

T.C.
İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

OĞUZ ATAY'IN TEHLİKELİ OYUNLAR ROMANINDA
ULUSAL ALEGORİNİN PARODİSİ

Yüksek Lisans Tezi

FATMA ŞAHİN

HAZİRAN 2022

T.C.
İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

OĞUZ ATAY'IN TEHLİKELİ OYUNLAR ROMANINDA
ULUSAL ALEGORİNİN PARODİSİ

Yüksek Lisans Tezi

FATMA ŞAHİN

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. SECAATİN TURAL

HAZİRAN 2022

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim.

|
|

İmza

Öğrencinin Adı Soyadı

Fatma ŞAHİN

Danışmanlığını yaptığım işbu tezin tamamen öğrencinin çalışması olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığını taahhüt ederim.

İmza

Danışmanın Unvan Adı Soyadı

Prof. Dr. Secaattin TURAL

İMZA SAYFASI

Fatma ŞAHİN tarafından hazırlanan “Oğuz Atay’ın Tehlikeli Oyunlar Romanında Ulusal Alegorinin Parodisi” başlıklı bu yüksek lisans tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Secaattin TURAL

.....

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:

Prof. Dr. Muharrem DAYANÇ

.....

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Doç. Dr. Nuri SAĞLAM

.....

Kurumu: İstanbul Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 24/06/2022

ÖN SÖZ

Bu çalışma Türk edebiyatının en önemli isimlerinden biri olan Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* romanının Fredric Jameson'ın "ulusal alegori" kavramı bağlamında ele alınmasına dayanmaktadır. Çalışmamızda da görüleceği gibi söz konusu roman, Jameson'ın Batı dışı edebiyatların "ulusal alegori"ye hapsoluşu tezini içermesi, desteklemesi ve bunun parodisini yapmasıyla oldukça dikkate değer niteliktedir.

Çalışmamız giriş ve iki bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde, çalışmamızın asıl konusunu oluşturan *Tehlikeli Oyunlar* romanında ulusal alegorinin yansımalarını daha iyi anlayabilmek adına, Jameson tarafından ortaya atılmış olan bu kavramın kuramsal zemini ele alınırken, farklı düşünürlerin ortaya koyduğu tezlere de yer verilmiştir. Bu bağlamda Edward Said'in "şarkiyatçılık" kavramı da Jameson'ın Üçüncü Dünya devletlerine atfettiği "ulusal alegori"yi daha iyi anlamak adına önem kazandığı için söz konusu düşünceleri de ele almayı uygun bulduk. Bunun yanı sıra yine bu bölümde "ulusal alegori" nin sınırları çizildikten sonra Türk romanında bu kavramın yol açtığı tartışmalar, diğer bir başlık olarak ele alınarak ulusal alegorinin Türk romanında karşılığı olduğuna dair düşüncelere yer verilmiş ve Türk romanındaki yansımalarından hareketle ulusal alegorinin Türk romanında büyük bir oranda yer bulduğu üzerinde durulmuştur.

Birinci bölüme gelindiğinde ise, çalışmamızın asıl konusunu muhteva eden, *Tehlikeli Oyunlar* romanından hareketle, bu romanda aydın yazar-parodisi ele alınmıştır. Bu bağlamda ise öncelikle *Tehlikeli Oyunlar* romanının genel sınırları çizildikten sonra, aydın-yazar parodisi; "sorumlu aydın:baba" ve "sorunlu aydın-büyümeyen çocuk" başlıklarında ele alınmıştır. Nitekim bu bölümde Atay'ın, Türk aydınlarının Türk modernleşme sürecinde Doğu kültürünün kaybedilmeye başlanmasından dolayı ortaya çıkan otorite boşluğunu romanlarında baba vesayetini üstlenerek devralmasının parodisini yaptığı görülmüş ve bu süreçte ortaya çıkan "Doğu-Batı" ikileminde, büyümeyen bir çocuk olduğunu kabul etmesi ve bu yüzden bir türlü bireyin dertlerini anlatamamasının sancısını çeken bir aydının yansımasını ana kişisi Hikmet üzerinden ele aldığına dikkat çekilmeye çalışılmıştır.

İkinci bölümde, Türk modernleşme sürecinin Batı'nın modern pratikleriyle başlamış olmasından dolayı ortaya çıkan “Doğu-Batı” krizinin ortaya çıkardığı kimlik krizi, Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* romanının ana kişisi Hikmet üzerinden işlenmiştir. Bu bakımdan ise çalışmamızın bu bölümünde, kimlik krizinin parodisi üzerinde durulmuştur. Bu kriz ise “geleneğe bakış” “kimlik krizi: var ol(a)mamanın dayanılmaz ağırlığı”, “kültürel kriz: “Doğu-Batı” sorunu”, “tarihe bakış”, “ulusal kimlik vurgusu” başlıkları altında ele alınmıştır.

Sonuç bölümünde ise genel bir değerlendirme yapılmış ve *Tehlikeli Oyunlar* romanının tezli bir esere dönüşten kurtulmanın imkanlarını kendisinden sonra gelen yazarlara göstermekteki başarısına vurgu yapılmıştır. Çalışmamızda görüleceği üzere Atay hem *Tutunamayanlar*'da hem de söz konusu bu romanda postmodernizmin kavramlarını kullanmasıyla avangard bir tutum takınırken bir yandan da aydın-yazar portresinin parodisini yapmakla eserlerini edebi bir düzleme taşımaya çalışmış. Toplum sözcülüğüne ve bilen aydın-yazar kimliğine dayalı ulusal alegori kavramının, bireysel bir bakış ve bilmeyen çocuk-aydın portresine nasıl dönüştüğü çalışmamızın esasını oluşturmuştur. Bu çalışmada Jale Parla ve Nurdan Gürbilek gibi araştırmacıların kavramsal isimlendirmelerini kullandığımızı da yeri gelmişken söyleyelim. Fakat şunu da unutmamak gerekir ki onların bir anlamda ulusal alegoriyi Atay ve diğer Türk modernist yazarlarda soluk bir renk olarak görmelerine karşın, bu çalışma daha belirgin bir vurguyu içermektedir. Atay da ölümünden önce *Türkiye'nin Ruhu* adlı bir romana başladığını söylerken zannederiz bunu kastetmekteydi.

Son olarak hem lisans hem de yüksek lisans eğitimim süresince desteğini her zaman hissettiğim, tez yazım sürecimde her an yanımda olan ve öğrencisi olmaktan dolayı kendimi talihli hissettiğim tez danışmanım Prof. Dr. Secaattin TURAL'a, yine bu süreçte desteğini her zaman hissettiğim, yazım sürecimde tezimi okuyup düşüncelerini benimle paylaşan dostum Ebru DARENDE'ye, tezi yazarken geçirdiğim zorlu süreçte manevi destekleriyle daima yanımda olan canım kuzenim “Sevgili Bilge”m Bilge ŞAHİN'e ve dostum Kübra DÜZ'e, her koşulda yanımda olduğunu bildiğim, yaşamım boyunca sırtımı güvenle yasladığım ve yaslayacağım, beni türlü emeklerle bugünlere getiren canım anneme, babama ve bu hayattaki en saf sevgiye sahip olan canım ablam Büşra ŞAHİN'e ve son olarak bana “en” tanıdık olan O'na teşekkür ederim.

ÖZET

OĞUZ ATAY'IN TEHLİKELİ OYUNLAR ROMANINDA ULUSAL ALEGORİNİN PARODİSİ

Şahin, Fatma

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı
Bilim Dalı, Türk Dili ve Edebiyatı Programı

Danışman: Prof. Dr. Secaattin Tural

Haziran, 2022. 99 Sayfa.

Bu çalışmada, Fredric Jameson'ın Üçüncü Dünya devletleri nitelendirmesine sebep olan ulusal alegori kavramının Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* romanındaki yansımaları ele alınmıştır. Bu yansımalar, Oğuz Atay'ın ele alınan romanında ulusal alegorinin parodisini yapması üzerinden açığa çıkarılmıştır. Türk modernleşme sürecinin Batı'ya göre gecikerek başlamış olması ulusal alegorinin temellerini oluşturmuştur. Aynı zamanda romanda, Oğuz Atay'ın roman kişisi Hikmet üzerinden ulusal alegorinin ortaya çıkardığı aydının çıkmazı ele alınmıştır.

Çalışmamız, giriş ve iki bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde, ulusal alegorinin kuramsal zemini açığa çıkarılmış ve Türk edebiyatındaki tartışmalar ele alınarak ulusal alegorinin Türk romanındaki yansımaları irdelenmiştir. Bunu takiben birinci bölümde, çalışmamızın asıl konusu olan Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* romanında aydın-yazar parodisi, sorumlu aydın ve sorunlu aydın başlıkları altında tartışılmıştır. Son olarak ise ikinci bölümde, aydının kimlik krizinin parodisi; “geleneğe bakış”, “kimlik krizi: var ol(a)manın dayanılmaz ağırlığı”, “kültürel kriz: “Doğu-Batı” sorunu”, “tarihe bakış” ve “ulusal kimlik vurgusu” başlıkları altında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ulusal alegori, parodi, *Tehlikeli Oyunlar*, Oğuz Atay.

ABSTRACT

A PARODY OF NATIONAL ALLEGORY IN OĞUZ ATAY'S NOVEL, “DANGEROUS GAMES”

Şahin, Fatma

Master's Thesis, Department of Turkish Language and Literature, Department of
New Turkish Literature, Turkish Language and Literature Program

Supervisor: Prof. Dr. Secaattin Tural

June, 2022. 99 Pages.

In this study, the reflections of the national allegory concept, which caused Fredric Jameson's characterization of Third World states in Oğuz Atay's novel, *Dangerous Games* are addressed. These reflections are revealed through Oğuz Atay's parody of national allegory in his novel. The fact that the Turkish modernization process started later than the West has formed the basis of national allegory. At the same time, in this novel, the dilemma of the highbrow revealed by the national allegory is discussed through the main character Hikmet.

This study consists of an introduction and two parts. In the introduction part, the theoretical basis of the national allegory is revealed and the reflections of the national allegory in the Turkish novelism are examined by discussing the debates in Turkish literature. In the following chapter -the first chapter-, highbrow-author parody in the following novel, which is the main subject of our study, has been discussed under the titles of responsible highbrow and problematic highbrow. Finally, in the second part, the parody of the highbrow's identity crisis has been examined under the headings of “view to tradition”, “identity crisis: the unbearable weight of being (or not being) existing”, “cultural crisis: East-West problem”, “the outlook for history” and “emphasis on national identity”.

Keywords: National allegory, parody, *Dangerous Games*, Oğuz Atay

İÇİNDEKİLER

BİLDİRİM	i
İMZA SAYFASI.....	ii
ÖN SÖZ.....	iii
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
KISALTMALAR	viii
GİRİŞ	1
1. ULUSAL ALEGORİ.....	1
2. TÜRK EDEBİYATINDA ULUSAL ALEGORİ TARTIŞMALARI	13
2.1. Türk Romanında Ulusal Alegorinin Yansımaları	17
BÖLÜM I.....	26
1. OĞUZ ATAY’IN <i>TEHLİKELİ OYUNLAR</i> ROMANINDA AYDIN – YAZAR PARODİSİ	26
1.1. <i>TEHLİKELİ OYUNLAR</i> ’A GENEL BİR BAKIŞ.....	26
1.2. <i>TEHLİKELİ OYUNLAR</i> ’DA AYDIN-YAZAR PARODİSİ	29
1.2.1. Sorumlu Aydın: Baba.....	35
1.2.2. Sorunlu Aydın: Büyümeyen Çocuk	44
BÖLÜM II	54
2. OĞUZ ATAY’IN <i>TEHLİKELİ OYUNLAR</i> ROMANINDA KİMLİK KRİZİNİN PARODİSİ	54
2.1. <i>TEHLİKELİ OYUNLAR</i> ’DA KİMLİK KRİZİNİN YANSIMALARI	54
2.1.1. Geleneğe Bakış	56
2.1.2. Kimlik Krizi: Var Ol(a)mamanın Dayanılmaz Ağırlığı.....	61
2.1.3. Kültürel Kriz: “Doğu-Batı” Sorunu	71
2.1.4. Tarihe Bakış	79
2.1.5. Ulusal Kimlik Vurgusu.....	82
SONUÇ.....	90
KAYNAKÇA	96

KISALTMALAR

A.g.e.: Adı geçen eser

A.g.m.: Adı geçen makale

Bkz.: Bakınız

ev.: Çeviren

Haz.: Hazırlayan/lar

s.: Sayfa

S.: Sayı

TO: Tehlikeli Oyunlar

Vb: Ve benzeri

““Şu anda sana, güzel bir söz söyleyebilmek için, on bin kitap okumuş olmayı isterdim,” dedi: “Gene de az gelişmiş bir cümle söylemeden içim rahat etmeyecek: seni tanıdığımı çok sevindim kendi çapımda.” (Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, s. 113)

GİRİŞ

1. ULUSAL ALEGORİ

Ulusal alegori, Fredric Jameson tarafından ortaya atılmış bir kavramdır. Jameson bu kavrama *Modernizm İdeolojisi* kitabında yer alan “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı” başlıklı yazısında yer verir. Jameson’ın ortaya atmış olduğu bu düşünce, edebiyatın gözde türlerinden biri olan romanın gelişiminde oldukça önemli bir yerde konumlanır. Nitekim “ulusal alegori” kavramı birçok eleştirmenin odak noktası olarak tartışmalara yol açar.¹ Dolayısıyla, öncelikle bu tartışmalara yol açan ulusal alegorinin içerdiği temel düşünceyi irdelemek gerekir.

