. Biz, cumhuriyetiz.’

‘İngiltere, cumhuriyet değil ama. Onlar kırallık.’

‘Hayır, tam değil.’

‘Peki, ne onlar?’

‘Meşrutiyet. Üç çeşit idare var, biliyorsun: Mutlakiyet, meşrutiyet, cumhuriyet. Biz en ilerideyiz: Cumhuriyet. İngilizler, daha ikinci bölümde. Başlarında kiral var.’” (Atay, 2002: 110)

Hikmet Benol’un Nurhayat Hanım’ın oğlu Salim’e yazdırdığı ödevde, resmî ideolojinin kamu binaları, okullar, meydanlar başta olmak üzere ülkenin dört bir yanına yerleştirdiği büst ve heykeller ironik bir dille eleştirilir:

“Ülkemiz, büyük adamlar da yetiştirmiştir. ... Hemen hepsi bugün birer heykel olan bu büyükadamlar, ülkemizi bir baştan bir başa kaplar. Ne yazık ki, haritaların ölçekleri elverişli olmadığı için, bu heykelleri gerçek yerinde göstermek mümkün olmamıştır. Tarım ürünlerimizi gösteren bazı haritalarda, belki de dört beş şehir büyüklüğündeki portakallarla, ayakları ve sakalları il sınırlarından taşan tiftik keçilerinin yanında bu heykelleri de göstermek iyi olurdu. Büyük adamlarımız, ülkemizin önemli ürünlerinden biridir. Fabrikalar gibi, bu büyüklerin heykelleri de ülkemizin üstünde yeterli sayıya ulaşamamıştır. Ben, Salim İyicel, Devrim İlkokulu III A öğlenci öğrencisi, sayın öğretmenime ve arkadaşlarıma, bu devimin sınırları içinde, heykelleri tanıtmaya çalışacağım. ... Resimli kitaplarda gördüğüm heykellerden en çok hoşuma gidenleri, parmaklarıyla bir yerleri gösteren büyük adamlar oldu. Hikmet Bey Amca, çocuklar okulda yırtarlar ya da içindeki resimlere gözlük takarlar korkusuyla, bu albümleri yanımda getirmeme izin vermedi. ...” (Atay, 2002: 112-113)

Hikmet Benol’un, komşusu Nurhayat Hanım’ın oğlu Salim’e ev ödevinde yardım ettikten sonra düşündükleri, ülkemizde çocuklara verilen değer ve eğitim sisteminin çocuğa bakışına acı bir tebessüm gibidir:

“Yatağa uzandı, ülkesini ve çocukları düşündü. Bu ülkede çocuklara yer yok. Başka ülkelerde varmış, her tarafı yeşil ülkelerde. Biz, büyük bir sabırsızlıkla çocukların büyümelerini bekliyoruz. Onların kafalarına vuruyoruz, adam olmaları için. Seniyezitseni

olarak görüyoruz onları. Kafalarını tıraş ediyoruz, çabuk büyüsünler diye. Benim içimdeki çocuk büyümedi. (Yirmiüçnisanda onu da bir saatlik başbakan yapsalardı belki büyürdü. Hayır, büyümezdi.)” (Atay, 2002: 114)

Hikmet Benol, ülkede yaşanan olumsuzluklara karşın herkesin sürekli alkışlama halinde oluşu ve yaşananlar karşısında eleştirel bir yaklaşım geliştirilememesini eleştirir:

“Biz, her şeye hayret eden bir millet olduğumuz için albayım, sevinç ve şaşkınlıkla ellerimizi çırpıyoruz. Zaten biz her zaman alkışlarız. Beğensek de, beğenmesek de, oyumuzu versek de, vermesek de, her şeyi oyun sandığımız için durmadan ellerimizi çırpıyoruz.” (Atay, 2002: 146-147)

Hikmet Benol’un Bilge’ye söyledikleri aslında Doğulu bir Türk olarak Hikmet Benol’un Batı’ya söylemek isteyip de söyleyemediklerinin terennümü gibidir. Özellikle meyhane masasından kalkıp gittiği Bilge’nin evinde aralarında geçen konuşmalar bu gözle değerlendirilmelidir.

Hikmet Benol’un Bilge’nin evinde Bilge’ye sarf ettiği şu ifadeler kitap boyunca anlatılmak istenenin ilk ağızdan ifadesi gibidir:

“Bizim gibilerin hayatında güzellikler, kısa süren aydınlıklardır. Bizim gibiler, başkalarının yaşantılarına kısa bir süre için girerler. Uşak rolünde sahneye çıkarlar. Kötü bir yaşantı, fakat iyi bir oyun. Ben de benden önce gelmişlerin ve geçmişlerin bütün tecrübelerini hiçe sayarak sahneye çıkıyorum işte Bilge! Tarz-ı selefte tekaddüm ettim, bir başka lûgat tekellüm ettim. Yeni sözlere güveniyorum. Evet, ben geldim Bilge. Here I come. Come come come. Ey kalem! Bu eser senin değildir. Ey gece! Bu seher senin değildir.” (Atay, 2002: 158-159)

Türkiye’de Batılılaşma süreci ile birlikte siyasal alanda ortaya çıkan “seçkin vesayet” anlayışı, özellikle tıp camiası gibi kimi alanlarda da kendisini göstermiş, bu alanlarda kendisini toplumun üzerinde gören bir zümrenin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Romanda Sevgi’nin annesinin ölümüyle sonuçlanan hastalığının konu edildiği kısımda tıp camiasında görülen bu yaklaşım ironik bir dille aktarılır (Atay, 2002: 197-201). Bu noktada Atay’ın **Tutunamayanlar**’da Turgut Özben karakteri üzerinden kamu dairelerini de benzer bir dille eleştirdiği, bunu yaparken sahte bir yüceltme yaptığı hatırlanmalıdır. Şu pasaj bunu örneklemektedir:

“Bu doktorlar, hep bilinmeyen bir hasta ile, o sırada kendilerini bekleyen insanlarla ilgisi olmayan soyut bir hastalık kavramı ile uğraşıyorlardı. Bu hastalık denen mesele profesörler, doçentler, mütehassıslar, asistanlar, hemşireler, hastabakıcılar, laborantlar, hademeler, tıp öğrencileri arasında görüşülen ve insanların ve özellikle hastaların üstünde bir davaydı. Elinizde üstü büyüğü yazılarla dolu kağıtlar onların arkasından bakakalıyordunuz. Mutlu bir raslantı sonucu, yarı aralık duran bir kapıdan, bu büyücüler tarikatından olup da sizin aradığınız ve belirsiz bir süre beklemeniz gereken insanüstü beyaz yaratıklardan birini görebilerseniz, tarikat mensuplarından bir başkasıyla konuşan ve hastaların, özellikle hastayakınlarının anlayamayacağı yabancı bir dille bir şeyler söyleyen bu dalailama, hemen suratınıza kapıyı kapatıveriyordu. Tanrılar katına çıkmanıza, bir an için bile izin verilmiyordu.” (Atay, 2002: 197-198)

Selim Bey’in gençliğinde çalıştığı kurumdaki müdür tarafından roman yazdığı gerekçesiyle tehdit edilmesi ve ilerleyen yıllara Selim Bey’in zihninde her türlü tutucu düşüncenin muhatabı olarak canlanması, bürokratik zihniyete getirilen ince bir alay niteliğindedir:

“Sevgi bir köşede, sesini çıkarmadan Selim Beyi izliyordu. İhtiyar adam, roman yazdığı yılların, hatta daha öncelerinin heyecanlarına dönmüştü. Yıllar önce kendisine garip bir tavırla, ‘duyduğuma göre siz hikâye gibi bazı yazılar yazıyormuşsunuz,’ diyen müdürüyle sanki daha bir gün önce konuşmuş gibi öfkeleniyor, ‘Elbette yazdım, et kafalı herif!’ diye bağırıyordu; şimdiki kafası olsaydı, ona nasıl haddini bildireceğini anlatıyordu; fakat bir

şeyler yapmak için yanıp tutuşuyordu. Sonunda, bu müdür muhakkak sağdır, diye tutturdu; adamı aramaya kalktı. Ona esaslı ve yazılı bir cevap hazırladı. Bu eski müdür, bütün tutucu düşüncelerin, her türlü anlayışsızlığın canlı örneği olmuştu: Tartıştığı arkadaşlarına çatarken, onları bu müdüre benzetiyor, ‘Müdür bey, müdür bey!’ diye bağıriyordu onlara.” (Atay, 2002: 218-219)

Romanda Sevgi’nin, anne babasının ölümünden sonra tanıştığı Nursel Hanım aracılığıyla gözlemlene imkanı bulduğu sanat camiası alaycı bir yaklaşımla aktarılır. Romanın “Mum Işığı” başlıklı dokuzuncu bölümünde, Türkiye’de Batıcı aydın zümrenin içine düştüğü gülünç durumla adeta alay edilir:

“Sonra, Sevgi de bir sanat-edebiyat-müzik-metafizik-büyü-felsefe seline kapıldı; daha doğrusu, elinden geldiği kadar bu akışı kıyıda izledi. Tanınmış kimselerle tanıştı: Nursel Hanım, sanatla ilgili bütün insanları, adlarının baş tarafına bir ‘tanınmış’ sıfatı ekleyerek sunuyordu Sevgi’ye. Hafızası oldukça zayıf olan Sevgi de isimleri, yüzleri, sanat mesleklerini birbirine karıştırıyordu. Ayrıca, bütün ressamı aynı zamanda edebiyatla, bütün edebiyatçılar resimle, bütün müzikçiler metafizikle ve bütün eleştirmenler de her şeyle uğraştıkları için, mesele gittikçe güçleşiyordu. Fakat böylece bir bakıma, ressamı şair sanmanın sakıncaları da ortadan kalkıyordu. Bununla birlikte, tanınmış kimselerin arasına bir de bunların aileleri katılınca, bu bulanık ırmağın izlenmesi yorucu olmağa başladı. Bu sanat denilen şey bulaşıcıydı: Ressamların karılarına, seramikçilerin teyzelerine, şairlerin sevgililerine hemen geçiyordu. Bunlar da kısa zamanda ‘tanınmış’ oluyorlardı. Herkesin ‘çalışmaları’ ilgiyle izleniyordu, ‘eserleri’ merakla bekleniyordu. Duruma bir resmiyet kazandırmak için de eleştirmenler ellerinden geleni yapıyorlardı.” (Atay, 2002: 224-225)

Romanda “kendilerinefransızcaisimtakılanlar” (Atay, 2002: 226) olarak tanımlanan bu zümrenin kendi içerisindeki ilişki biçimi de tiye alınır:

“Sevgi, bu ortamı sevmeydi; dışarıya karşı sarsılmaz bir birlik gibi görünen bu topluluğun, kendi içinde yakışık almaz çekişmelere düştüğünü söyledi Nursel Hanıma.

Birçok ‘tanınmış’, başka ‘tanınmışlar’ın eserlerini, en uygunsuz yerlerde ve en uygunsuz organlarıyla bile yapacaklarını söyleyerek öğünüyorlardı. Her birine göre bir başkası, sanat hayatının sonuna gelmişti. Özel yaşantılarda da uygunsuzluklar görüyordu Sevgi. Evliliklerde biraz aşırı sayıda transferler oluyordu; sonunda yanılıp ilk karısıyla da evlenen bile vardı.” (Atay, 2002: 227)

Batılılaşma sürecinin ortaya çıkardığı yeni sanatçı tipinin, sanatı maddî kazanç ve şöhrete ulaşma yolu olarak gören anlayışı da Benol’un hedefindedir:

“‘Yeter Hikmet! Oyunumuza dönelim.’ Hikmet’in gözleri parladı: ‘Dönelim, albayım. Oyunumuzu kanımızla yazalım. İstirabımızı sanatımıza gömelim. Sanat bizim için ekmek parası değil, sanat bizim için bir ustalık meselesi değil, sanat bizim için... sanat bizim için nedir albayım?’

‘Eğer yazabilirsek iyi bir oyun,’ diye homurdandı Emekli Albay Hüsamettin Tambay.” (Atay, 2002: 262)

Hikmet Benol’un Hüsamettin Tambay ile birlikte kaleme aldığı oyunun karakterlerinden General Schlick’in hayatı hakkında bilgi verilirken, resmî ideolojinin sanat alanına müdahalesi tiye alınır:

“Parlak bir kurmay subayıydı. Eserlerini bastırmak için ‘Emekli Albaylar İlim Sanat Felsefe ve Edebiyatı Yayma Koruma Teşvik ve Yaşatma Derneği’nin yardımıyla teşebbüse geçmişti.” (Atay, 2002: 271-272)

Oğuz Atay anlatacağını ironik biçimde anlattığını kahramanlarının ağzından itiraf eder ve bir anlamda kullandığı bu yöntemin okurdan gerekli ilgiyi görmediğine vurgu yapar:



“... Edebiyatı, kendi kirli emellerime alet ettim.’

‘Neresi ciddi, neresi alay anlaşılmıyor ki,’ diye şikayet etti albay. ‘Oğlum sen, bu her şeyi birbirine karıştırmanla, hiçbir zaman gereken alakayı göremeyeceksin.’” (Atay, 2002: 276)

Batıcı aydının, toplumların “ilerleme” ve “geri kalma”larına dair tespitlerinde, gelenekle bağlantılı hemen her unsuru bir geri kalma gerekçesi olarak görmesi tiye alınır:

“Hüsametttin Bey kızdı: ‘Gece yatısıyla oyun olur mu?’

‘Oyun değil ciddi albayım. İnsanlarımızın en sevdiği birlikte bulunma yollarından biridir. ... İktisatçılara göre, bizim geri kalmamızın ve İngilizlerin ilerlemesinin nedeni, onların gece yatısından vazgeçmeleriymiş.’” (Atay, 2002: 288)

Hikmet Benol’un pijama katlama, bakkala gitme gibi sıradan işleri adeta bilimsel bir faaliyet olarak el alması (“Bakkal Rıza’ya gitmek meselesi”) ve bunu sistematize etmesi, resmî ideolojinin, aydın kesimi ve biliminsanlarını bilimsel üretimden uzaklaştırarak sığ bir düzleme hapsetmesine bir gönderme niteliğindedir. Hikmet bunları düşünürken bu günlük meseleler üzerine yazılmış yüzlerce ciltlik bir ansiklopedi hayal eder. Her şehirde belirli merkezlerde bir bina bu kitaplara ayrılacak ve herkes en ufak bir tereddütte ne yapması gerektiği ile ilgili olarak bu ansiklopedilere başvuracaktır. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** adlı romanındaki atmosferi anımsatan bu ansiklopedinin de topluma nerede ne yapması gerektiğini “öğretecek” bir sisteme işaret ettiği açıktır. Benol’un, “Böyle bir kitaplığın varlığını bilmek –kullanılmasa bile- insanın içini rahatlatır” (Atay, 2002: 322) şeklindeki yorumu, resmî ideolojinin bireylerin yerine düşünme ve karar alma yaklaşımına bir gönderme niteliğindedir.