Jameson, modern kültürü ve edebiyatı oluşturan Batı medeniyetini ana izlek alarak, bu medeniyet dışında kalan tüm toplumları da ulusal alegori kavramının içine hapseder ve şunları belirtir:

“Bütün Üçüncü dünya metinleri, zorunlu olarak alegoriktir, üstelik son derece özgül bir biçimde alegoriktir; bunların ulusal alegoriler adını vereceğim alegoriler olarak okunmaları gerekir...”²

Jameson tarafından ortaya atılan ulusal alegori kavramının Üçüncü Dünya devletleri üzerinde barındırdığı temel düşünce, özel alan ile kamusal alanın birbiriyle iç içe geçmesi ve büyük bir yarılma yaşamamasıdır.³ Çünkü Jameson Batı medeniyetindeki asıl yarılmanın bu iki dinamik içerisinde (özel ve kamusal) olduğunu dile getirir:

“Kapitalist kültürün, yani Batılı gerçekçi ve modernist roman kültürünün belirleyici öğelerinden biri de, özel ile kamusal olan arasındaki, şiirsel olan ile siyasal olan arasındaki cinselliğin ve bilinçdışının alanı olarak düşündüğümüz alan ile sınıfların ekonominin ve seküler siyasal iktidarın kamusal dünyasının alanı arasındaki radikal yarılma’dır: Freud’a karşı Marx.

(...)

¹ Tezin ana tematiği olan ulusal alegori kavramının yol açtığı tartışmalar, ilerleyen bölümlerde ele alınacaktır.

² Fredric Jameson, “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı”, *Modernizm İdeolojisi*, çev. Kemal Atakay-Tuncay Birkan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2016), s.372.

³ a.g.e., s.372.

Bizler, özel hayattaki deneyimlerimizin iktisat biliminin ve siyasal dinamiklerin soyutlamalarıyla bağdaşmadığı gibi derin bir kanıyla yetiştirilmişizdir. Bu yüzden, romanlarımızdaki siyaset, Stendhal’ın klasik formülüyle söylemek gerekirse, ‘bir konserin ortasında patlayan silah’tır.’”⁴

Jameson, tarihsel süreç içerisinde kapitalist ve sosyalist bir biçimde varlığını sürdüren Batılı milletleri,⁵ Üçüncü Dünya devletlerinden keskin bir biçimde ayırır. Özne ve kamusal alanın birbirinden ayrılmasını ise Üçüncü Dünya devletlerinde var olan edebi söylemin politik durumuyla özdeşleştirir. Dolayısıyla da Üçüncü Dünya toplumlarının tam manasıyla Batı’nın egemenliğinde bulunan edebi kanonun içerisinde yer alamayacağını dile getirir. Bu düşüncesini ise alegorileşmenin örneğini teşkil eden, Çin topluluğunun yazarı olan Lu Hsun üzerinden ele alır.⁶ Jameson, bu örnek üzerinden özel ve kamusal alanın Batı’dakinden çok farklı olarak birbirine karıştığını dile getirir. Bu iki alanın birbirine karışmasıyla birlikte alegori kavramını gittikçe destekler bir şekil çizer. Bu bağlamda Batı’da çoktan gözden düşmüş bir biçim olan alegorinin çağdaş edebiyat teorisinde hâlâ kayda değer bir uyanış yaşadığı görülmektedir.⁷

Jameson, öne sürmüş olduğu tezinde sadece Çin devletine ait Lu Hsun’un metinlerini değil aynı zamanda Afrika ve Latin Amerika devletlerini de bu kavramın içerisine dahil eder. Dolayısıyla Üçüncü Dünya söylemi içerisine konumlandırılan tüm devletlerin edebi söylemleri, Batı’nın kültür emperyalizmine karşı verilen bir ölüm kalım savaşı olarak yorumlanır ve Birinci Dünya devletlerinin kendisine dışarıdan bakması için olanak sağlayan bir durum olarak nitelendirilir.⁸ Edebi kanonu her hâlükârda Batılı devletlerin egemenliğinde gören Jameson’ın yeri geldiğinde Birinci Dünya devletlerini de ulusal alegori kavramına dahil etmesi yine de Üçüncü Dünya devletleri olarak nitelendirdiği ülkelerinki gibi olmaz. Bu noktada Jameson, şunları ifade eder:

⁴ a.g.e., s.372.

⁵ Jameson’ın burada Batılı, yani birinci dünya diye nitelendirdiği toplumların, şu ifadesinden hareketle: “19.yy İspanyası burada Üçüncü Dünya terimi altında gösterdiğimiz ülkeler gibi tam olarak periferik olmamakla birlikte; elbette, İngiltere ya da Fransa’yla karşılaştırıldığında bu anlamda yarı-periferiktir.” İngiltere ve Fransa olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıntılı bilgi için bkz: a.g.e., s.385.

⁶ Jameson tarafından Çin yazarı Lu Hsun üzerinden yapılan değerlendirmeler, salt olarak Çin topluluğunun ulusal alegori yazgısını görmek için değil, tüm Üçüncü Dünya devletlerini kapsayan ulusal alegori yazgısını görmek açısından önemlidir. Bkz.: a.g.e., s. 373.

⁷ a.g.e., s.378.

⁸ a.g.e., s.370.

“Yukarıdan bakış epistemolojik olarak sakatlayıcıdır ve öznelerini indirger: Bir sürü parçalanmış öznellik şeklindeki yanılsamalara, kolektif geçmiş ya da gelecekte yoksun, toplumsal bütünlüğü kavrama yönünde herhangi bir olanaktan mahrum bırakılmış, ölmek üzere olan bireysel bedenlere. Bize, Sartre’ın sözünü ettiği anlık parıltı lüksünü sağlayan bu yer’siz bireysellik, bu yapısal idealizm, “tarih kabusu”ndan hoş bir kaçış olanağı verir, ama aynı zamanda kültürümüzü, kişiye özel öznenliğin psikolojizmine ve “yansımalar”ına mahkûm eder. Bütün bunlar, kendisine rağmen durumsal ve materyalist olmak zorunda olan Üçüncü Dünya kültüründen esirgenmiştir. Ve son olarak, Üçüncü Dünya kültürünün –bu kültürde bireysel öyküyü ve bireysel deneyimi, sonuçta kolektiflik deneyimini anlatma gibi zorlu bir çabayı içermek zorundadır- alegorik doğasını açıklayacak olan da budur”⁹

Jameson, tepeden bir bakışa sahip olan Birinci Dünya devletlerini-yani kendi ulusunu- eleştirse de Üçüncü Dünya devletleri ayırımına yol açan düşünsel zeminle Birinci Dünya arasındaki eleştirel zemin ortak bir paydada yer almamaktadır. Birinci Dünya devletlerindeki yersiz bireyselliği ve yapısal idealizmi tarihsel kabustan bir kaçış olarak düşünür. Fakat yine de düşünür, Üçüncü Dünya devletlerini bu bireysel edime hiçbir zaman erişemeyen, sadece kolektif deneyimi anlatabilen bir ulus olarak ele alır.

Jameson, ulusal alegorinin Üçüncü Dünya devletlerinde bir mahkûmiyet olduğu düşüncesini tezinde baskın bir biçimde ifade eder. Birinci Dünya devletlerindeki ulusal alegori nitelendirmesini ise şu şekilde yorumlar:

“Demek ki bu tür ulusal alegorik yapılar Birinci Dünya kültür metinlerinde yok değildir, daha ziyade, *bilinçdışı*dırlar; bu yüzden de zorunlu olarak halihazırdaki Birinci Dünya durumumuzun bütün bir toplumsal ve tarihsel eleştirisini getiren yorumlayıcı mekanizmalara başvurarak şifrelerinin çözülmesi gerekir. Buradaki püf noktası şudur: Kendi kültürel metinlerimizin bilinçdışı alegorilerinden farklı olarak, Üçüncü Dünya ulusal alegorileri, bilinçli ve açıktır: Siyasetin libidinal dinamikle kökten farklı ve nesnel bir ilişkisini imlerler.”¹⁰

Buradan yola çıkarak ifade edilebilir ki, Jameson’a göre Birinci Dünya devletlerinin edebi söylemlerinin bilinçli bir biçimde değil; tamamen bilinçdışı bir yaklaşımla ulusal alegoriye yakalandığıdır. Fakat bu durum yine de Birinci Dünya devletlerini ulusal alegori kavramına dahil etmez. Jameson, bu konuyu bağımsızlık noktasında ele alır. Jameson’a göre emperyalizme mahkûm olmak, bağımsızlığını kendi eliyle

⁹ a.g.e., s.20.

¹⁰ a.g.e., s.394

kazanamamış toplumlarda bir sonuçtur. Sömürünün bir sonucu olan emperyalizmle bir bağdaşıklık kurulmuş olan, Hegel'in "Efendi-Köle" diyalektiğinden yola çıkarak Birinci Dünya devletleri efendi; Üçüncü Dünya devletleri ise köle olarak ele alınır¹¹ ve böylelikle Üçüncü Dünya devletleri daima kendini kanıtlama çabasıyla bir mücadele içerisinde girer. Bu durumda Birinci Dünya devletleri ise "feodal ve aristokratik" horgörüyle, ötekini -köleyi- tanıma girişimine girer ve ötekini tanımanın, tepeden bir bakışla, keyfini sürer.¹² Nitekim bu durumda Birinci Dünya devletleri efendi ve hükmeden; Üçüncü Dünya devletleri ise köle ve hükmedilen olarak konumlanır.

Bir Marksist olan Jameson, ulusal alegori kavramında yapmış olduğu çıkarımlarla, modern romanın kökeni olan Batı'yı ve dolayısıyla Birinci Dünya devletlerini tepeden bakan bir yere konumlandırır. Üçüncü Dünya devletlerini ise öznel ve kamusal alanı birbirinden ayıramayan ve daima kendisini Birinci Dünya devletlerine kanıtlama içgüdüyle hareket eden bir yerde düşünür ve düşüncelerini şu şekilde dile getirir:

"Yukarıdan bakış epistemolojik olarak sakatlayıcıdır ve özneleri indirger: Bir sürü parçalanmış öznellik şeklindeki yanılsamalara, kolektif geçmiş ya da gelecekte yoksun, toplumsal bütünlüğü kavrama yönünde herhangi bir olanaktan mahrum bırakılmış, ölmek üzere olan bedensel bedenlere. Bize Sartre'ın sözünü ettiği anlık parıltı lüksünü sağlayan bu yer'siz bireysellik, bu yapısal idealizm, "tarih kâbusu"ndan hoş bir kaçış olanağı verir, ama aynı zamanda kültürümüzü, kişiye özel öznenliğin psikolojizmine ve "yansımalar"ına mahkûm eder. Bütün bunlar, kendisine rağmen durumsal ve materyalist olmak zorunda olan Üçüncü Dünya kültüründen esirgenmiştir."¹³

Üçüncü Dünya devletleri esirgenme duygusunu, toplumsal kimliğe dönüştürür ve bu bilinçle hareket ederek tarihselliğe yönelir. Nitekim Jameson'ın bu düşüncesi oryantalist bir bakış açısını da beraberinde getirir. Öyle ki Üçüncü Dünya devletlerini bu denli anlamlandırma çabası masumane bir düşünce olarak karşımıza çıkmaz.

¹¹ Hegel'in Efendi-Köle diyalektiğini Jameson ele alır ve yorumlar. Kölenin tanımlanması efendinin ise tanınması gerekir. Bu noktada ise Jameson Birinci Dünya devletlerini daimi tanıma durumunda kölenin ise daimi tanımlanma durumunda yorumlar. Bkz.: a.g.e., s.394

¹² a.g.e., s.394.

¹³ a.g.e., s.395.

Düşüncenin temelinde bu devletleri anlayıp onların içine sızma ve üzerlerinde bir hakimiyet kurma çabası vardır.¹⁴

Jameson'ın Üçüncü Dünya devletleri diye adlandırdığı bu kesim, ekseriyetle de Doğu toplumlarını içine alır. Doğu'nun daima dışarıdan bir gözle izlenmesine sebep olan oryantalist bakış açısına bakmak bu hususta doğru bir yönelim olur. Edward Said'e ait olan "oryantalizm" kavramını Mahmut Mutman, şu şekilde ele alır:

"Said, şarkiyatçılığı, epistemolojik ve ontolojik düzeyde almakla (Doğu'nun durağanlığı varsayımından Doğu'yu kadınlaştırmaya kadar), aslında emperyalizmi ve sömürgeciliği onları oluşturan temel kurucu varsayımlar düzeyinde ele alıyordu. Bu varsayımların en başında elbette Doğu diye bir yerin ayırt edilmesi hareketi geliyordu. Said buna "imgesel coğrafya" diyecekti. 'Doğu' diye bir bilgi, yazı, gözlem, inceleme ve seyahat nesnesi ayırmanın ve işaretlemenin kendisi ne masum bir hareketti ne de bu ayrımı yapanların mensubu olduğu toplumun 'Doğu' diye ayrılmış, öteki olarak kurulmuş olan bu yer ile olan iktidar ilişkilerinden ve sömürgecilikten bağımsızdı"¹⁵

O hâlde, Said'in bakış açısından bakıldığında da Jameson'ın Üçüncü Dünya devletlerini anlamlandırma çabası sömürgecilik/emperyalizmle eşdeğerdir. Şarkiyatçılık/oryantalizm söylemi, Üçüncü Dünya devletleri arasında büyük bir yer kaplayan Doğu toplumlarının edebi söylem inşasının ekseriyetle ideolojik kaygılar içerisinde oluşturulduğu ile alakalıdır.

Bunun yanı sıra Postkolonyalizm kavramını da burada irdelemek gerekmektedir. Postkolonyalizm, sömürgeci/emperyalist bakış açısına sahip Batı toplumlarında sömürü sonrası ortaya çıkan durumu sorunsallaştırma eylemidir.¹⁶ Fakat bu sorunsallaştırma eyleminin Üçüncü Dünya devletlerine safi bir anlam verme ilişkisiyle bağlantılı olmadığı söylenebilir. Bu eylem, Batı'nın kendi tarihsel kabusundaki sorunlu durumu çözemeyişinden kaynaklı olarak bu durumu farklı bir soruna çevirip Üçüncü Dünya devletlerine okları yönelten bir tutumdur. Bu bağlamda Jameson'ın ifade ettiği ulusal alegori kavramı, Batı'nın modern kültürü oluşturma sürecinde üzerinde hakimiyet kurabildiği ülkelerle bağdaştırılır. Bu noktada Üçüncü Dünya oluşumun içerisinde yer alan Doğu, Batı'nın ideolojik bir

¹⁴ Oryantalist bakış açısına ilerleyen bölümlerde değinilecektir.