Hikmet Benol, kendisi üzerinden yeni dönemin insanının toplama bir mahluk olduğuna vurgu yapar. Kendini sağlıklı bir şekilde tanımlayamaz:

“Demek ki Doğudan alınan parçaların Batıya isyan ediyor, bu yüzden İngilizleri sevmediğim anlar oluyor. Kalbim de bu çelişkilere dayanamıyor.” (Atay, 2002: 334)

Albay Hüsamettin Tambay ile Hikmet Benol arasında geçen şu konuşmada, “nutuk çekme” ile iktidar arasında kurulan ilişki ile resmî ideoloji tarafından adeta bir kutsal kitap haline getirilen Mustafa Kemal Atatürk’ün **Nutuk** adlı eserine ince bir gönderme yapılır:

““Canım şimdi nutuk çekmenin ne manası var?” Hikmet güldü: ‘Ben nutuk çekmeğe mecburum albayım. İktidara gelmek için onların oylarına ihtiyacım var.’ ... ‘Bu arada harcanmandan korkuyorum” diyerek tecrübesini konuştu albay.” (s.338)

Hikmet Benol’un öfkesi kimi zaman dizginlenemez bir hal alır ve böyle durumlarda ironik yaklaşım yerini çok daha net ve direkt bir söyleyişe bırakır:

“En küçük bir memur olmak için bile sağlık muayenesi şart olduğu halde, bu deliler nasıl oluyor da kaderimize hükmeden yerlerde bulunabiliyorlar?” (Atay, 2002: 341)

Harbiye Marşı’nda geçen “Kanla irfanla kurduk, biz bu Cumhuriyeti” mısraına atıf yapılarak askerî vesayet tiye alınır:

“Artık bizler de tarihimizle öğüneceğiz! İhtilali başarıya ulaştırırsak, tarihe yeni sayfalar yazacağız, kanla. Bütün karayollarını dolaşacağız imanla!” (Atay, 2002: 344)

Hikmet, aydın kesimin Batı karşısındaki kompleksli bakış açılarını tiye alır:

“Bütün oyuncular da derme çatma birader. Oradan buradan toplanmış. Kendilerinden çok daha iyi oyuncular bulunduğunu bildikleri için biraz isteksizler. Kötü şartlar altında yetiştiler tabii: Avrupa yüzü görmediler. Taşıma suyla dönen değirmen bu kadar olur albayım. Ne kadar süslenseler, bir yerden sırtıyor zavallılıkları; bir taraflarında, küçük de olsa T.M. yazısı okunuyor. Ülkemizdeki büyük oyun, işte bu kadroyla oynanıyor albayım. Aşka çaremiz olmadığı için de hepimiz yerli mallara karşı sonsuz bir hoşgörüyü bakıyoruz. Yoksa albayım, siz de güçlü bir yabancı aydının hayal ürünü olsaydınız, şimdiye kadar Amerika’yı filan keşfetmiş olmaz mıydınız ha? Benim gibi yorgun bir kafanın yaratacağı Hüsamettin Beyden ne beklenebilir oysa?” (Atay, 2002: 355)

Büyük Oyun’la aslında ülkede oynanan oyun kastedilir. Oyun ülkenin durumuna dair bir izahla başlar. Hikmet I’in cenaze, Hikmet II’nin düğün töreni olmasına rağmen ülkenin durumundan bahsedilmesi aslında oyunun metaforik atmosferine bir atıf gibidir. Hikmet bir anlamda ülkeyle özdeşleştirilir. Ölmüş babasının mirasını reddetmiştir. Arkadaşı Dumrul’un oyunun başında Hikmet II’den bahsederken söyledikleri, yeni Türkiye’nin resmî ideolojisini tarif eder:

“... Ötekinin öldüğünü sanıyor. Onun için bizimle buluşmuyor. Eskisinin ölümüne üzülmüş gibi yapıyor. Aslında, onunla karıştırılmaktan korkuyor. Bütün eski elbiselerini sattı; kitap da okumuyor.” (Atay, 2002: 366)

Hikmet Benol’un oyunları esnasında ortaya çıkan “İlerlememizin önündeki engeller” bahsi, resmî ideolojinin toplumsal yaşama dair suni korkular ve düşmanlar yaratma sürecinde sıklıkla başvurduğu “... terakkiye manidir” klişesini anımsatmaktadır:

“Kurtuluşumuzun bağlı olduğu niteliklerin sayısı bir çığ gibi büyüyordu. Neredeyse ilk nitelikleri unutacaktık. Bu nedenle, bilimsel de olmak için, hemen bunları kaydettik. Büyüklü küçüklü otuz yedi neden çıktı ortaya. Üstelik, işin daha başındaydık. Ben, sayının yüze yaklaşmasından korkuyordum. (...) Çünkü bizim ilerlememizi engelleyen otuz yedi

durumdan on yedincisi, gereksiz gurura kapılmaktı. Yirmi ikincisi ise, on yedinci ilkenin aşırı uygulanması sonunda, kendini küçümsemek gibi başka bir yanlışlığa sürüklüyordu insanı.” (Atay, 2002: 413)

Hikmet, modernizmle birlikte akılı kutsayan Batı düşüncesinin ve onu taklit ederek bu anlayışı benimseyen resmî ideolojiyi ironize eder:

“Giriştiğimiz işin altından kalkılabilir miydi? ‘Giriştiğimiz işin temelleri sağlam,’ diyerek endişelerimi dağıttı albayım. ‘Aklın temelleri üzerinde oturuyoruz.’ Ben heyecanlandım. Akıl sözünü duyunca heyecanlanıyordum. Akılı çok seviyordum. İkimiz de heyecanla ayağa kalkarak ‘En Büyük Hazinemiz Aklımızdır’ marşını hep bir ağızdan söylemeğe başladık. Bu marş, Akıl Cumhuriyetinin millî marşıydı. Bu marş, bizim derinliklerimizden kopup gelen bir sestir. Albayım, zamanında askerî bandoda çalmış olduğu için müzikten anlıyordu. Marşı o bestelemişti, hep bir ağızdan söylüyorduk...” (Atay, 2002: 416)

Burada verilen nazım formundaki iki kıtalık “şiiir”, resmî ideolojinin benzer üretimlerini hatırlatır cinstendir:

“En büyük hazinemiz aklımızdır

Aklımıza güvenmek hakkımızdır

Hayatta aklımızdır en güzel şey

Akılsızlar bize kulak verin hey

Biz bu akılı bulmadık sokaklarda

Görevimiz onu korumaklarda

Kurtulduk, başka akıllar bize yük

Aklımızdır hazinemiz en büyük” (Atay, 2002: 316)

**Tehlikeli Oyunlar** romanına dair verdiğimiz bu örnekler, Atay'ın ilk romanı **Tutunamayanlar**'da Batılılaşma çabasının ürünü olan politikalara, dolayısıyla bu politikaların uygulayıcılarına yönelen ironinin, ikinci romanı **Tehlikeli Oyunlar**'da bu kez daha üst bir bakışla, bizzat Batı dünyasının kendisine yöneldiğini göstermektedir. Kuşkusuz **Tehlikeli Oyunlar**'da da Türkiye'deki resmî ideolojiyi ve onun Batılılaşma yolundaki uygulamalarını hedef alan vurgular yok değildir, ancak romanda ironinin asıl hedefinin Batı medeniyeti olduğu söylenebilir.