¹⁵ Mahmut Mutman, "Postkolonyalizm: Ölü Bir Disiplinin Hatıra Defteri" *Toplumbilim*, S.25 (İstanbul 2010), s.120.

¹⁶ a.g.e., s.120.

temsili olarak ele alınır, Batı karşısında nesneleştirilir.¹⁷ Bu noktada Doğu ise öteki olma durumuyla karşı karşıya kalır:

“Sömürgeciliğin en geniş anlamıyla tabanını oluşturan süreç, yani “ötekileştirme” zayıf olanın önce “öteki” olarak tanımlanmasını öngörüyordu ki ezilebilsin, horlanabilsin ve rahat bir vicdanla sömürülebilsin. Ötekileştirme kuvvetli olanın kendini “egemen özne” olarak yapılandırmasını (bunun için kaba kuvvetten şeytani retoriğe kadar her yol mübahtı), sonra da onu “nesne” durumuna indirgeyerek yönetmesini, kullanmasını, sömürmesini ve sürekli olarak onun ötekiliğini tarif edecek bir dil oluşturmalarını gerektiriyordu”¹⁸

Jale Parla’nın ifade ettiği gibi modernleşme sürecinde sömürüyle ortaya çıkan ötekilik durumu, Batı’nın Doğu üzerindeki etkisinin görülmesi açısından önemlidir. Bu bağlamda egemen öznenin “öteki” üzerinde kurmuş olduğu etkinin yeni bir dil düzeniyle de ilişkili olduğu dile getirilebilir. Çünkü bu ilişki, ötekileştirenin öteki üzerindeki kuracağı yeni bir dil düzenini de beraberinde getirir.¹⁹ Bu noktada ise ötekileştirilenin sömürü diline karşı yeni bir dil üretmesi zorunlu hâle gelir.

Modernleşme sürecinin Batı toplumlarında ortaya çıkmasından dolayı Batı’da öznel ve kamusal alan yani edebi söylemlerdeki bireysel kimlik inşası ile toplumsal konular birbirinden ayırt edilebilmiştir. Fakat Üçüncü Dünya söylemine sahip olan ve büyük oranda da Doğu toplumlarını kapsayan devletler, edebi söylemlerindeki birey inşasını toplumsal konulardan münferit kuramamıştır. Bu ise Batı’nın edebi oluşumundaki birey inşasına ters düşen bir tutumdur. Jameson’ın da ifade ettiği biçimde ulusal alegori kavramına hapsedilen tüm toplumlar, gayretle kendisini kanıtlama mücadelesine girer. Bunun sebebi ise Batı’nın emperyalist yaklaşımıyla Üçüncü Dünya devletleri üzerinde kurduğu baskın tavidir. O hâlde Batı’nın egemenliğini bu denli üzerinde hissedenden Doğu toplumlarının çıkış noktası bu noktada gelenekselliği de içerisinde barındıran milliyetçiliktir. Modernleşme sahnesine geç çıkan Doğu toplumları -Jameson’ın söylemiyle Üçüncü Dünya devletleri- edebi söylemin inşasında emperyalist etkiyi ancak milli söylemle aşabilmektedir.

Gregory Jusdanis, Üçüncü Dünya devletlerinde modernleşme sahnesine geç çıkışın bir sonucu olarak ortaya çıkan milli kimlik inşasına *Gecikmiş Modernlik ve Estetik*

¹⁷ Jale Parla, *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), s.11.

¹⁸ a.g.e., s.11.

¹⁹ a.g.e., s.13.

Kültür adlı kitabında yer verir. Bu kitapta ele alınan düşünceler, Jameson'ın ulusal alegori kavramını da destekler mahiyettedir. Jusdanis, geç kalınlık meselesini Yunan ulusu üzerinden ele alır ve Yunan ulusunu bu bağlamda ilk Üçüncü Dünya devleti olarak nitelendirir.²⁰ Jusdanis'in Yunan ulusu üzerine yaptığı tüm çıkarımlar bir bakıma modernleşme sahnesine geç çıkan tüm uluslarla eşdeğer olarak yorumlanabilir niteliktedir. Bu bağlamda milli söylem inşası, modernleşme sahnesine geç çıkan uluslarda Batı'nın modernleşme pratiğine yetişmek için bir çıkarım olarak görülür.

Bu bağlamda, Hint Marksist edebiyat kuramcısı Aijaz Ahmad, kapitalist dünya görüşüne sahip Birinci Dünya devletleri ile sosyalist dünya görüşüne sahip İkinci Dünya devletlerinin Üçüncü Dünya devletleri üzerinde kurmuş olduğu bu emperyalist baskıların bir sonucu olarak, Üçüncü Dünya devletlerinin ulusal bilincini simgeleyen milliyetçiliği tercih etmesini haklı bir tercih olarak görür.²¹ Bu durumda Üçüncü Dünya devletleri, Batı'nın sömürü baskısıyla ötekileştirilmeye mahkûm edilir. Dolayısıyla milliyetçilik söyleminin Batı'nın sömürsü karşısında ötekileştirilmeye mahkûm edilmek istenen Üçüncü Dünya devletlerine bir paravan görevi gördüğünü söylemek mümkün olur. Üçüncü Dünya ülkelerinin kendi uluslarını korumak adına bunu tercih etmeleri ise olağan bir sonuç olarak yorumlanabilir.

Jusdanis, Üçüncü Dünya devletlerinin, Batı ile modernliği eşdeğer olarak görmesinden dolayı Üçüncü Dünya devletleri olarak nitelendirilen toplumlara ait olan özerk estetiğin ihmal edildiğini ve dolayısıyla da Batı'nın sömürü kısıncına, özerk estetiği ithal ederek yakalandığını belirtir.²² Üçüncü Dünya devletleri ise Batı'nın modernleşme sürecini erken tamamlamasından dolayı bu modernliğe erişilmesi gerektiğini düşünür. Çünkü Batı bu noktada modern kültürü muhafaza etmektedir. Bu noktada Jameson, Batı dışında kalan ulusların ulusal alegoriye yakalandığını destekler. Ancak Jusdanis'in, Jameson'ın ortaya attığı ulusal alegori

²⁰ Yunan ulusları milliyetçilik söylemiyle Batı sahnesine çıkmak isterken, Batı'nın kapitalist tahakkümüne yakalanmaktan kendilerini alıkoyamazlar. Sonuç olarak da Jusdanis tarafından ilk Üçüncü Dünya devleti olarak nitelendirilirler. Bkz: Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, çev. Tuncay Birkan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), s.12-13.

²¹ Aijaz Ahmad, *Teoride Sınıf, Ulus ve Edebiyat*, çev. Ahmet Fethi, (İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995), s.120.

²² Jusdanis, a.g.e, s.15

kavramından ayrılan noktası, Batı'nın Üçüncü Dünya devletleri üzerinde bir sömürü hakimiyeti kurma çabasının olduğudur:

“Gecikmiş modernleşmenin bir örneği olarak bir çevre ülkesinde milli bir edebiyatın inşa edilmesi hakkında yazmayı tercih ederek, Batı kültüründeki mevcut pratiklerin bir gerçeklik değil, bir olumsuzluklar alanı oluşturduklarını ve ne bugünümüzü ne de geleceğimizi bu alana rehin vermek zorunda olmadığımızı göstermek istiyorum. Sadece mevcut ideolojilerin yarattığı terör yüzünden başka alternatif olmadığına inanıyoruz.”²³

O hâlde denilebilir ki, Üçüncü Dünya devletlerinin modernliğe geç kalma meselesinin zorunlu bir sonuç olması, başka bir alternatifin bulunmamasından kaynaklıdır. Çünkü Batı'nın kendisinde muhafaza ettiği modernlik meselesi bir olumsuzluk pratiğinden kaynaklıdır. Batı, modern sahneye erken çıkarak akabinde modern edebiyat inşasını kendi hakimiyetinde bulundurmuş ve diğer ulusları kendi hakimiyetine alarak onları dar bir çerçeveye hapsedmiştir. Fakat bu durumda Batı'nın kendi toplumu dışında kalan diğer uluslara nasıl yön verdiğinin de irdelenmesi gerekir. Jusdanis, karşılaştırmalı edebiyat söylemine sahip olan Batı'nın bu alanı kullanarak Batı dışında kalan devletleri dar bir çerçeveye dahil ettiğini belirtir.²⁴

Batı, karşılaştırmalı edebiyat söylemiyle tüm milletleri kapsayan bir alan oluşturur. Karşılaştırmalı edebiyat alanı ekseriyetle Batı'nın egemenliğinde oluşan bir alandır. Bu durumda da diğer uluslar Batı'nın metinlerinin altında kalır. Bütüncül bir yaklaşım biçimiyle hareket eden Batı'nın amacının ise hakimiyeti kendi eline almak olduğu söylenebilir. Bu noktada modern edebiyat söylemini karşılaştırmalı edebiyat alanıyla sürdüren Batı, genel kabul gören edebiyat söyleminin kendi edebiyatlarının olduğu bilincindedir. Genel edebiyat söylemini yönlendiren Batı, kendi prototipleri dışında kalan ulusların edebiyatlarının marjinal bir söylemden ileri gidemeyeceğini ve geleneksel söylemden kopamayacağını ileri sürerek genel kabul gören edebiyat söyleminin de kendilerine ait olduğunun farkındadır.²⁵ Bu konuda Jusdanis, Afrika örneğini vererek şunları söyler:

²³ a.g.e., s.19.

²⁴ a.g.e., s.20.

²⁵ a.g.e., s.27.

“Afrikalı yazarlar yeni evrensel edebiyat müfredatında “minör” bir rol oynayacaklardır. Bu yazarlar yeterince Batılı olmadıkları için görmezden gelinir ya da kendileri oldukları için mahkûm edilirler”²⁶

Nitekim ulusal alegori kavramıyla örtüştürülen Üçüncü Dünya devletleri karşılaştırmalı edebiyat alanında yine Batı’nın hükümrancılığı altındadır. Üçüncü Dünya uluslarının kendi kültürel dinamiklerini korumaya gayret ederken dahi Batı karşısında hep bir geride kalma dürtüsüyle hareket ettikleri görülmektedir. Bu mahkûmiyetle mücadele eden uluslarda ise çıkar yol milliyetçilik söylemi olarak gözükmektedir. Milliyetçi söylem ise devamında ideolojik bir yaklaşımı da beraberinde getirir. Marksist bir eleştirmen olan Terry Eagleton ideoloji ile ilgili şunları dile getirir:

“İdeoloji bir ifadenin içerdiği dilsel özelliklerden çok kimin kime hangi amaçlarla ne söylediğiyle ilgili bir meseledir. Kuşkusuz, bu örneğin, faşizmin dili gibi birtakım ideolojik ‘üsluplar’ (idoms) olduğunu reddetmek anlamına gelmez. Faşizmin, kendine özü bir sözlükçesi vardır (*lebensraum*, fedakârlık, kan, vatan), fakat bu sözcükleri ideolojik yapan asıl şey, hizmet ettikleri iktidar çıkarları ve yarattıkları siyasal etkilerdir. Buraya kadar söylediğimizi şöyle toparlayabiliriz: tamamen aynı dil birimi, bir bağlamda ideolojik sayılabilirken bir başka bağlamda ideolojik sayılmayabilir; ideoloji bir sözün, kullanıldığı toplumsal bağlamla olan ilişkisinin bir işlevidir.”²⁷

O hâlde Üçüncü Dünya devletlerinin bir sonuç olarak gördüğü milliyetçilik söylemi ile Birinci Dünya devletlerinin kolonyalist baskısı arasındaki temel benzerlik ideolojik yaklaşımdır. Çünkü Terry Eagleton’a da göre ideolojiyi oluşturan temel dayanak bir milletin kullandığı salt dil değildir, o dilin içerisinde gizli olan söylemlerdir. Bu durumda milliyetçilik söylemi, Terry Eagleton’ın söylem meselesinden yola çıkarak ulusal alegori kavramına mahkûm edilen uluslarda yerel söylemi modern söyleme kurban etmemek için önem kazanmıştır. Jusdanis de milli bir bilinç yaratabilmenin en önemli aracını, yerel dil olarak görür.²⁸ Batı, modern edebiyat sahnesine erken çıkışıyla bireysel kimliği romanlarında inşa edebilmiş olmasından dolayı geriye kalan diğer ulusları Üçüncü Dünya devletleri olarak nitelendirmiştir. Bu nitelendirme sonucunda Batı’nın kendi dışında kalan diğer uluslar üzerinde kurduğu emperyalist baskı ve bu söylemden kaçmak için kendi

²⁶ a.g.e., s.27.

²⁷ Terry Eagleton, *İdeoloji*, çev. Muttalip Özcan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996), s.28.

²⁸ Jusdanis, a.g.e., s.78.

içinde bir çözüm arayışında olan diğer ulusların tercihi olan milliyetçi söylem, Terry Eagleton'ın da ideolojik tanımıyla örtüşür.

Batı'nın tahakkümü altında bulunan Üçüncü Dünya devletleri, Batı'nın sahip olduğu modern pratiklere yetişme telaşesiyle özerk yapılarını kaybetme durumuyla karşı karşıya kalır. Batı ise emperyalist politikasıyla Doğu toplumlarının özerk estetiği kaybetme durumuyla karşı karşıya kalması durumundan bir çıkar sağlar. Nitekim Doğu toplumları, Batı tarafından daima kıyıda köşede kalmış ve özerk estetiğe sahip olamayan uluslar olarak nitelendirilir. Batı'nın modernizmi, kendi dışında kalan diğer ulusları hakimiyetine almaktadır. Bu sebeple, Batı da modern hükümlerin elinde bulunmasıyla diğer uluslar üzerinde kendi kurallarını belirlediği bir düzen oluşturur.