### 3.3. BİR BİLİM ADAMININ ROMANI

**Bir Bilim Adamının Romani**, Oğuz Atay'ın 1975 yılında yayımlanan üçüncü romanıdır. Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu'nun (TÜBİTAK) bir projesi kapsamında kaleme alınan eserde, aynı zamanda Atay'ın da hocası olan bilim adamı Mustafa İnan'ın hayatı konu edilir. Yıldız Ecevit, “biyografik roman” türünün Türkiye'de ilk kez bu eserde denendiğini öne sürer (Ecevit, 2014: 396). Ancak hem sipariş bir eser olan kitabın misyonu olarak belirlenen kriterlere uygun bir metin ortaya çıkarma gayreti, hem de Mustafa İnan'ın kendisi gibi akademisyen olan eşi Jale İnan'ın çalışmaya sık sık müdahil olması gibi gerekçelerle, Atay'ın diğer eserlerinden oldukça farklı bir eser ortaya çıkmıştır. TÜBİTAK'ın çocukları bilime teşvik etmek için giriştiği projede didaktik bir metin talep etmesi ve Ecevit'in ifadesiyle, eşinin eserde “eksiksiz ve ideal özelliklerle donatılmasını sağlamak için sıra dışı bir çaba içine giren Jale İnan”ın hassasiyeti, Atay'ın kendisinin dahi içine sinmeyen bir eser ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Eserde, Adanalı yoksul bir köylü ailesinin çocuğu iken, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yıllarının zorlu koşulları altında yaşama tutunan, zorlu eğitim hayatının büyük çoğunluğunu “parasız yatılı” olarak geçiren, kendisinden hiç beklenmediği halde Mühendis Mektebi'ne birincilikle giren, liseden itibaren hocalarının yerine ders anlatacak kadar donanımlı olan, İsviçre'deki doktorasının ardından kendisine sunulan tekliflere karşın Avrupa'da kalmayarak Türkiye'ye dönen ve en başından beri hedeflediği eğitimcilik işine hayatını adayan idealist bilim adamı Prof. Dr. Mustafa İnan'ın hayat hikayesi anlatılır. Roman, ölümünden dört yıl

sonra 1971’de Mustafa İnan’a verilen TÜBİTAK Hizmet Ödülü töreninde orta yaşlı bir profesörün tesadüfen tanıştığı üniversiteli bir gençle İnan üzerine sohbet etmesiyle başlar. Bu sohbet, roman boyu süren düzenli buluşmalarda, İnan’ın hayatının kronolojik bir sıra ve didaktik bir üslupla anlatılmasıyla devam eder.

Yakın arkadaşı Halit Refiğ’e de söylediği gibi, Oğuz Atay’dan romanda bir idol yaratması istenmiştir (Ecevit, 2014: 401). Bu sebeple, roman boyunca Mustafa İnan hep olumlu özellikleriyle sunulmuş, zaafı, olumsuz özellikleri göz ardı edilmiş, hataları ve yanlışları dahi makul gerekçelerle olumlu bir özellik gibi gösterilmiştir. Arkadaşı Erdoğan Şuhubi’ye göre bu durum Atay’ın biyografi anlayışına ters düşmüştür; zira Atay’a göre gençlere örneklik teşkil etmesi istenen bir kişi için de olsa, erdemlerin yanı sıra kusurlar da ortaya konmalıdır. Atay bu kitapta hem Mustafa İnan’ı olumlu ve olumsuz yönleriyle örnek bir şahsiyet olarak ortaya koymak, hem de Türk bilim hayatının bir eleştirisini yapmak istemiştir (Ecevit, 2014: 399).

Ancak Atay romanda bu istediklerini gerçekleştirme imkanı bulamamıştır. Kanaatimizce roman türünün en temel özelliği olan çatışma ögesinin bulunmaması sebebiyle bu eserin roman olarak tanımlanması da pek mümkün gözükmemektedir. Atay’ın bu eserde Mustafa İnan’ın hayatını belli bir kurgu içerisinde hikayeleştirdiği, ancak bunu da didaktik bir metnin titizliği içerisinde yaptığı söylenebilir.

Bu bakımdan **Bir Bilim Adamının Romanı** adlı eserin Türk romanında resmî ideolojinin ironisi bağlamında bir örnek olarak değerlendirilmesi bize güçlü neticeler vermeyecektir. Atay’ın diğer eserlerine rengini veren durum ironisi diyebileceğimiz tavrın bu eserde neredeyse hiç yer almadığını, bir söyleyiş biçimi olarak ironiye de pek müracaat edilmediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Yıldız Ecevit, diğer romanlarında anlatıma egemen olan ironik tutumun romanda neredeyse tümüyle yok olduğunu, Atay’ın Mustafa İnan’ı eleştirel/ironik bir dilsel ışıkla aydınlatmadığını, anlatıcının sesinin onay ve saygı içerdiğini söyler. Ona göre M. İnan, Atay’ın ilk iki romanında çelişkiler dünyasında kendini yitirmiş, arayış içindeki umarsız kişilere benzemez; farklı bir aydın tiplemesi ve karşıtlıkların biresimine ulaştığı dingin bir dünyanın aydınlık insanıdır o (Ecevit, 2014: 405).

Yine de Atay'ın kendisini sınırlayan etkenleri kısmen aştığı ve kendisine has ironik tavrıyla yer yer yerli burjuvaziyi, yer yer Batı kültür ve zihniyetini eleştirdiği yerler de yok değildir. Ancak bunlar genelde kısa değiniler şeklinde kalmış, eserin bütününe rengini verecek boyuta ulaşmamıştır.

Örneğin, İnan'ın çocukluğunda Anadolu'nun Avrupa devletleri tarafından işgali anlatılırken, "bilimin anavatanının Anadolu'ya geldiği, ancak çocuklara pasta ikram etmeyip köyleri bombaladığı" söylenir (Atay, 2001: 28).

Romanda Batılı küresel sistemin, Atay'ın diğer romanlarında da sıklıkla karşımıza çıkan "azgelişmişlik" kavramı/tanımlaması üzerinden eleştirildiği görülmektedir. İnan'ın azgelişmiş sözünü pek sevmediği, durumu bir kalkınma problemi olarak el aldığı aktarılır (Atay, 2001: 172). İnan'ın 1953'te İstanbul'da gerçekleştirilen Sekizinci Teorik ve Tatbiki Mekanik Kongresi'nde sunduğu tebliğin büyük ilgi görmesi anlatılırken, böylece yabancı mekanikçilerin uzaydan gelen üstün yaratıklar olmadığına, onların da bizim gibi insan olduğunun anlaşıldığı söylenir ve "az gelişmiş, geri kalmış neyse biz de araştırmalar yapmışız" ifadesi ile azgelişmişlik söylemine ironik bir gönderme yapılır (Atay, 2001: 175). Bir başka yerde ise, İnan'ın, Osmanlı'nın son dönemindeki bilimsel çalışmaları konu aldığı bir makalesinde ülkenin o dönemki ilmî durumunu "mütevazı" ifadesiyle açıkladığı ve "ilkel", "geri" gibi ifadeler kullanmaktan kaçındığı söylenir. İnan'ın bu yaklaşımıyla, ülkesini azgelişmiş olarak tanımlayan anlayışa karşı olduğunu gösterdiği vurgulanır (Atay, 2001: 197).

Romanın anlatıcı profesörü, kimi zaman İnan'ın hayatı üzerinden akademik camiadaki yanlışlara, çarpıklıklara da değinir. Atay'ın aslında romanın temel meselelerinden biri halinde ele almak istediği bu konuyu, hikayenin içerisine yayılmış bir halde buluruz. Bir yerde hikayenin anlatıcı profesörü, öğrencilerine bütün kitabı ezberleten hocaları hedef alır (Atay, 2001: 54), bir başka yerde genç öğrenciye, "Bir üniversiteye gir bakalım, işlerin neden yapılmaması, yürütülmemesi gerektiği hakkında çok akıllı hocası bulursun. Ve memleketin haline öyle üzölmeye başlarsın ki üzölmekten başka bir şey yapmaya gücün kalmaz" der (Atay, 2001: 67). Bir başka yerde ise, anlatıcı profesör, Mustafa İnan'ın başka bazı hocalar gibi

öğrencilerinin ileride kendisini geçmelerinden korkmadığını dile getirir (Atay, 2001: 21).

Yine eğitim alanına dair anlatıcı profesör üzerinden getirilen eleştirilerden biri, resmî ideolojinin üniversitede reformunda “gelenek” mefhumunu göz ardı etmiş olmasıdır. Profesör, reformların yeni Gauss’lar ortaya çıkartacağına inanıldığını söyler. Gencin “Peki neden çıkmadı?” sorusuna ise şöyle cevap verir:

“Yalnız bir şey unutulmuştu. Gelenek ve özellikle sistem diye bir şey olduğu unutulmuştu. Doğu’nun sistemsizliği diye bir şey olduğu unutulmuştu. Doğu geleneğinin bilim geleneğiyle uzlaştırılacağı meselesi unutulmuştu. Aceleden temel ilkeler unutulmuştu. Gauss’un Alman vatandaşlarının ülkeye getirilmesiyle topraktan Gauss’ların fıskıracağı sanılmıştı. Beklenen Gauss meyva vermedi.” (Atay, 2001: 68-69)

Atay’ın diğer romanlarında kavram olarak yer almayan “gelenek”, **Bir Bilim Adamının Romani**’nda başka yerlerde de dikkat çekici biçimde karşımıza çıkar. Anlatıcı profesöre göre İnan, Doğu’yu tedirgin etmeden Batı’ya yaklaşmak gerektiğini düşünür. “Bilimde bile bir gelenek söz konusudur” ve bu gelenek hayranlıkla değil, “sabırla küçük halkaları birbirine ekleyerek yaratılabilir” (Atay, 2001: 89-90). Anlatıcı, İnan’ın iç dünyası ile Doğu’ya bağlı, geleneklerine bağlı olduğunu, geleneksiz hiçbir yere varılabileceğine inanmadığını, Türk kültürünün de büyük bir gelenek içinde yerini alacağına inandığını söyler. Oysa ona göre Tanzimat’la birlikte bu büyük gelenek önemli sarsıntılar geçirmeye başlamış, her şeyin Batı’dan ithal edilmesi gerektiği, kültürün de, yaşam biçiminin de tümüyle değişmeye başladığı sanılmıştır. Ancak değişen sadece görüntüdür ve ithal malı bir gelenek kurma çabaları çoğu kez hazin sonuçlar vermiştir (Atay, 2001: 93).

Batılılaşma politikaları çerçevesinde sosyal, kültürel, ilmî sahadaki değerini kaybeden “gelenek” kavramının yanı sıra, benzer bir akıbete uğrayan “hikmet” kavramına yapılan vurgu da önemlidir. Romanın genelinde Batı’nın ilmî sahadaki başarılarını onaylayan yaklaşıma karşın, Batı düşüncesinin rasyonel akla biçtiği rolü yetersiz görerek hikmet kavramının da önemli olduğu vurgulanmıştır. Anlatıcı



profesör hikmeti, “bu âlemin olaylarına, onun üstüne çıkararak mütevazi bir şekilde bakmak, aralarındaki iç ahengi sezmek, aşk ile realitenin derinliğine nüfuz etmek” olarak tanımlar (Atay, 2001: 159).

Romanın anlatıcı profesörü, eğitilmiş, aydın zümrenin ve özellikle akademisyenlerin içinde buldukları karmaşık ruh haline, ülkenin durumu karşısındaki ilgisizliklerine, çıkar odaklı ilişki biçimlerine, geçiş döneminin sancuları içerisindeki yerlerine de zaman zaman değinir. Bu bölümlerde eleştirel dil açıksa da, böyle bir aydın zümrenin oluşmasında resmî ideolojinin payının ne olduğuna pek temas edilmediği görülür.

Resmî ideolojinin belki de en açık biçimde hedef alındığı bölümlerden biri, anlatıcı profesörün Dil Devrimi ile ilgili düşüncelerini aktardığı bölümdür. Profesör şunları söyler:

“Her şey her gün değişiyordu. Önce harfler değişmişti, yepyeni bir yazı çıkmıştı. (...) Aydınlar, yeni harflerle basılan kitapları okuyorlar ve kitaplar üzerindeki düşüncelerini eski harflerle bir kenara yazıyorlardı. Sonra kelimeler değişti. Her gün yüzlerce yeni kelime ortaya atılıyor, bir gün önce ortaya atılmış olan yüzlerce kelime siliniyordu. (...) Yüzyılların geleneklerine, alışkanlıklarına karşı her cephede savaşıyordu.” (Atay, 2001: 74)

Anlatıcı profesör, bu zihniyet içerisinde yetişen aydın ve akademisyenlerin halini de şöyle anlatır dinleyici gence:

“Aceleden, yeni kılıklar Batı’dan ithal edilirken, kafaların ithali unutulmuştu; ya da gümrüklerden çekilmemişti. Saçı ve sakalı uzun olan –biraz uzun tabii- şairler filozof sanılıyordu: tarih, dil, sosyoloji gibi konularda biraz fikri olanlar –ya da varmış gibi görünenler- bilgin olarak saygı görüyordu. Böyle bilginler de, biraz vakit geçince, artık olgunlaşmıştır düşüncesiyle hemen profesör yapılıyordu. Bilimsel aşamaların akademik bir çalışma sonunda, belirli düzeyde eserlerle geçileceği hiç akla gelmiyordu.” (Atay, 2001: 75)

Akademik camia başta olmak üzere, aydın zümreye ilişkin eleştirilerden, İnan'ın içinde bulunduğu çevre de nasibini almıştır. Atay'ın romanın yazım aşamasında İnan'ın yakın çevresinden onun hayatı, kişiliği ve düşüncelerine dair detaylı ve doyurucu bilgi almakta zorluk çektiği ve bu durumu çeşitli platformlarda dile getirdiği bilinmektedir (Ecevit, 2004: 397-398). Bu durum, romanda anlatıcı profesörün ağzından da birkaç yerde verilmiş, İnan'ın yakın çevresindeki eğitimli kitlenin dahi, ona dair söyleyeceklerinin birkaç cümleden öteye geçmeyen sığ değerlendirmeler olduğu vurgulanmıştır (Atay, 2001: 134-135).