Daryush Shayegan, *Yaralı Bilinç* kitabında “tarihte geri kalmış ve değişimler şenliğine katılmamış uygarlıklardaki zihin çarpıklıkları”²⁹’nı anlatır. Bu kitapta Shayegan, Doğu toplumlarının³⁰ “kültürel şizofrenisi”ni³¹ ele alır. Batı'nın Doğu'ya hükmetme sebeplerini açıklayan Shayegan, bu sebeplerden birisinin Batı'nın Doğu'nun eserlerini büyük bir dikkatle çevirmiş olmasıyla alakalı olduğunu dile getirir.³² Bu bağlamda bir milletin dilini bilmek o milletin iç dinamiklerini anlayabilmeyi de beraberinde getirir. Daryush Shayegan da Batı toplumlarının Doğu devletleri üzerinde değiştirici bir güç olduğunun farkındadır. Batı, geçmişiyile bir kopma gerçekleştirilmeyen ve kendine özgü bir paradigma olarak ele alınmamıştır. Batı, Doğu toplumlarının en derin dayanaklarını sarsan, geleneklerini saptıran, faziletlerini bozarak Doğu toplumlarını uzun vadede siyasal ve kültürel köleliğe düşüren gizli güçlerin fesadı olarak görülür.³³ Batı'nın bu gizli fesadı Doğu toplumlarında bir çatlamaya yol açar. Daryush Shayegan'a göre gerçeklik katmanının ortaya çıkışıyla bilinçte bir çatlamanın ortaya çıkışı zorunludur. Shayegan, düşüncelerini şu şekilde dile getirir:

²⁹ Daryush Shayegan, *Yaralı Bilinç*, çev. Haldun Bayrı, (İstanbul: Metis Yayınları, 2020), s.10.

³⁰ Daryush Shayegan'ın Doğu toplumları nitelendirmesinde özellikle ele alınan millet, kendi kültürü olan İran devletidir. Batı'nın emperyalist politikasını İran toplumu üzerinden alarak ekseriyetle Doğu toplumları üzerinden bir çıkarımda bulunur. Bkz.: a.g.e.

³¹ Bu nitelendirme Daryush Shayegan'a aittir.

³² Batılı öğrenciler İslam dünyası hakkında elle tutulur bir malzemeye sahip olmuşlardır. Arap grameri üzerinden yaklaşık yetmiş kitap çevirmişlerdir. Farsça üzerine on, Türkçe üzerine de on beş kitap basılmıştır. Bkz.: a.g.e., s.32.

³³ a.g.e., s.14.

“Şeyler dışsal olarak değişmekteyken kafalardaki yansımalar hâlâ eski tasavvur biçimleriyle kurulmaktaydı. Durum böyleyken bilinç içindeki bu çatlama nasıl yaşanabilirdi? İstense de istenmese de bu sorun, dünyamızı kırıp geçiren tüm zihinsel çarpıklıklardaki -ki bunlar çoktur- çözülmez sorun olarak önümüzde durmaktadır. Bu sorun ancak bu uygarlıkların savunucuları tarafından ortaya çıkarılabilir; çünkü nasıl kimse bir başkasının yerine ölemezse, bizim içinde yaşadığımız uygarlığın dışındaki bir uygarlıktan gelen biri de, bu çatlama deneyini varlığının her zerresinde hissederek ruhunda yaşayamaz. Başka bir deyişle bu çatlama, bize özgü olan ve başkasına devredemeyeceğimiz kaderimizdir.”³⁴

Bu bağlamda Shayegan, Batı toplumları tarafından kültürel emperyalizme maruz kalan Doğu toplumlarının yaşadığı çatlamaı başka hiçbir topluma devredilemeyecek bir kader olarak yorumlar. Nitekim Doğu toplumları bu bağlamda “yaralı bilinç”ler olarak nitelendirilir. Yaralı bir bilince sahip olmamak adına modernliğin başlangıcındaki bunalımlara tarihsel olarak katlanılabılme duruşunu gösteren Doğu toplumları, değişimlere ayak uydurabilirdi.³⁵ Fakat yeni fikirler tarihsel olarak aynı ölçüyle ölçülemez bir zemine yamalanır ve bu durumdan ötürü bilinçte açık bir yara gibi duran bir uçurumun oluşmasına yol açar.³⁶ Nitekim yaralı bilinçlere sahip olan Doğu toplumları, Batı tarafından değiştirilemez bir kadere mahkûm edilmiştir.

Batı tarafından ötekileştirilen Doğu, kültürel emperyalizmin farkında olan bir düzenin içerisinde. Batı tahakkümünde bulunan düzen biçimi, Doğu toplumlarını bir kısıpaca alır. Batı, bu düzen biçimini dil ile sağlar. Zygmunt Bauman, *Modernlik ve Müphemlik* kitabında dilin düzen sağlama biçimini şu şekilde ele alır:

“Dil, adlandırma/sınıflandırma fonksiyonu aracılığıyla, insan yerleşimine uygun düzenli ve iyice oturmuş bir dünya ile rastgeleliklerle dolu olumsal bir dünya arasına kendini yerleştirir. Bu ikinci dünyada, hafıza, öğrenme kapasitesi gibi silahlar, insanı doğrudan doğruya intihara sürüklemese bile, faydasızdır. Dil, düzenin idamesi, rastgelelik ve olumsuzluğun reddi ya da bastırılması için uğraşır durur.”³⁷

Dil bu bağlamda düzen sağlama görevi görür. Bauman’ın nitelendirdiği müphemlik meselesi, dilin oluşturduğu düzene bir başkaldırıdır. Müphemlik bu sebeple dile özel

³⁴ a.g.e. s.14-15.

³⁵ a.g.e., s.74.

³⁶ a.g.e., s.74.

³⁷ Zygmunt Bauman, *Modernlik ve Müphemlik*, çev. İsmail Türkmen, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020), s.12.

bir düzensizlik verir ve buna bir alternatif üretilmediğinde ise keskin bir rahatsızlık oluşur.³⁸

Modern pratik inşasıyla eş zamanlı var olamayan Doğu toplumları müphemlikle bağdaşır. Dil düzen isterken müphemlik kaos yaratır. Bu yüzden Batı ile bağdaşan dil düzeni, modern pratikte müphem ile bir savaş hâline girer. Nitekim Doğu toplumlarının modern pratikte Batı karşısındaki ötekiliği, müphemlikle -yani kaostla- özdeşleşir. Bu bağlamda Batı'nın modern pratiği ile Doğu'nun müphemliği bir çatışma hâlinindedir:

“Müphemliğin kökünü kazıma çabası tipik bir modern pratiktir; modern siyasetin, modern aklın ve modern yaşamın özüdür. Bu, kesin olarak tanımlama ve kesin olarak tanımlanamayan her şeyin bastırılması ya da elenmesi çabasıdır.

(...)

Dolayısıyla da hoşgörüsüzlük, modern pratiğin doğal bir eğilimidir; düzenin inşası, katılma ve kabul edilmenin sınırlarını çizer.”³⁹

Batı, karşısında düzene başkaldıracak bir medeniyet istemez. Modern pratiklerin tümünü elinde bulunduran ve edebi sahneye de tüm uluslardan önce çıkan bu medeniyet, geriye kalan milletlerin kendi pratiklerine uyumlanmasını bekler. Bu bakımdan müphemlik, Batı'nın kendi dışındaki diğer uluslar üzerinde kurduğu emperyalist bakışına zarar verir. Çünkü müphem Batı'nın elinde bulundurduğu gücün küresel dünyadaki yerinin farkındadır ve ötekileştirilmenin sancısını çeker. Bu yüzden farkındalık ve farkında olma durumu Batı toplumları tarafından istenen bir düşünce değildir.

Jameson'ın ortaya atmış olduğu ulusal alegori kavramına mahkûm edilen Üçüncü Dünya devletleri nitelendirmesinin birçok altyapısı bulunmaktadır. Bu durum ise Batı modernizminden bağımsız ol(a)mayan ulusları, Batı'ya yetişme ve koşullanma durumuna iter. Bu bakımdan milli kimlik inşası, Batı'nın kültür emperyalizminden çıkış yolu olarak önem kazanır. Bu konuda Jameson'ın Üçüncü Dünya sınıflandırmasına dahil olan Doğu toplumları önemlidir. Bu bağlamda ise Jameson'ın ulusal alegori kavramının Türk modernleşmesinde nasıl karşılık bulduğunu, modern

³⁸ a.g.e., s.11.

³⁹ a.g.e., s.21.

edebi kimlikteki yerini ve ulusal alegori kavramının yol açtığı tartışmaları irdelemek gerekmektedir.

2. TÜRK EDEBİYATINDA ULUSAL ALEGORİ TARTIŞMALARI

Batı'ya göre modernleşme sürecini geç tamamlayan Türk ulusu, Jameson'ın öne sürdüğü ulusal alegori kavramıyla özdeşleştirilen Üçüncü Dünya devletlerinden biri olarak ele alınır. Elbette gecikerek modern sahneye çıkışın belirli sebepleri vardır. Bu sebeplerin ne olduğunu ifade eden Şerif Mardin, Türk modernleşmesinin gecikerek başlamasını şuna bağlar:

“Özetle; Osmanlı İmparatorluğu XIX. Yüzyılın başında kültür bakımından “küçük” ve “büyük” geleneklerin bütünleşmedikleri bir durumdaydı. Aynı zamanda, İmparatorluk, Batı'nın geçirmiş olduğu ve sosyal yapısını yeniden yoğuran “âyanlık” inkılâbı, pazar inkılâbı ve sanayi inkılâbı gibi önemli tarihsel gelişmelerden uzak kalmıştı.”⁴⁰

Bundan mülhem, sanayi inkılabı gibi büyük devrimleri yaşayan ve modern oluşumu başlatan Batı ile bu modern oluşumun dışında kalan Türk ulusu, modern sahneye çıkışında gecikmişlik duygusu ve sömürüyle karşı karşıya kalır. Bu sömürünün edebi metinlerdeki yansımaları ise Batı karşısındaki yerini konumlandırmaya çalışan yazarların asi yankısında yerini bulur.⁴¹ Nitekim Türk modernleşme sürecinde gecikmişlik duygusunun beraberinde getirdiği tarihe ve milli kimliğe dönüş de gecikerek modernleşmenin bir sonucu olarak görülür.⁴²

Murat Belge, Batı'nın politik bilinci, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bilinçli bir biçimde modern edebi oluşumun dışına ittiğini ve görmezden gelme eğiliminde olduğunu fakat Üçüncü Dünya uluslarında politik söylemin bireysel psikolojiyi hâlâ etkilediğini dile getirir.⁴³ Belge, ulusal alegori nitelendirmesine sahip uluslarda Batı

⁴⁰ Şerif Mardin, “Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma”, *Türk Modernleşmesi Makaleler 4*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), s.30.

⁴¹ Ulusal alegorinin yansımalarının görüldüğü roman türünde, Batı'ya karşı açığa çıkan bu yüksek ses çoğunlukla Tanzimat romancılarında görülmüştür. Modernleşmenin görünür bir biçimde başladığı bu dönemde Batı'nın Türk modernleşmesi üzerindeki etkisi romanlara konu olmuştur. Diğer yazarlarda da açığa çıkan bu durumun yansımaları ilerleyen bölümlerde ele alınacaktır.

⁴² Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), s.71.

⁴³ a.g.e., s.71.

dillerine yapılan çevirilerin bir sonucu olarak da Jameson'ın ortaya attığı ulusal alegori kavramının haklılığını vurgular.⁴⁴

Erik Jan Zürcher ise tarihçilerin tezlerinden yola çıkarak Türk modernleşmesinin sürecini şu şekilde yorumlar:

“Modernleşme kavramının etkisinde kalan tarihçiler, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ve Türkiye'deki gelişmeleri, bir kez harekete geçtikten sonra geriye döndürülemez şekilde ilerleyecek olan akılcı bir Batı sisteminin etkisinde kalmış olan insanlarla, ilerlemenin yoluna çıkan gelenekçiler ve gericiler arasındaki bir mücadele olarak görmektedirler. Bu çalışmalar, altta yatan Batı'nın üstünlüğü öncülü tatsız olsa bile ideolojik ve siyasal dönüşümler söz konusu olduğunda aydınlatıcı görülmüştür (...)”⁴⁵

Zürcher'in yorumundan yola çıkarak Batı'nın Türk modernleşmesindeki yeri belirlenmiş olur. Batı'nın hegemonyası altında modernleşen Türk modernleşme sürecinin mücadelesi, Zürcher'in belirttiği gibi ilerici olarak nitelendirilen Batılılar ve gerici olarak nitelendirilen Doğulular arasında olur. Bu durum ise Türk modernleşme sürecinde ikilemli bir serüveni başlatır.

Türk modernleşme sürecinde modern oluşumu erken tamamlayan Batı'nın etkisi elbette yadsınamaz. Bu bağlamda Meltem Gürle, Türk modernleşme sürecinin temelinde, ülkenin hem Batılı olacağını hem de milli değerlerine sahip çıkacağına dair iki varsayımın olduğunu dile getirir ve bu varsayıma göre şunları söyler:

(...) ülke aynı anda hem Batılı olacak hem de milli değerlerine sahip çıkacaktır. Türkiye bu süreçte, bir yandan Batı'nın alametifarikası olan akılcılığa bel bağlarken, bir yandan da daha iyi bir geleceğe doğru yavaş yavaş ilerleyen yolda birleşmiş bir ulus tasavvur etmiştir.”⁴⁶

Nitekim Türk modernleşmesi, oluşum aşamasında Batı'nın akli pratiklerini kendi milli değerleriyle özdeşleştirerek modern sahneye çıkma eğilimindedir. Fakat Gürle'ye göre, Batı'nın merkezileşmiş modern düşünceleri Türk modernleşmesinin oluşumu içerisinde büyük bir rol oynayarak tamamen aklın egemen olduğu standart

⁴⁴ Murat Belge, insanların birbirini merak etme duygusuna, Batı dillerine Batılı olmayan dillerden çeviri yapılmasıyla örnek verir. Bu noktada ise Latin Amerika, Avrupa ve Asya ülkelerinin kendi sınırlarının dışına çıktığını dile getirir. Bu yeni durumun ise Üçüncü Dünya yazarlarını ulusal alegori yazmaya teşvik ettiğini belirtir. Bkz.: a.g.e., s.73.

⁴⁵ Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, çev. Yasemin Saner, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), s.19-20

⁴⁶ Meltem Gürle, *Ölümlerle Konuşmak*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), s. 15.

bir modern oluşuma dönüşür ve tek sesli bir iktidar olur.⁴⁷ Türk modernleşme sürecinin tek sesli iktidara dönüşmesi sebebiyle yerel değerler ve Batı'nın mantığı arasında bir gedik oluşur ve bu durum, roman türünde ses bulur.