Romanda Eren Omay'ın öğrenciliği sırasında, o dönem üniversitenin rektörü olan Mustafa İnan'la görüşmesine dair aktardıkları üzerinden, üniversite hocalarını “yarı-tanrı” haline getiren zihniyet de ironik bir dille eleştirir. İnan'la sınavlardan kalan öğrencilere yeni bir hak verilmesi için görüşmeye giden Omay, İnan'ın gülümsemesi karşısındaki şaşkınlığını şu sözlerle dile getirir:

“Allah Allah dedim, kendi kendime: bir hoca, bir rektör de güler mi? Yarı-tanrılar genellikle asık suratlı olurdu; hele o tanrılar mekanik, matematik gibi çok zor şeyleri de bilirlerse. Rektör güler mi, diye düşünüyordum. Dekan bile gülmezdi. Değil kürsü başkanları, doçentler bile gülmezdi.” (Atay, 2001: 171)

Atay'ın özellikle ilk romanı **Tutunamayanlar**'da ironik bir dille sıkça eleştirdiği seçkin bürokrasinin bu romanında da zaman zaman hedef alındığı görülmektedir. Örneğin, İnan'ın hak ettiği değeri görmediğini dile getiren anlatıcı profesör, ironik bir yaklaşımla bunun nedenlerini sıralar. O ne bir meydan muharebesi kazanmıştır, ne de Harbi Umumi'de esir mübadele komisyonunda bulunmuştur. Bayındırlık bakanı olma teklifini kabul etmemiş, gazetelerde resmi çıkmamıştır. Cumhuriyet'in ilanında orta yaşlı biri olsa en azından bir caddeye adı verilecektir (Atay, 2001: 129).

Romanda, çocuklarını memleketine faydalı olması kaygısıyla değil, daha iyi bir hayat standardı ve gösteriş için yabancı okullara gönderen burjuva zihniyeti de

Atay'ın ironisinden nasibini almıştır. Romanın sonunda (hayatta olmayan) Mustafa İnan'ın romanın dinleyici genci ile yaptığı hayalî yürüyüşte söyledikleri bunun güçlü bir örneğidir:

“Sonra başkalarına imrenirsin bir süre: Önce ‘yabancı ülkelerin ülkemizdeki okulları’ denilen garip yaratığın binbir özenle yetiştirdiği gençlere için gider, onlar bu kadar puanı nasıl tutturdu diye hüzünlenirsin. Sonra özel dersanelerin yetiştirdiği yarış atlarını izlersin, aman ne hızlı koşuyorlar diye üzülürsün. (...) Düşün ki onlar daha küçük birer tay oldukları sırada, ilkokul pistinde koşarlarken terbiyecilere teslim edildiler. Anneler babalar, sıcak yaz günlerinde İngilizce, Almanca, İtalyanca, Fransızca ve Paraca eğitim yapan okulların bahçelerinde, kibar olduklarını bile unutarak birbirlerini çiğnediler, aman çocuğumuz yabancı seyislerin nezaretinde yetişsin dediler.” (Atay, 2001: 262)

Sıraladığımız bu örnekler, kitapta resmî ideolojinin açıkça olmasa da, bazı uygulama ve değişen toplumsal yapı üzerinden sınırlı bir eleştiriye tabi tutulduğunu göstermektedir. Bu eleştirinin dozu Atay'ın ilk iki romanındaki seviyeye ulaşmamış, ironik dilin iğneleyici ve alaycı yaklaşımı da sürekli kontrol altında tutulmuştur, denilebilir. Bunda, romanın yukarıda da değindiğimiz şartlar altında kaleme alınmış olmasının payı büyüktür. Gerek kitabın muhatap kitlesinin bilime teşvik edilmek istenen öğrenciler oluşu, gerek TÜBİTAK gibi bir devlet kurumu tarafından sipariş edilmiş olması, gerek eserin yazım aşamasındaki müdahaleler, Atay'ın bilim ve eğitim alanında resmî ideolojiye güçlü eleştiriler yöneltebileceğini tahmin ettiğimiz pek çok hususa ancak yüzeysel bir şekilde temas edilmesine yol açmıştır.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin ideolojik temellerine inildiğinde karşımıza, Osmanlı Devleti'nin son döneminde, önce askerî, 19. yüzyıldan itibaren de siyasî, toplumsal ve kültürel alanda etkin rol oynayan Batılılaşma/modernizasyon politikaları çıkar. Ancak, siyasetten sanata, hukuktan eğitime, toplumsal yaşamın dinamiklerinden bireylerin hak ve özgürlüklerine, tarih telakkisinden dil ve kültür sahasına kadar hayatın her alanında köklü değişiklikleri hedefleyen politikaların devletin resmî ideolojisi haline gelmesi, yeni devletin kurulmasından sonra gerçekleşmiştir.

Ulus devlet anlayışı içerisinde Türk toplumuna yeni bir üst kimlik inşa etmeyi amaçlayan ve bunu yaparken Batı'yı referans kabul eden bu politikaların; siyasî, kültürel, sanatsal, toplumsal, ilmî hayatta çok farklı sonuçlar doğurduğu bugün daha açık bir biçimde görülmektedir.

Resmî ideolojinin zihniyet ve uygulamaları romanımıza da konu olmuş, özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar, Adalet Ağaoğlu ve çalışmamıza konu olan Oğuz Atay gibi yazarlar, romanlarında resmî ideoloji eleştirisine yoğun biçimde yer vermiştir. Oğuz Atay, özellikle tercih ettiği ironik dil ve tavrın yanı sıra, birçoğu romanımızda ilk kez denenen metinlerarasılık, üstkurmaca, bilinçakımı gibi tekniklerle de kendine özgü bir yer edinmiştir.

Oğuz Atay, ilk romanı **Tutunamayanlar**'da (1971-72) Selim Işık ve Turgut Özben karakterleri üzerinden resmî ideolojiyi ironik bir dille eleştirirken, yalnızca devlet aygıtına yönelmez. Elbette devletin siyasetten hukuğa, eğitimden toplumsal yaşama kadar pek çok alanda ortaya koyduğu düşünce ve uygulamalar ana hedefdir. Ancak başta küçük burjuva ve aydın zümre olmak üzere, resmî ideolojinin öngördüğü bireysel ve toplumsal zeminin oluşmasına bilerek ya da bilmeyerek katkı

sağlayan herkes ve her şey de bu ironiden nasibini alacaktır. **Tutunamayanlar**'da esere rengini veren esas öge ironidir ve yönü resmî ideoloji ve onun uygulamaları neticesinde toplumsal yapıda ortaya çıkan dönüşümlerdir. Eserin yegane amacının resmî ideoloji ironisi olduğu iddiasında değiliz. Ancak çalışmamızda sunulan örnekler, romanın temel meselesinin, asıl derdinin, Türkiye'nin Batılılaşma sürecinde, özellikle Cumhuriyet devri uygulamalarının, Türk toplumundaki ve bilhassa sosyoekonomik açıdan avantajlı konumda olan zümre üzerindeki olumsuz etkileri göstermek olduğunu göstermektedir.