Nurdan Gürbilek, Türk romanında ulusal alegorinin izlerinin görülme nedenlerini daha en başta Batı'ya ait olan bu türü tercih etmesine bağlar.⁴⁸ Fakat Gürbilek, biçimde Batı'ya ait olan romanın tercih edilmesinden dolayı içerikte de yerel kültürü barındıran Doğu'nun ele alınmasını zorunlu kılar.⁴⁹

Orhan Koçak, Cumhuriyet'in kültür politikalarının Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihsel gecikmesinden dolayı büyük bir tedirginlikle başladığını ve bu tedirginlikten dolayı politikanın psikolojik, düşünsel, kuramsal ve savunma mekanizmalarıyla belirlendiğini ifade eder.⁵⁰ Bunun akabinde ise Batı karşısındaki tarihsel gecikmişlik meselesi beraberinde karşılaştırma eylemini getirir.

Orhan Koçak'a göre ise karşılaştırma eylemi, kaygılı bir yetersizlik duygusuyla belirlenir.⁵¹ Koçak, Batı ile girilen bu çatışmanın içsel bir boyutu olduğunu da vurgular:

“Sadece bir dış düşman karşısında duyulan gerçekçi bir korku değildir söz konusu olan: Düşman aynı zamanda bir model olarak da içselleştirilmiştir, bu süre içinde; öyle ki, Milli Mücadele'nin önder ve kadroları, kendi iç dünyalarında da temsil edilen, o iç dünyanın bir yönünü oluşturan bir “düşmana” karşı, bir başka deyişle kendilerine karşı mücadele ediyorlardır.”⁵²

Bu bağlamda Koçak'a göre Türk modernleşmesinin Batı'ya karşı tarihsel gecikmişliği akabinde bir içsel çatışmaya sebep olur ve bu içsel sancının yaratmış olduğu tahribat Batı karşısında bir çaresizliği veya çocuksu saflığı beraberinde getirir.⁵³

⁴⁷ a.g.e., s.15-16.

⁴⁸ Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), s.176.

⁴⁹ a.g.e., s.177

⁵⁰ Orhan Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, ed. Tanıl Bora-Murat Gültekin, c.2, S.1 (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001), s.371.

⁵¹ a.g.e., s. 372.

⁵² a.g.e., s. 372.

⁵³ a.g.e., s.372.

Ahmet Fethi, Türkiye Cumhuriyeti'nin Batı modernizmi karşısındaki tavrının kendi geleneğini yadsıyarak Cumhuriyeti meşrulaştırma çabasıyla alakalı olduğunu söyler.⁵⁴ Nitekim Türk modernleşmesi de Batı'nın tarih sahnesinde erken yerini almasından kaynaklı olarak Batı tarafından sömürüye maruz kalır ve bu sömürü düzeni, Türk modernleşmesinin kendi modern oluşumuyla Batı'nın modern oluşumu arasında sıkışıp kalmasına sebebiyet verir. Bu bağlamda Jameson'ın kavramsallaştırdığı ulusal alegori meselesi, Türk modernleşmesinin merkezine oturur. Çünkü tarihsel geç kalınlık Batı ile mücadeleyi beraberinde getirir. Nitekim tam da bu nedenle Jameson'ın ulusal alegori kavramını attığı Üçüncü Dünya devleti nitelendirmesinin Türk modernleşmesinde açığa çıktığı görülmektedir. Yani kendi bireysel meseleleriyle ilgilenememesine sebep olan yazar/sanatçının toplumsal sorunlarının bireysel meselelerinin önüne geçmesiyle alakalıdır. O hâlde yeniden ifade etmek gerekir ki, Türk modernleşme süreci, Jameson'ın ortaya attığı ulusal alegorinin odak noktasında bulunur.

Bir topluma ait olan modern edebiyat yazınının etkisiz bir biçimde oluşabilmesi için özerk yapı önemlidir. Özerk yapı, bir toplumun modernleşmesinde bağımsız olabilmemesinin önemli bir koşuludur.⁵⁵ Özerk yapının korunamaması Jameson'ın ulusal alegori kavramına dahil ettiği ulusları, başka toplumlar tarafından hakimiyet sağlanabilen bir konuma getirir. Türk modernleşme süreci ise zorunlu olarak bu hakimiyetin altına girer. Dolayısıyla da Batı ile Doğu arasında oluşan gediğin içerisinde yer alarak özerk yapı sarsılır. Ulusal alegorinin çoğunlukla karşılık bulduğu yazın türü olan roman, Türk modernleşme sürecinde Batı'dan çeviriler yapılarak Türk modernleşme sürecine dahil olur. Türk modernleşme sürecinde, Romanın daha en baştan Batılı bir tür olmasından dolayı Batı'nın etkisiyle karşılaşılır.⁵⁶ Dolayısıyla, Türk modernleşme sürecinde edebi bir tür olarak romanın

⁵⁴ Ahmet Fethi, "Türkiye'de Ulusal Kültür: Bir Kavramsal Çerçeve Denemesi", *Hil Kültür ve Toplum*, S.1 (İstanbul 1995), s.114.

⁵⁵ Kürşad Ertuğrul özerkliğin temel amacının kendi oluşumlarını dünyayı kurgulama biçimlerini, varoluş koşullarını sorgulayabilmesi ve tüm bunları değiştirerek yeniden yaratabilir olması olduğunu belirtir. Bkz.: Kürşad Ertuğrul, "Türkiye Modernleşmesinde Toplumsal ve Bireysel Özerklik Sorunu: Oğuz Atay ve Orhan Pamukla Birlikte Düşünmek", *Doğu Batı*, S.22 (Ankara 2006), s.92.

⁵⁶ Berna Moran, roman türünün Türk modernleşme sürecinde nasıl ortaya çıktığını şu şekilde ifade eder: "Biliyoruz ki bizde roman, Batı'da olduğu gibi feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasında tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir anlatı türü olarak çıkmadı ortaya. Batı romanından çeviriler ve

tercih edilmesi ve bu türün de Batı'ya ait bir tür olması, Batı modernleşmesi ve Türk modernleşmesi arasında etkileşimi beraberinde getirir ve Batı merkezli bir edebi oluşumun ortaya çıkmasına sebebiyet verir. Bu durum da Türk romanında politik söylemi mecburi olarak açığa çıkarır ve bireysel /toplumsal kimlik birbirine karışır. Nitekim Türk modernleşme sürecinde toplumsal meseleler bireysel meselelerin önüne geçer ve aydın/sanatçı bireyin meselelerini anlatamaz hâle gelir. Bu ise Türk aydınının kimlik krizi yaşamasına sebep olur. Bu nedenle, çalışmanın asıl konusu olan romanda ulusal alegorinin yansımalarını daha iyi anlayabilmek adına öncelikle bu kavramın Türk romanındaki seyrine kısaca bakmak gerekecektir.

2.1. Türk Romanında Ulusal Alegorinin Yansımaları

Türk modernleşmesi Tanzimat Dönemi'nde Batı'yla girilen etkileşim ile başlar. Bu etkileşim ise ilk olarak Batı'dan yapılan roman çevirilerinde karşılık bulur.⁵⁷ Ulusal alegorinin karşılık bulduğu roman türü, bu bağlamda ulusal alegorinin izleklerini yansıtır. Türk modernleşmesinin Batı'ya göre geç başlamış olmasından dolayı da Batı'nın Türk modernleşmesinde etkisini hissettirmeye başladığı görülür.

Osmanlı döneminin yıkılışı ile birlikte otorite kaybetmesi, Türk modernleşme sürecinde Tanzimat yazarlarının babalık vasfına soyunmasına yol açar ve Türk romanında “Doğu-Batı” karşıtlığı oluşmaya başlar.⁵⁸ Nitekim Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem, Ahmet Mithat Efendi gibi Tanzimat romancıları “Doğu-Batı” karşıtlığını eserlerinde işleyen yazarlardır. Batı'nın modern sahneye erken çıkışından dolayı Türk modernleşmesinde ortaya çıkan geç kalınlık meselesi, Batı'ya öykünmeyi beraberinde getirir. Fakat bu öykünme neticesinde Tanzimat yazarlarının Batı ile girmiş olduğu etkileşim, ahlak kaybı endişesini ortaya çıkarır. Dolayısıyla Tanzimat yazarları eserlerinde “yanlış batılılaştırma” meselesini konu

taklitler yoluyla başladı.” Bkz: Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), s.9.

⁵⁷ Jale Parla, Batılılaştırma sürecinde benimsenen diğer kuramlar gibi roman türünün de Batı'ya öykünme ile başladığını dile getirir. Bkz: Jale Parla, *Babalar ve Oğullar*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), s.13.

⁵⁸ a.g.e., s.19.

alırlar.⁵⁹ Bu bağlamda Tanzimat yazarları, Batı ile girilen etkileşimde Batı'nın Türk toplumunu bozma endişesini içlerinde taşır ve bunu engelleme gâyesi ile eserler ortaya koyar ve eserlerinde babalık görevini üstlenirler. Jale Parla, bu konuda şunları dile getirir:

“Tanzimat gibi, mutlak otoritelerin zaafa düştüğü süreçlerde, dünya görüşü hâlâ mutlakçı olmaya devam ediyorsa, yazara babalık görevi düşer. Her Tanzimat yazarının içinde bir “mürebbe-i efkâr” gizlidir; her satır “nazende tıfl”ın terakkisi içindir.

Baba otoritesini sarsacak en büyük tehlike ve baba rehberliğinin yokluğunda oğulları baştan çıkaracak şeytan ise Batı'dan gelecek fen ve teknik değil, duyusallık ya da Tanzimat'ın deyimiyle “şchevelik”tir.”⁶⁰

Bu bağlamda Tanzimat yazarlarının modernleşme sürecinde referans aldığı Batı, Doğu'yu baştan çıkaran bir özne olarak görülür. Tanzimat aydınları modernleşme sürecinde Batı'nın fen ve teknolojisini almaktan yanadır.⁶¹ Fakat Batı ile girilen etkileşim, sadece ilmi etkileşim ile sınırlı kalmaz. Batı'nın Doğu toplumu üzerindeki etkisi, Tanzimat aydınlarının otorite kaybetme korkusuna yol açar. Çünkü Batı'nın materyalist modern pratikleri, İslamî Doğu toplumları için bir tehlikedir. Bu yüzden baba otoritesi, Türk modernleşme sürecinde etkin bir otorite olarak karşımıza çıkar.

Tanzimat yazarlarında etkin olan “baba-oğul” ilişkisi bir çatışma değil devamlılık olarak görülür ve bu yazarlar kaybedilmiş baba figürü yerine kendileri bir otorite kurmak durumunda kalır.⁶² Nitekim Tanzimat aydınları, Batı'nın Türk modernleşmesindeki etkisini belirli bir çerçeveye dahil etmek ister. Bu bağlamda Doğu'nun İslam kültürüyle şekillenmesi, Batı'nın Doğu üzerindeki etkisinin tehlikeli durumuna dikkat çeker.

Namık Kemal'in *İntibah* romanında Ali Bey'e, Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanında Bihruz Bey'e, Ahmet Mithat Efendi'nin *Felatun Bey ile Rakım*

⁵⁹ Tanzimat dönemi ile birlikte yanlış batılılaşma mevzusunun ele andığı metinler ise Namık Kemal'in *İntibah*, Recaizade Mahmet Ekrem'in *Araba Sevdası*, Ahmet Mithat Efendi'nin *Felatun Bey ile Rakım Efendi* eserleridir. Bkz: a.g.e., s. 10-28-34.

⁶⁰ a.g.e., s.19.

⁶¹ Jale Parla, Batı'nın fen ve teknolojisini alma düşüncesini Namık Kemal'in şu söylemiyle açıklar: “Onların bir takım âsar-ı nefisesini taklit eder ve Şark, Garbın fikr-i kemâl ve bîkr-i hayalini izdivaç ettirmeye çalışırız.” Bkz: a.g.e., s.17.

⁶² a.g.e., s.20.

Efendi romanında ise Rakım Bey’e biçilen roller, yanlış batılılaşmayı anlatmak üzeredir.⁶³

Doğu toplumlarında egemen olan İslam kültürünün Türk modernleşmesindeki etkisi ve Batılı bir tür olan romanın Türk modernleşmesindeki inşası, Tanzimat romancılarının roman yazarken bireysel kimlik inşasını geri planda bırakmasına sebep olur. Jale Parla, İslam kültürünün bu süreçteki etkisini Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Recaizade Mahmut Ekrem ve Nabizâde Nazım gibi aydınlar üzerinden ele alır ve bu aydınların İslam kültürünü Batı kültüründen üstün tuttuğuna dair düşüncelerini dile getirir.⁶⁴ İslam kültürüne bu denli sarılmanın sebeplerinden bir tanesi ise İslam kültürüyle şekillenen Doğu toplumlarının Batılılaşma sürecinde kültürünü kaybetme endişesidir.⁶⁵ Bu bağlamda Türk toplumunun Osmanlı’nın iktisaden zayıflaması ile birlikte başlayan Batılılaşma süreci, Batı’ya karşı daha fazla bağımlı hâle gelmesine yol açar.⁶⁶ Böylelikle Tanzimat aydınlarında Batılılaşma süreciyle birlikte otoriteyi kaybetme endişesi açığa çıkar. Nitekim bu durum, roman türünde “Doğu-Batı” sorununu doğurur. Tanzimat Dönemi’nde başlayan “Doğu-Batı” sorunu ilerleyen dönemlerde de devam eder. Bu bağlamda ise Jameson’ın ulusal alegori kavramı Türk modernleşme sürecinde Türk aydınlarının yazgısı hâline gelir.

Osmanlı, iktisadi durumunun zayıflaması ile Batı’nın modern pratiklerine yönelme eğilimine geçer. Fakat Batı’nın modernleşme serüveniyle Türk toplumunun modernleşme serüvenin eş zamanlı olamaması gecikerek modernleşme⁶⁷ durumunu açığa çıkarır. Gecikerek modernleşme serüveni, devamında Türk toplumunun kendi kültürel dinamiklerini kaybetme endişesini doğurur. Fakat Batı ile karşılaşmanın ortaya çıkardığı endişeye ve Batı’ya karşı yetimlik duygusuna rağmen Tanzimat

⁶³ a.g.e., 32-34.