Oğuz Atay, ikinci romanı **Tehlikeli Oyunlar**'da da (1973), **Tutunamayanlar**'da olduğu gibi, Türkiye'de yaşanan Batılılaşma sürecinin, siyasî, kültürel, sanatsal ve toplumsal alanda doğurduğu daralma ve yozlaşmayı sorunsallaştırır. Ancak Atay bu kez ilk romanı **Tutunamayanlar**'ı aşarak daha küresel bir bakışla hareket eder. **Tutunamayanlar**'ın başkarakterleri Selim Işık ve Turgut Özben, Türkiye'de Batılılaşmayla birlikte ortaya çıkan tabloyu ele alırken, bu olumsuz tablonun müsebbibi olarak Türkiye'deki yerleşik resmî ideolojiyi hedef almıştır. **Tehlikeli Oyunlar**'ın başkarakterleri Hikmet Benol ise, sorunu daha derin bir kavrayışla medeniyetler ya da kültürler arası diyebileceğimiz bir düzlemde, Doğu-Batı çatışması üzerinden değerlendirir. Kitapta Hikmet Benol'un zihninde geçen ve roman boyunca devam eden "tehlikeli oyunlar" hep bu düzleme işaret eder. Hikmet Benol roman boyunca yerli statükocu zihniyetten çok "Batılılar"ı, daha somut ve onun roman boyunca sıklıkla telaffuz ettiği adıyla "İngilizler"i hedef alır. Kuşkusuz **Tehlikeli Oyunlar**'da da Türkiye'deki resmî ideolojiyi ve onun Batılılaşma yolundaki uygulamalarını hedef alan vurgular yok değildir, ancak romanda ironinin asıl hedefinin Batı medeniyeti olduğu söylenebilir.

Atay'ın aynı zamanda hocası olan Prof. Dr. Mustafa İnan'ın hayatını işlediği **Bir Bilim Adamının Romanı** (1975) ise, resmî ideolojinin açıkça olmasa da, bazı uygulamalar ve değişen toplumsal yapı üzerinden sınırlı eleştiriye tabi tutulduğu bir eser olarak karşımıza çıkar. Bu eleştirinin dozu Atay'ın ilk iki romanındaki seviyeye ulaşmamış, ironik dilin iğneleyici ve alaycı yaklaşımı da sürekli kontrol altında tutulmuştur, denilebilir. Gerek kitabın muhatap kitlesinin bilime teşvik edilmek istenen öğrenciler oluşu, gerek TÜBİTAK gibi bir devlet kurumu tarafından sipariş

edilmiş olması, gerek eserin yazım aşamasında yazara yapılan müdahaleler, Atay'ın bilim ve eğitim alanında resmî ideolojiye güçlü eleştiriler yöneltebileceğini tahmin ettiğimiz pek çok hususa ancak yüzeysel bir şekilde temas edilmesine yol açmıştır.

Oğuz Atay'ın romanlarında resmî ideolojinin ironisine dair ulaştığımız sonuçları kısaca böyle özetleyebiliriz. Çalışmamızda, Oğuz Atay romanlarının, özellikle yazarını Türk edebiyatında ayrı bir yere taşıyan ilk iki romanı **Tutunamayanlar** ve **Tehlikeli Oyunlar**'ın, yalnızca dil, üslup ve teknik özellikleri bakımından değil, romanlarının temel meselesi olduğunu düşündüğümüz Batılılaşma politikalarının Türk toplumundaki (özellikle aydın zümre ve burjuva üzerindeki) etkileri bakımından da, bu politikaların uygulayıcılarına ve Batı'nın bizzat kendisine yönelttiği eleştiriler bakımından da ilgiyi hak ettiğini ortaya koymaya çalıştık. Oğuz Atay ve romanlarını konu alan çalışmalarda onun bu yönüne hiç değinilmediği iddiasında değiliz. Ancak, söz konusu çalışmalarda bu önemli noktanın hak ettiği ölçüde irdelenmediği sonucuna ulaştığımızı da belirtmeliyiz.

Öte yandan Atay'ın romanlarında bir eleştiri yöntemi olarak kullandığı ironiyi ele alan pek çok araştırmacının, bu ironinin/eleştirinin asıl muhataplarını ortaya koymak yerine, ironinin müphemliğinde gezinmeyi tercih ettiğini gördük. Zira, bir roman Batılılaşma politikalarının bir sonucu olarak ortaya çıkan burjuva tipi yaşam tarzının ironisini yapıyorsa, ironinin/eleştirinin asıl muhatabı burjuva olarak tanımlanan toplumsal tabaka mı, yoksa topluma dayattığı zihniyet dönüşümü ve uygulamalarıyla yozlaşmaya yol açanlar mıdır, tartışılmalıdır.

Bu noktadan hareketle diyebiliriz ki, çalışmamız neticesinde ulaştığımız en önemli sonuç, gerek Oğuz Atay, gerek Türk romanında resmî ideolojiye eleştirel yaklaşımlar getiren başka yazarları böylesi bir yaklaşımla ele alacak çalışmalara ihtiyaç duyulduğudur. Çalışmamızın bu ihtiyaca mütevazı bir katkı sunmuş olmasını diliyoruz.

## KAYNAKÇA

- Akalın, Ş. Halûk vd. (Haz): **Türkçe Sözlük**, 11. bs., Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu, 2011.
- Alpar, Cem (haz.): **Kadro (Tıpkıbasım)**, Ankara, Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi, C.1, 1978.
- Ambros, E. Gülçin: **“Gülme, Güldürme ve Gülünç Düşürme Gereksinimlerinden Doğan Türler ve Osmanlı Edebiyatında İroni”**, **Nazımdan Nesire Edebî Türler: 25 Nisan 2008 Bildiriler**, Haz. Hatice Aynur vd., İstanbul, Turkuaz Yayınları, 2009, s.64-85.
- Apaydın, Mustafa: **“Oğuz Atay’ın Tutunamayanlar Adlı Romanında Mizah ve Hiciv Öğeleri”**, **Folklor/Edebiyat**, S.50, s.91-115.
- “Tanzimat’tan Sonra Mizah ve Hiciv”**, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Cilt: 3, Ed. Talât Sait Halman vd., Ankara, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006, s.327-342.
- Atay, Oğuz: **Bir Bilim Adamının Romanı**, 14. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2001.
- Günlük**, 12. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2007.
- Korkuyu Beklerken**, İstanbul, May Yayınları, 1975.
- Tehlikeli Oyunlar**, 13. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.
- Tutunamayanlar**, 35. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.

- Aytaç, Gürsel: **Çağdaş Türk Romanı Üzerine Düşünceler**, 3. bs., Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2012.
- Genel Edebiyat Bilimi**, İstanbul, Say Yayınları, 2003.
- Ayvazoğlu, Beşir: “Oğuz Atay ‘Ev’in İçine Girmeyi Denedi”, **Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum**, Haz. Handan İnci, Elif Türker, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s.269-270.
- Ayverdi, İlhan: **Kubbealtı Lûgatı: Asırlar Boyu Tarihi Seyri İçinde Misalli Türkçe Sözlük: H-N**, Cilt: 2, İstanbul, Kubbealtı Neşriyat, 2005.
- Bachelard, Gaston: **Mekanın Poetikası**, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1996.
- Belge, Murat: **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998.
- Berkes, Niyazi: **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, t.y., İstanbul, Doğu-Batı Yayınları.
- Bolay, Süleyman Hayri: **Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü**, 9. bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2004.
- Booth, Wayne C.: **İroninin Retoriği**, Çev. Suzan Sarı, Ankara, Hece Yayınları, 2016.
- Bozkurt, Bülent R.: **Literary Terms**, Ankara, Hacettepe University, 1977.
- Budan, Cem Yılmaz: “Cumhuriyet İdeolojisi Karşısında Aydın Kimliğini Tutunamayanlar ve Ölmeye Yatmak Üzerinden Yorumlamak”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, S.12 (Temmuz-Aralık 2014), s.151-166.
- Bulut, Ali: **Belâgat Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, M. Ü. İlahiyat Vakfı Yayınları, 2015.
- Cebeci, Oğuz: **Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008.



- “Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri”, **Cogito**, S.57 (Kış 2008), s.87-104.
- Cevizci, Ahmet: **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, 4. bs., İstanbul, Paradigma Yayınları, 2000.
- Çelik, Yakup: “Cumhuriyet Dönemi (1923-XXI. Yüzyıl): Roman: 1920-1960”, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Cilt: 4, Ed. Talât Sait Halman vd., Ankara, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006, s.244.
- Coşkun, Betül: “Adalet Ağaoğlu’nun Hikâyelerinde Bir Eleştiri Vasıtası Olarak İroni”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, S.49 (2013), s.145-169.
- Çankı, Mustafa Namık: **Büyük Felsefe Lûgatı**, Cilt: 2, İstanbul, Aşıkoğlu Matbaası, 1955.
- Demiralp, Oğuz: “Altın Dalma”, **Cogito**, S.57 (Kış 2008), s.164-168.
- “Habis Aydınlık”, **Kitap-lık**, S.83 (Mayıs 2005), s.125-129.
- Doğan, D. Mehmet: **Doğan Büyük Türkçe Sözlük**, 23. bs., Ankara, Yazar Yayınları, 2011.
- Kemalizm**, İstanbul, Ağaç Yayıncılık, 1992.
- Eagleton, Terry: **İdeoloji**, Çev. Muttalip Özcan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Ecevit, Yıldız: “**Ben Buradayım...**”: **Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası**, 6. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- Oğuz Atay’da Aydın Olgusu**, İstanbul, Ara Yayıncılık, 1989.

- Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 10. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.
- Eliot, T. S.: **Kültür Üzerine Düşünceler**, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.
- Enginün, İnci: **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2001.
- Ersanlı, Büşra: **İktidar ve Tarih: Türkiye’de “Resmî Tarih” Tezinin Oluşumu**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.
- Ertuğrul, İsmail Fenni: **Lûgatçe-i Felsefe**, Haz. Recep Alpyağıl, İstanbul, Çizgi Kitabevi, 2015.
- Fassi Fehri, Abdelkader: **A Lexicon of Linguistic Terms**, Beirut, Dar al Kitab al Jadid, 2009.
- Gellner, Ernest: **Uluslar ve Ulusçuluk**, İstanbul, İnsan Yayınları, 1992.
- Güçbilmez, Beliz: **Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı**, Ankara, Deniz Kitabevi, 2005.
- Günday, Rifat: “Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Toplumsal-Kurumsal Eleştiri ve İroni”, **İlmî Araştırmalar**, S.24 (Güz 2007), s.79-102.
- Güngör, Erol: **Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik**, 7. bs., İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1992.
- Sosyal Meseleler ve Aydınlar**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1993.
- Gürallar Yeşilkaya, Neşe: **Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.
- Gürbilek, Nurdan: **Yer Değiştiren Gölge**, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2010.

- Hegel, G. W. Friedrich: **Estetik**, Çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, İstanbul, Payel, 1994.
- Heper, Metin: **Bürokratik Yönetim Geleneği: Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyetinde Gelişimi ve Niteliği**, Ankara, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 1974.
- (İpekçi), İsmail Cem: **Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi**, 5. bs., İstanbul, Cem Yayınevi, 1975.
- Kabacalı, Alpay: **“An”ların Uzun Soluklu Yazarı**, İstanbul, Tüyap Yayınları, 1994.
- Karaalioğlu, Seyit Kemal: **Edebiyat Terimleri Kılavuzu**, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1975.
- Karadikme, Arzu: **“‘İroni’ Kavramı ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde İroni”**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.
- Karpat, Kemal: **Osmanlı’dan Günümüze Edebiyat ve Toplum**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2009.
- Türk Demokrasi Tarihi**, 3. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2012.
- Kılıç, Savaş: **“İroni, İstihza, Alaysama”**, **Cogito**, S.57 (Kış 2008), s.143-148.
- Kierkegaard, Soren: **İroni Kavramı: Sokrates’e Yoğun Göndermelerle**, Çev. Sıla Okur, 3. bs., İstanbul, İmge Kitabevi, 2009.
- Küçükömer, İdris: **Düzenin Yabancılaşması: Batılaşma**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1994.
- İdris Küçükömer’le Türkiye Üstüne Tartışmalar**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 1994.

- Latouche, Serge: **Dünyanın Batılılaşması: Gezegenimizin Birörnekleşmesin Anlamı, Önemi ve Sınırları Üstüne Bir Deneme**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1993.
- Mardin, Şerif: **İdeoloji**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1992.
- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştire Bir Bakış: 1 Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a**, 16. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.
- Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a**, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 1994.
- Muallim Naci: **Edebiyat Terimleri: Istılâhât-ı Edebiyye**, Haz. M. A. Yekta Saraç, İstanbul, Risale Yayınları, 1996.
- Narlı, Mehmet: "Öykü ve İroni", **Hece**, S.125 (Mayıs 2007), s.72-81.
- Nutku, Özdemir: **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983.
- Oktay, Ahmet: **Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1993.
- "Yazın, Yabancılaşma ve Yabancılaştırma", **Virgül**, S.16 (Şubat 1999), s.32-35.
- Orhan, Selçuk: "Oğuz Atay Romanlarında İroni", **Hece**, S.125 (Mayıs 2007), s.55-71.
- Özbek, Sinan: **İdeoloji Kuramları**, İstanbul, Bulut Yayın Dağıtım, 2000.
- Parla, Jale: **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.
- Parla, Taha: **Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmî Kaynakları-3: Kemalist Tek-Parti İdeolojisi ve CHP'nin Altı Ok'u**, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 1995.

- Said, Edward: **Oryantalizm: Sömürgeciliğin Keşif Kolu**, İstanbul, Çev. Selahaddin Ayaz, 2. bs., İstanbul, Pınar Yayınları, 1989.
- Seyppel, Tatjana: **Oğuz Atay'ın Dünyası**, Çev. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 1989.
- Şahin, Seval: “Kusurun ve Sıradanlığın Epiği: Tutunamayanlar”, **Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum**, Haz. Handan İnci, Elif Türker, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s.71-78.
- Taner, Haldun, Nutku, Özdemir, And, Metin: **Tiyatro Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1966.
- Taşdelen, Vefa: “Felsefede ve Sanatta İroni”, **Tabula Rasa**, S.19 (Ocak-Nisan 2017), s.45-63.
- “İroni”, **Hece**, S.124 (Nisan 2007), s.53-66.
- Tomlinson, John: **Küreselleşme ve Kültür**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Tosun, Necip: “Öyküde İronik Anlatım”, **Hece**, S.124 (Nisan 2007), s.84-91.
- Tunçay, Mete: **Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek-Parti Yönetimi'nin Kurulması (1923-1931)**, Ankara, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1981.
- Türker, Elif: “...Ve Turgut Özben”, **Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum**, Haz. Handan İnci, Elif Türker, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s.169-175.
- Uslu Kaya, Berna: “Tutunamayanların Yeraltından Notları”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, S.12, s.167-183.

- y.y.: **İngilizce-Türkçe Redhouse Sözlüğü**, İstanbul, Redhouse Yayınevi, 1985.
- Yerasimos, Stefanos: **Az gelişmişlik sürecinde Türkiye 3: I. Dünya Savaşından 1971'e**, İstanbul, Gözlem Yayınları, 1976.
- Zürcher, Erik Jan: **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, 32. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.