⁶⁴ a.g.e., s.36

⁶⁵ Kendi geleneklerine bağlı uygar bir Müslüman olarak gören Osmanlı aydınlarının hem Batı’dan faydalanmak istemek hem de dinine bağlı bir Osmanlı olarak kalma isteğinden yola çıkarak İslam kültürünün Batılılaşma sürecinde önemli bir sebep olduğunu söylemek mümkündür. Bu bakımdan Batılılaşma sürecinde İslam kültürünün bozguna uğrama durumunu bir endişe olarak yorumlamak mümkündür. Bkz: Moran, a.g.e., s.20.

⁶⁶ a.g.e., s.21.

⁶⁷Gecikerek modernleşme kavramının Batı’nın modernleşme serüveninden sonra başlayan bir modernleşme süreci ile alakalıdır. Gecikerek modernleşmenin yol açtığı sonuçlar ise yukarıdaki bölümlerde ele alınmıştır.

aydınlarında eril bir sesin yankısı vardır.⁶⁸ Bu bağlamda ise belirttiğimiz üzere Tanzimat süreciyle başlayan gecikerek modernleşmenin yaratmış olduğu endişenin tezahürleri Tanzimat aydınlarının ele aldıkları romanlarda görüldüğü gibi Türk romanında başka yazarlar üzerinde de görülür. Bu yazarlar arasında Peyami Safa, Cemil Meriç, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi yazarları saymak mümkündür.⁶⁹ Bu durum Türk modernleşmesinin Batı'ya yönelimi ile başlamasıyla birlikte Türk romanında “Doğu-Batı” sorunsalını beraberinde getirir ve Türk romanının temel sorunu hâline gelir. Bu noktada ise Doğu'nun yaşantısı ile Batı'nın yaşantısı hep karşılaştırılarak Türk romanına konu olur. Bu sorunların panoramasını ise Türk yazar/aydınları üzerinden ele almak gerekir.

Peyami Safa, “Doğu-Batı” ikilemini *Sözde Kızlar* ve *Fatih-Harbiye* romanlarında ele alır.⁷⁰ Peyami Safa bu bağlamda eserlerinde Doğu ve Batı kültürünü simgeleyen roman kişilerini yansıtır ve Batı'yı simgeleyen roman kişisi muhallebi çocukluğundan yetişme kişi, Doğu'nun simgelediği roman kişisini ise gururundan başka sermayesi kalmayan fakir ama hâlis bir delikanlı olarak ele alır ve tarafını Doğu'dan yana kullanır.⁷¹ Peyami Safa için Doğu daima erildir.

Cemil Meriç, Doğu imgesini eril; Batı imgesini ise dişil olarak ele alır ve bu bağlamda Doğu fetheden Batı ise fethedilen konumundadır.⁷² Nurdan Gürbilek, bu noktada ise Cemil Meriç'in Doğu'ya erilliği ve Batı'ya dişilliği biçmesinin sebebinin Batı karşısında yaşanan bir mağdurlukla alakalı olduğunu şu şekilde dile getirir:

“Modernleşmenin “bu ülke” yazarını içine sürüklediği yeraltı dinamiklerini bütün açıklığıyla sahnelediği, oradaki mağlupluk anlatısının nasıl bir eril güç söylemine dönüşebileceğini gösterdiği, nihayet mustariplik vurgusunun nasıl eril-muhafazakâr eleştirinin temel bileşenlerinden biri haline gelebileceğini gösterdiği için önemlidir.”⁷³

Yine Nurdan Gürbilek, “Doğu-Batı” karşıtlığının romanlarda yansıyan bir diğer yönünün ise züppelik olduğunu vurgular ve bu züppelik örneğini ise Yakup Kadri

⁶⁸ Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, s.77.

⁶⁹ Nurdan Gürbilek bu isimleri eserleriyle birlikte geniş bir çerçevede ele alır. Ayrıntılı bilgi için bkz: a.g.e., s.79-145.

⁷⁰ a.g.e., s.175.

⁷¹ Burada ifade edilen “muhallebi çocukluğunda yetişme” ve “gururundan başka sermayesi kalmamış fakir ama hâlis delikanlı” nitelendirmesi Nurdan Gürbilek'e aittir. Bkz: a.g.e., s.177.

⁷² a.g.e., s.11.

⁷³ Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2021), s.109.

Karaosmanoğlu'nun *Kıralık Konak* romanı üzerinden verir. ⁷⁴ Bu bağlamda ise Yakup Kadri Karaosmanoğlu, züppelik eylemini Batılı olmaya özenen kişilerle özdeşleştirerek eserlerinde yansıtır. ⁷⁵

Tanpınar'a bakıldığında ise yazarın romanlarında "Doğu-Batı" meselesi yine büyük bir yer tutar. Doğu, Batı ile karşılaşmanın yazarın dünyasında yaratmış olduğu etkide bu sefer yitirilmiş bir yer olarak karşımıza çıkarılır. ⁷⁶ Tanpınar, Şark'ı yani Doğu'yu "pınarı kurumuş, bakışları donuklaşmış, aynası çoktan körelmiş bir anne" ⁷⁷ olarak görür. Bu bağlamda bakıldığında Tanpınar, yukarıda bahsi geçen diğer aydınlarda da olduğu gibi "Doğu-Batı" ikiliğinin yaratmış olduğu etkiyi, romanlarında bir mesele olarak karşımıza çıkarır.

Nurdan Gürbilek'in ifadelerinden yola çıkarak, Türk modernleşmesinin Tanzimat Dönemi'nde Batılılaşma serüveni ile başlamasıyla birlikte Doğu'nun Batı karşısındaki durumu ve yenikliği bahsi geçen yazarların eserlerinde Doğu imgesinin gür bir sesle savunulmasına yol açar. Aynı zamanda "Doğu-Batı" karşıtlığının Türk romanında erillik- dişillik, ana-oğul vb. ikilemlerde ele alındığını ifade eden Gürbilek'e göre Doğu her zaman bahsi geçen ikilemlerde en güçlü taraf olarak sunulur. ⁷⁸ Gürbilek, Doğu'nun güçlü bir figür olarak ele alınmasının sebebinin ise Batılılaşma sürecinde Batı'nın Doğu üzerindeki egemenliğinin farkında olunmasıyla alakalı olduğunu ifade eder. ⁷⁹

"Doğu-Batı" ikilemi içerisinde yazarın Batı karşısında güçlü durma çabası Tanzimat'la birlikte Türk romanının ana konusu hâline gelmiştir. Türk aydınının, toplumun dertlerinin bireysel dertlerinin önüne geçmesi, Türk romanının bir ulusal alegori olarak yorumlanmasına yol açmıştır. Bu bağlamda ise Secaattin Tural'ın ifadelerine bakmakta fayda vardır. Tural, Tanzimat dönemiyle birlikte başlayan

⁷⁴ Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, s.141.

⁷⁵ a.g.e., s.141.

⁷⁶ a.g.e., s.93.

⁷⁷ Bu söylem Nurdan Gürbilek'e aittir.

⁷⁸ Nurdan Gürbilek, Doğu Batı karşıtlığının yansıma olarak karşımıza çıkan dişil-eril, ana oğul durumunu Peyami Safa örneği üzerinden verir. Peyami Safa'da ana Şark; oğul ise Garp yani Batı olarak ele alınır. Aynı zamanda erillik dişillik ikileminde ise dişil Garp; eril Şark olarak yorumlanır. Buradan yola çıkarak söylenebilir ki dişillik ve oğul olma eyleminin Garb'a atfedilmesi tesadüf değildir. Çünkü dişillik ve oğul olma durumu daima erillik ve ana olma durumuna göre zayıf kalan taraftır ve noktada Doğu karşısında Batı eserlerde daima güçsüz olan taraf olarak ifade edilir. Ayrıntılı bilgi için bkz: a.g.e., 89-90-91-92.

⁷⁹ a.g.e., s.91.

Batılılaşma serüveninde yazarın topluma karşı olan bir aydın sorumluluğuyla hareket ettiğini dile getirir. Bu sorumluluğu ise Namık Kemal'in şu beyiti ile ifade eder:

“Bâis-i şekva bize hüzn-i umumidir Kemal

Kendi derd-i gönlümün billah gelmez yâdına”⁸⁰

Tural, Namık Kemal'in bu beyitini Batılılaşarak modernleşmenin öncüsü olan aydınların eserlerinde bireyi değil toplumu ele alacaklarının yemini olarak yorumlar.⁸¹ Tural, yine aynı yazısında Tanzimat'tan bu yana aydınların toplum mühendisliği yaptığını söyler ve bunun sebebini ise Batı'nın ahlaki ve değer yargılarının Türk yazarlarında açığa çıkan endişeye ve dekadans⁸² korkusuna bağlar. ⁸³ Yakup Kadri gibi Batı'ya yüzünün dönen aydının dahi eserlerinde Batı'nın değer yargılarıyla şekillenen roman kişilerini düşkün olarak göstermesi de bu dekadans korkusunun bir uzantısı olarak görülebilir.⁸⁴

Yukarıda bahsedildiği gibi Batılılaşma sürecinde aydın sorumluluğunu üstlenmek zorunda kalan Tanpınar da dekadans korkusunu yaşayan yazarlardan biridir. Tanpınar, *Huzur* romanında Namık Kemal'in beyitinde ifade ettiği düşünceden uzaklaşan ve yazarın Batılılaşma serüveninde Doğu'nun kültürel kimliğini kaybetme endişesinin yazarda yaratmış olduğu korkuyu yani yazarın bireysel tavrını Suat üzerinden anlatır. Fakat Tanpınar'ın bu tavrı modernleşmeyi tam manasıyla gerçekleştirememiştir. Çünkü toplumun dertlerini anlatma durumu ve dekadans korkusu peşini bırakmamıştır. Hâlâ sanatçı, bir aydın sorumluluğu içerisinde. Bu yüzden Tanpınar, *Huzur* romanında bireysel tavrını ortaya koyduğu roman kişisi Suat'ı, toplumun dertlerini anlatmak uğruna seçtiği Mümtaz'a kurban etmek durumunda kalır. Bu bakımdan Tural'ın yazısında Tanpınar'ın *Huzur* romanı üstüne yaptığı inceleme, yapılan yorumlara ışık tutması yönünden önemlidir. Tural, *Huzur* romanı için şunları ifade eder:

⁸⁰ Secaatın Tural, “Türk Edebiyatının Dekadansla İmtihani”, *Cins*, S.40 (İstanbul 2019), s. 42.

⁸¹ a.g.m., s.42.

⁸² Fransızca aslı *décadence* olan ve Türkçeye dekadans olarak geçen bu kelime genel olarak düşüş, alçalma, çöküş ve çürüme anlamlarına gelmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Eşref Akmeşe, “Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Dekadans”, (Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 2020), s.11.

⁸³ Tural, “Türk Edebiyatının Dekadansla İmtihani”, s.43.

⁸⁴ Tural, Yakup Kadri'nin dekadans korkusunu roman kişilerinden olan Seniha ve Leyla'yı Batı'nın sefih hayatına özenmesinden dolayı cezalandırdığını ifade eder. Bkz: a.g.m., s.43.

“Sanatını kurban ederek, kendi huzursuzluğunu anlatmayı göze alamayan ve vicdan azabı ile yanıp tutuşarak toplumun huzurunu sağlamak için kendinden vazgeçen sorumlu aydının romanı: Huzur”⁸⁵

Tural, bu bağlamda Tanpınar’ın dekadans korkusu içerisinde olduğunu ifade eder. Tanpınar’ın günlüklerinde toplumun dertlerinin bireysel tavrının önüne geçtiğini “Türkiye evlatlarına kendisinden başka bir şeyle meşgul olma imkânı vermiyor”⁸⁶ ifadesiyle dile getirmesi bu korkuyu yaşadığının bir göstergesi olarak görülebilir. Bu bağlamda Tanpınar toplumun vesayetini üstlenmek durumunda kaldığı için kendisinin Suat olduğunu söyleyememiştir. Çünkü Tanpınar’da yaşanan trajedide Doğu’dan başka gidilecek bir yer olmadığının farkındadır ve Batı’ya göre daima geç kalmanın sancısını yaşayan bir sanatçıdır. Tanpınar, Batı’da çoktan ölmüş kuşakların geleneğinin kendi toplumunu kuşattığının farkında ve bunu aşamayacağını bildiği için de bu durumu bir kâbus gibi yaşayan bir sanatçıdır.⁸⁷

Nurdan Gürbilek, Türk romanında toplumsal meselelerin bireysel meselelerin önüne geçmesi durumunu ilk kez yıkarak bu noktada modern romanın ilk denemesini Halid Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah* romanında, roman kişisi Ahmet Cemil ile yaptığını dile getirir.⁸⁸ “Doğu-Batı” karşıtlığı meselesinde Türk yazarlarının Doğu’yu daima güçlü durumda eserlerinde yansıtmalarının yanı sıra Halid Ziya Uşaklıgil, roman kişisi Ahmet Cemil üzerinden Doğu’ya mahkûm oluşu kabul eden bir durumla yansıtır.⁸⁹ Gecikerek modernleşme eyleminin Türk romanındaki yansımasının ve bu bağlamda Doğu’nun Batı ile etkileşiminde Doğu’nun bir kader oluşunu ve aşılamayacağını kabul eden ilk sanatçı/aydın olarak Halid Ziya Uşaklıgil’i söylemek mümkündür.

Orhan Koçak, Halid Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah* romanını “kaptırılmış ideal” bakışıyla yorumlar ve buradaki kaptırılmış idealin Batı’ya ait olduğunu dile getirir ve

⁸⁵ Secaattin Tural, “Dekadans Korkusunun Romanı: Huzur” *Cins*, S.41 (İstanbul 2019), s.42.

⁸⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa*, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, (İstanbul: Dergah Yayınları, 2013), s.259.

⁸⁷ Nurdan Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2020), s.11.

⁸⁸ Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, s.144.

⁸⁹ Romanın sonunda Ahmet Cemil Yemen’e annesiyle birlikte gider aşk ve emellerini gerçekleştiremeyen Ahmet Cemil’in Batı karşısındaki yenilgisi tüm emellerini geri planda bırakarak annesiyle birlikte Doğu’ya dönmesi bir kabullenıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz: a.g.e., s.149.

“Doğu-Batı” karşıtlığını bir ideal ve süper-ego olarak ele alır.⁹⁰ Gürbilek ise Ahmet Cemil’in emelleri ve kaderi arasındaki çelişkiyi şu şekilde ifade eder:

“Ahmet Cemil, Batı’dan devralınan, bu yüzden de her zaman “kaptırılmış” olan ideallerle, bu idealin penceresinden bakıldığında sakil düşmüş (romanda meziyet sahibi herkese düşman, her zaman çoktan bedbaht ve biçare, kindar ve hasud Raci’nin temsil ettiği alaycı ve suçlayıcı) gelenek arasında, yaldızlı emellerle yerli geleneğin dayattığı suçluluk duygusu arasında mekik dokuyor, ruhsal yapıyı oluşturan Narkissos eksenine Oidipus eksenine romanda bir türlü bütünleşemiyordur. Bu iki eksen bütünleşemediği için sonunda suçlayıcı geleneğe teslim olur Ahmet Cemil. Emelleri gerçekleştiremediği için, çocukluğun yitirilmiş narsisizmi idealler aracılığıyla geleceğe aktarılamadığı için, bir mezara girer gibi Yemen’e gider.”⁹¹

Gürbilek, bu bağlamda Doğu’nun suçlayıcı bir geleneğe sahip olduğunu ve Ahmet Cemil’in çocukluğa mahkûm olur gibi Doğu’ya yani Yemen’e gitmesini bir kader olarak yorumlar ve *Mai ve Siyah*’ı bir yenilginin romanı olarak kabul eder.

Nergis Ertürk, Türk romanında “Doğu-Batı” meselesini yorumlarken gecikerek modernleşmenin sonucunun Doğu’dan ve babadan kopamayış olduğunu söyler.⁹² Bu bağlamda Tanzimat dönemiyle başlayan Batılılaşma süreci “Doğu-Batı” ikiliğini ortaya çıkarmış ve yukarıda da ismi zikredilen yazarlarda Doğu, Batı karşısında eril bir cinsiyetle ele alınmıştır.⁹³ Bu bağlamda Ertürk, Doğu’nun eril bir kimlikle ele alınışını, Osmanlı’nın çöküşüyle birlikte baba otoritesinin kaybedilmesine bağlar ve kaybedilen bu otoritenin Tanzimat yazarlarının üstlenmesiyle açığa çıktığını vurgular.⁹⁴ Bu durum ise Gürbilek’in ifade ettiği Doğu’nun cinsiyetinin eril olmasını destekler mahiyettedir.

Türk aydınının Batılılaşma süreci, Batı romanının etkisinde kalmasına ve Batı’yla birdenbire karşılaştığı için Batı romanının geçirdiği süreçleri yaşamadan onun kültürel etkisinin altına girilmesine yol açmıştır.⁹⁵ Bu durum da dolayısıyla Batı’nın Doğu kimliği üzerinde egemen dinamiklerini kurmasına sebep olmuştur. Türk

⁹⁰ Orhan Koçak, “Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme” *Toplum ve Bilim*, S.70, (Güz 1996), s.145.

⁹¹ Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, s.149.

⁹² Nergis Ertürk, *Türkiye’de Gramatoloji ve Edebi Modernlik*, çev. Merve Batur, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), s.49.

⁹³ Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, s.76.

⁹⁴ Ertürk, *Türkiye’de Gramatoloji ve Edebi Modernlik*, s.49.

⁹⁵ Cengiz Ertem, “Türk Romanında Modern Arayışlar ve Postmodernizm- I , *Varlık*, S.1114 (İstanbul 2000), s.71.

yazarının üzerinde hissettiği bu baskıyla başa çıkabilmenin yolu ise Doğu'nun sarsılan otoritesini kendi sorumluluğuna alarak bu vesayeti üstlenmesi olarak görülmüştür. Bu bakımdan da bu vesayet, aydının bireysel meselelerini geri plana itmesine sebebiyet vermiştir.

Secaattin Tural'ın ifade ettiği gibi Türk romanında 1950'lere kadar⁹⁶ sanatçıların daima bir aydın sorumluluğu üstlenmesi ve dekadandan korkusu Türk modernleşme sürecinde sanatçının bireysel dertlerinin önüne geçmiştir. Bu sebeple de Jameson'ın Üçüncü Dünya devleti olarak nitelendirdiği uluslar arasında Türk ulusu, dolayısıyla Türk romanı yerini almıştır.



⁹⁶ Tural, "Türk Edebiyatımızın Dekadansla İmtihanı" s.42.

BÖLÜM I

1. OĞUZ ATAY'IN *TEHLİKELİ OYUNLAR* ROMANINDA AYDIN – YAZAR PARODİSİ

1.1. *TEHLİKELİ OYUNLAR*'A GENEL BİR BAKIŞ

Türk edebiyatının önemli isimlerinden biri olan Oğuz Atay'ın ilk romanı olan *Tutanamayanlar*'dan sonra kaleme aldığı ikinci romanı -tezimizin asıl konusunu oluşturan- *Tehlikeli Oyunlar* 1973 yılında yayımlanmıştır. *Tehlikeli Oyunlar*'ın konusu romanın ana kişisi olan Atay'ın aydını Hikmet Benol'un, kendisiyle hesaplaşmak için burjuva yaşamını terk edip gecekonduya gitmesini ve Türk aydınının içerisinde bulunduğu kültürel çıkmazı anlatmak için askeriyeden emekli olmuş Hüsamettin Albay'la kurguladıkları oyunları konu alır.

Hikmet, Batı toplumun kurguladığı oyunlara uyum sağlayan toplumun değerleriyle örtüşmez ve oyunu kurallarına göre oynayamadığı için modern dünyanın yaşantısıyla ters düşer ve bu yüzden gecekonduya sığınır ve yaşamak istediği hayatı, oyunlar aracılığıyla yansıtır. Nitekim *Tehlikeli Oyunlar*'da oyun mefhumu, Atay'ın bu dünyanın dışında durabilmesi için seçmiş olduğu bir yöntemdir.⁹⁷ Bu bağlamda Hikmet'in benliklerinden biri olan ve hayal mi gerçek mi olduğu belli olmayan Hüsamettin Albay'la kurguladıkları oyunların içeriği, “hayatın acemisi” olan Hikmet'in yani Türk aydınının hesaplaşmasını görmemiz açısından önem arz eder.

Atay'ın, Hikmet Benol'un varoluşsal sancısını ele aldığı *Tehlikeli Oyunlar* romanı, postmodernist roman tekniğiyle kaleme alınmıştır.⁹⁸ Jale Parla, Atay'ın çeşitli anlatı tekniklerini romanında kullanarak okuyucuyu nesne olmaktan çıkarması bakımından da önemli bir yere koyar.⁹⁹

Atay, romanını çeşitli anlatı teknikleriyle oluşturmuştur. Postmodernist roman tekniklerinin kullanıldığı *Tehlikeli Oyunlar*'da çalışmanın ana konusunu “mizah,

⁹⁷ Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2016), s. 40.

⁹⁸ Burada tezimizin ana konusu *Tehlikeli Oyunlar*'da postmodernist öğeler olmadığı için postmodern unsurun sadece parodi ve ironi kısımlarıyla ilgilenilecektir.

⁹⁹ Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), s.225.

parodi ve ironi” belirlemektedir. Atay’ın tercihi olan parodi tekniği, içinde bulunduğu çıkmazın ortaya çıkardığı acıyı gizlemek adına başka dillerin taklidini yapmak için seçtiği bir yöntemdir. Neticede Hikmet Benol’un varoluşsal sancısına sebep olan “Doğu-Batı”, “gelenek-modernizm”, “akıl-duygu” ikilemi; Atay tarafından “ironi”¹⁰⁰ ve “parodi”¹⁰¹ düzleminde ele alınır. Parodi ve ironi, iç içe bir durumda olmakla birlikte ironi, parodiye göre daha soyut kalır. ¹⁰²Atay’ın romanında kullandığı ironi, kendi içine dönük kendi bunalımını anlatmak için kullandığı eleştirel bir yöntemdir.

Yıldız Ecevit, *Tehlikeli Oyunlar*’ın kurgusunu belirleyen ana düşüncenin karşıt gerçeklik düzlemleri arasındaki geçişimlilik ve belirsiz efekti olduğunu vurgular ve Atay’ın bu efekti metaforik ve imgesel bir dokuyla kaygan, geçişimli, esnek, oynak, labil bir taban üzerinde, bu kavramların sınırlarını bozup birbirleri arasında erittiğini ifade eder. ¹⁰³ Yine Ecevit, Atay’ın romanını ontolojik düzlem üzerine kurguladığını söyler ve bu düzlemleri şu şekilde sıralar:

“1)Reel gerçek, somut yaşam düzlemi. Hikmet’in biyografik yaşamı. Aynı zamanda onun Albay’la birlikte öyküler/oyunlar kurguladığı çerçeve öykü düzlemi. 2)Kurmaca düzlemi. Hikmet’in ve diğer roman kişilerinin kurguladığı metin içi ada öyküler/oyunlar/düşler: Dilsel yaşam düzlemi. 3)Hikmet’in iç dünyası. Anılar ve iç konuşmalar”¹⁰⁴

¹⁰⁰ Orhan Koçak ironinin tanımını şu şekilde yapar: “Bir söz sanatı olarak ironinin en kısa tanımı, söz ile anlamın veya biçimle içeriğin uyuşmamasıdır. Bir şey söyleriz, aslında başka bir şey kast ediyoruzdur. Anlam kastettiğimiz şey, niyet-bunlar sözlerimizin altında gizlenmiştir.” Orhan Koçak “Ironi mi Şaka mı?”, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, haz. Handan İnci – Elif Türker, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), s.239.

¹⁰¹ Tural, parodinin tanımlamasını şu şekilde yapar: “Bir eserin bir üslubun ya da bir düşüncenin genellikle gülünç bir taklidine dayalı bir teknik olarak tarif edilse de parodide esas olan şey, bunların gülünç ve alaycılığından çok dönüştürmeye uğratılmasıdır. Postmodernist edebiyatta sıkça gördüğümüz bu teknik çoğu kez ‘metinlerarasılık-pastij-montaj’la beraber kendini gösterir. Parodi üslubun değil konunun taklidi ya da yansımalarıdır.” Secaattin Tural, *Modern Türk Edebiyatı’nın 100’ü*, (İstanbul: Otto Yayınları, 2018), s.42.; “Yazarın alanına uygulandığında parodi bir metni bir başka amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir.” Secaattin Tural, *Modern Türk Edebiyatı’nın 200’ü*, (İstanbul: Otto Yayıncılık, 2018), s.35.

¹⁰² Ironi ve parodinin farkından yola çıkarak, ironinin doğası gereği daha soyut olmasından dolayı yaratılmak istenen komik etkinin içerisinde daha eleştirel bir tutum vardır. Parodide ise gülünçleştirilen metinle asıl metin arasındaki uyumsuzluğun ortaya çıkardığı komik bir etki vardır. Bkz: Serkan Özdemir, “Modern Türk Romanında Parodi”, (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2019), s.78.

¹⁰³ Yıldız Ecevit, “Ben Buradayım...” *Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), s.355.

¹⁰⁴ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), s.102.

Atay, *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet Benol üzerinden yukarıda bahsedilen ikilemleri meselelerin aydın bireysel dertleriyle ilgilenememesine yol açan sancıyı anlatmayı yeğler. Bu sancısını ise oyun kavramıyla, toplumun ve Türk aydınının düzenin bir parçası olması ve hayatın sahte oyunlarına katılması durumunun parodisini yaparak anlatır. Ecevit, Atay'ın kurmaca dünyasını yansıtan oyun kavramını seçmesinin sebebini yaşama katılamamasına bağlar.¹⁰⁵ Romanın başkışisi olan Hikmet Benol, toplumla uyuşmadığı için tercih ettiği oyunları, burjuva yaşamından kaçarak sığındığı “gecekondu” da oynar. Bu bağlamda gecekondu, Atay'ın toplumla uyuşmadığı için sığındığı bir mekandır ve Atay bu meselelerden kaçmak için sığındığı gecekonduya hayatı da bir oyun olarak kurgular.

Sadık Yalsızuçanlar, Atay'ın romanında kendi bireysel gerçekliğini Türk modernleşmesinin içerisinde bulunduğu krizin içerisinden anlattığını söyler ve Türk modernleşmesine yön veren seçkinlerin yaptıkları oyunun ne kadar tehlikeli olduğunu Atay'ın kendi trajedisi içerisinden anlattığını dile getirir.¹⁰⁶

Atay'ın ilk romanına da adını veren *Tutunamayanlar* gibi Hikmet Benol da “hayatın acemisi” olarak Atay tarafından kurgulanır. Bu bağlamda Yıldız Ecevit, Atay'da yazma eyleminin tümüyle ontolojik olduğunu ifade eder.¹⁰⁷

Atay, Batılılaşma sürecinde başlayan Batılı yazarlardan etkilenme durumunu postmodern tekniği kullanarak romanında yansıtır. Bu bağlamda Atay'ın postmodern tekniği kullanması ise tesadüf değildir. Romanda, birçok noktada metinlerarasılığı kullanan Atay'ın tercih ettiği metinleri Batı'dan seçmesi trajik kaderinin farkında olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Bu etkilenmenin yanı sıra Atay'ı Batılı yazarlardan ayıran bir fark mevcuttur. İlyaz Bingöl bu farkın diğer Türk yazarlara nazaran Atay'ın kullanmış olduğu mizahi dil olduğunu söyler.¹⁰⁸

Romanın dilsel düzlemine bakılacak olursa da kullanmış olduğu dil, tek bir düzlemde şekillenmez. Atay, roman dilini ironi üzerine kurar. İronide haklılık zemini yoktur,

¹⁰⁵ Ecevit, “Ben Buradayım...” *Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, s.131.

¹⁰⁶ İbrahim Yıldırım, Sadık Yalsızuçanlar, Ümit Kıvanç, “Panel: “Oğuz Atay Okuru Olmak”, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, s.94.

¹⁰⁷ Ecevit, “Ben Buradayım...” *Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, s.333.

¹⁰⁸ İlyaz Bingöl, “Oğuz Atay Yalnızca Modernist miydi?”, *Kitap-lık*, S.64 (İstanbul 2003), s.111.

özne sürekli yer değiştirir ve alay ettiği nesne ile hep bir özdeşlik bulunur.¹⁰⁹ Bu bağlamda Atay'ın alayı, dönüp yine kendisini yaralar. Çünkü Atay'ın alayı haklı ya da haksız aramaz.¹¹⁰ Bu nedenle dilini, Türk modernleşme sürecinde “Doğu-Batı” ikileminin yaratmış olduğu Doğu’ya ait olan Osmanlıca kelimeler ve Batı’ya ait olan yabancı kelimeler arasında bocalayan aydının dilinin parodisini yaparak daima yeniden şekillendirir.

Secaattin Tural, Atay'ın dildeki ironisinin Cumhuriyet devrinde meydana gelen dil tartışmalarına yaptığı göndermeler olduğunu ve dili alaya almak için ironiyi kullandığını vurgular.¹¹¹ Murat Belge ise Atay'ın dilinin ironik olmasının sebebini romanlarında baskın olan duygusallaşma eğilimini durdurma isteğine bağlar.¹¹² Bu çıkarsamalar üzerinden bakıldığında ise Atay'ın dilinde alaycılığı anlatmak için başvurduğu ironinin temelinde anlatılamamış ve anlatıl(a)mayacak olanın, aydının dünyasında yaratmış olduğu acı vardır.

Nurdan Gürbilek, *Tehlikeli Oyunlar*'da iradenin kırıldığını ve Hikmet Benol'un tüm roman kişileriyle iç içe geçerek Hikmet'in hepsi olduğunu ifade eder.¹¹³ Dolayısıyla bu bölünmüşlük, Hikmet'in kendi varlığıyla hesaplaşmasını ve aydının kendine toplumda bir yer bulamamasını görmek açısından önem arz eder.

Nitekim Atay, *Tehlikeli Oyunlar* romanında, “Doğu-Batı” meselesindeki gecikerek modernleşme durumunun Türk aydınında yaratmış olduğu bireysel bunalımı acı bir alayla¹¹⁴ ifade etmeyi amaç edinir.

1.2. TEHLİKELİ OYUNLAR'DA AYDIN-YAZAR PARODİSİ

Atay'ın kaleme aldığı *Tehlikeli Oyunlar*'da “Doğu-Batı” karşıtlığının yaratmış olduğu ikiliğin Türk aydınında ortaya çıkardığı kimlik krizini görmek mümkündür. Türk romanı, “Doğu-Batı” ikileminde çıkmaza girdiğinden dolayı Tanzimat'tan bu yana kaleme alınan romanlarda daima aydın sorumluluğunun hâkim olması aydının

¹⁰⁹ Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, s.29.

¹¹⁰ a.g.e., s.29.

¹¹¹ Tural, “Bir Aydın Parodisi: Tutunamayanlar”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Dergisi*, S.7 (İstanbul 2016) s.38.

¹¹² Murat Belge, “Oğuz Atay ve Dünya Edebiyatı”, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, s.231.

¹¹³ Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, s.38.

¹¹⁴ Acı alay söylemi Secaattin Tural'a aittir. Bkz: Tural, “Bir Aydın Parodisi: Tutunamayanlar” s.39.

bireysel trajedisini anlatamamasına sebep olmuştur. Atay'ın ise diğer yazarların aksine “Doğu-Batı” meselesinin Türk romanında aşılmaz bir trajedi olduğunu ve buna mahkûm olduğunu vurgulayacak şekilde romanını kurguladığı söylenebilir.

Atay, *Tehlikeli Oyunlar*'da Tanzimat'tan bu yana eserlerinde aydın sorumluluğunu bırakamayan ve baba vesayetini devralan yazarların parodisini yaparak, “Doğu-Batı” meselesinin Türk romanındaki yansımasının panoramasını çizer. Bu noktada Nurdan Gürbilek, Türk aydınının erken yaşta kudret boşluğunu kapatmak için baba vesayetini üstlenmesinin sebebini şuna bağlar:

“Siyasi vasisini kaybetmiş bir kültürün acil vasi ihtiyacını giderebilmek için çocuk yaşta vesayet üstlenmek zorunda kalmışlardır. Yalnızca yetim oğlanın ibret dolu hikayesini anlattıkları için değil, yazarları daha baştan cemaatçi değerlerin bekçiliğini üstlenmek zorunda kaldığı için de yetim metinlerdir bunlar. O halde bu metinlerdeki otoriter ses tonu, arkasını bir kuruma dayamış olmanın verdiği bir yazarlık kudretinden çok, o kudrete hiçbir zaman sahip olamamış yazarın bir an önce yetimlikten kurtulma telaşını yansıtır.”¹¹⁵

Bu çerçeveden bakıldığında Türk aydınının yetimlikten kurtulmak için bir çaba gösterdikleri söylenebilir. Bu çaba ise Batı'nın olumsuz gösterilmesi olarak açığa çıkmaktadır. Türk modernleşme sürecinin ekseninde gelişen “Doğu-Batı” meselesi - yani toplumun sorunları- Türk romanını ulusal alegori olarak okunmaya imkân tanır. Nitekim ulusal alegori yazgısından Atay da kurtulamaz.¹¹⁶ Çünkü Atay, kültürel gecikmenin ve tüm mümkünlerin kıyısının çok uzağında kaldığının farkındadır. Bu yüzden aydının artık söyleyecek yeni bir şeyinin kalmadığını bilir ve kendisiyle hesaplaşabilme cesaretini gösterir. Atay'ın eleştirisi bu meseleyi sorunsallaştıramayan ve kendisiyle hesaplaşamayan aydına yöneliktir. O hâlde, *Tehlikeli Oyunlar* romanında hem aydının kendisiyle hesaplaşmasını hem de kendisiyle hesaplaşamayan aydının parodisini görmek mümkündür.

Bu bağlamda aydın tavrını, Atay'ın romanın kurgusunu oluştururken roman kişisi Hikmet üzerinden okumak gerekir. Bu noktada Atay, roman kişisi Hikmet üzerinden “Doğu-Batı” ikileminin ortaya çıkardığı sorunsalı, kimi zaman baba vesayetinden kopamayan bir tavırla “baba figürü”nü tercih ederek parodisel düzlemde; kimi zaman

¹¹⁵ Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2021), s.58.

¹¹⁶ Gürbilek, Atay'ın kültürel gecikmişliğinin yanı sıra edebi gecikmişliğin de farkında olan ve bunu kabul eden bir yazar olduğunu ve bu gecikmişlik duygusunu daha temelde varoluşsal bir sancının içerisine yerleştirdiğini söyler. Bkz: Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, s. 192.

da bu ikilemin aşılabilir bir kader olduğunu ve Doğu'dan başka gidilemeyecek bir yer olduğunu “büyümeyen çocuk” tavrıyla anlatır. Fakat Atay'ın asıl meselesi, bu ikilemin Türk aydınında yaratmış olduğu bireysel trajedidir. Çünkü bu trajedi, Batı'nın egemen kültürüne mahkûm olmanın kabullenişidir. Bu noktada ise Atay'ın aydın kişisi olan Hikmet'in meselesi, daima çocuk kalacak olmanın kabullenişinin ruhunda yarattığı sancıdır.¹¹⁷

“Doğu-Batı” ikileminin Türk aydınında yarattığı trajediyi ilk kez roman kişisi Ahmet Cemil'le, *Mai ve Siyah* romanında ele alan Halid Ziya'dan sonra Atay da bu trajediyi anlatabilmesi bakımından önemli bir yerde konumlanır.

Orhan Pamuk, modern olmayı düşünceli olmaya bağlar. Pamuk'un düşüncelerinden hareketle Atay'ın trajedisine yol açan sancılı durumun sebebinin düşünceli olmasıyla alakalı olduğu da dile getirilebilir. Öyle ki Orhan Pamuk, Atay'ın modern kimliği ile alakalı da şunları ifade eder:

“Ben ilk roman yazmaya başladığım 1970'lerin ortasında, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay'ı “düşünceli” oldukları için severdim. Bu yazarların yalnız anlattıkları insan deneyimi ile değil, anlatım yolları ile ilgili de aşırı dertlendiklerini gördükçe mutlu olurum.”¹¹⁸

O hâlde denilebilir ki Atay'ın içinde bulunduğu “Doğu-Batı” trajedisini kabullenmesi gönül rahatlığıyla kabul ettiği bir trajedi değildir. Romanında yansıttığı bu trajedinin özünde, yaşanan duruma dertlenme vardır. Bu bağlamda da Atay'ın aydınları daima düşünerek, oyunu kurallarına göre oynayan aydının tavrına göre farklılık gösterir. Dolayısıyla da Türk modernleşmesinin girdiği çıkmazı görmezden gel(e)meyen bir tavır gösterir. Bu bağlamda Atay'ın aydını Hikmet, varılacak bir sonuç ve gidilecek başka bir yer olmadığını bildiğinden güçsüz ve yeniktir. Atay'ın aydın kimliğini yansıtan roman kişileri için ise Yıldız Ecevit şu yorumları yapar:

“Gören eleştiren kişidir Atay'ın aydını; yoz değer yargılarına uyum sağlayamaz, böyle bir yaşamda tutunamaz. Yazarın yapıtlarındaki topluma yönelik eleştirinin yoğunluğuna karşın, ana sorunsal bireye yöneliktir, ontolojiktir.

(...)

¹¹⁷ Gürbilek bu bağlamda erken büyümenin yol açtığı çocuk kalma duygusunun Atay'ın aydın kişilerinde hayat bilgisinden yoksun ve hayatın acemisi olmalarına yol açtığını dile getirir. Bkz: a.g.e., s.58-59.

¹¹⁸ Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2021), s.17.

Onun için, bireyin varlığının özüyle ilgili hesaplaşmadır ön planda olan, toplumsal çıkmaza çözüm aramak değil.

(...)

Oğuz Atay'ın aydınları, diğer ülkelerde de olduğu gibi, toplumun çarpık değer ölçüleriyle ters düşerler; yozlaşmış dış dünya ile aydın kişinin erdemleri arasında oluşan uçurum, onları giderek içinde yaşadıkları duruma yabancılaştırır.”¹¹⁹

Bu bağlamda bakıldığında Atay'ın aydın kişisi Hikmet, toplumla bağ kuramamış kişidir. Nitekim Atay, roman kişisi Hikmet üzerinden “Doğu-Batı” ikileminin yarattığı sorunsalın toplum üzerindeki etkisini yansıtmaktansa gecekonduya gelerek bu meselenin aydının kimliğinde yaratmış olduğu sancıyı anlatmayı yeğler. Bu yüzden de toplumun değer yargılarıyla uyuşamaz. Atay, toplumun dertlerinin kendi dertlerinin önüne geçmesi durumunu, topluma karşı yönelttiği sitemiyle dile getirir:

“ “Kimseye söyleyemeden, içimde kaldı, kayboldu,” dediğim düşüncelerin duyguların aynası olsun. Kimse dinlemiyorsa beni -ya da istediğim gibi dinlemiyorsa-günlük tutmaktan başka çare kalmıyor. Canım insanlar! Sonunda, bana, bunu da yaptınız.”¹²⁰

Atay, bu ifadesiyle dertlerini anlatamamanın siteminde bulunur. İçerisinde bulunduğu buhranı kaleme aldığı romanında anlatmak ister. Çünkü kendi dertleri ile toplumun dertleri arasında sıkışıp kalmıştır.

Atay, toplumun dertlerine çözüm arayan ve bunu romanlarında bir aydın sorumluluğuyla ele alan Tanzimat ve Cumhuriyet aydınlarından ayrılır. Atay, bu sorunu Hikmet ile birlikte kendi benine çevirir. Fakat yine de her şeye rağmen bu durum Atay'da, bu sorunu anlatmaktan başka bir çaresi olmadığını bildiğinden toplum ile öz varlığı içerisinde bir uçuruma yol açar. Bu aradaki uçurum ise beraberinde yabancılaşmayı getirir. Bu yabancılaşmanın bir sonucu olarak Atay'ın parodiyi kullanmış olması Yıldız Ecevit'in yabancılaşma üstüne yazmış olduğu yazı ile açıklanabilir:

“Yabancılaştırma estetiği ise, bir önceki yüzyılın dengeli, uyumlu, determinist, ‘mantıklı’ dünya görüşünün ve estetik anlayışının odağına yerleştirilmiş bir bomba etkisi içerir; görünür

¹¹⁹ Yıldız Ecevit, *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, (İstanbul: Ara Yayıncılık, 1989), s.11-12.

¹²⁰ Oğuz Atay, *Günlük*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020), s.4.

gerçeği deforme eder, groteskleştirir, abartır, sinikleştirir, absürd kılar, parodi düzleminde onunla eğlenir.”¹²¹

Bu noktada ise Atay’ın aydını Hikmet üzerinden aydının parodisini yapmasının altındaki yatan temel sebep olarak toplumla uyuşamayan aydının topluma yabancılaşması olduğu dile getirilebilir.

Atay’ın aydını Hikmet, toplumla ve toplumun değer yargılarıyla uyuşamadığı için içerisinde bulunduğu kimlik krizini anlatabilmek için gecekonduda kendisine bir yaşam alanı kurar ve dolayısıyla gecekonduya sığınır. Fakat Atay, burada da toplumun dertlerinden kaçamaz. Atay romanında, aydın sorumluluğuyla baba vesayetini üstlenen yazarların tepeden inme bir bakışla halka öğüt verme amacını, gitmiş olduğu gecekonduda Hikmet üzerinden eleştirir. Dolayısıyla yine toplumun sorunlarından kaçamamış olur. Atay, bu eleştirisini ise bahsedilen yazarların eserlerindeki güçlü aydınlara nazaran aydın kişisi Hikmet’i güçsüz ve tutunamayan bir aydın olarak yansıtmaya yarar. Bu zamana kadar Türk romanında görülen güçlü aydın profili; zayıf, güçsüz, iktidarla bağıını koparmış ve yazgısını kabullenmiş bir şekilde gözler önüne serilir.¹²²

Nurdan Gürbilek, Atay’da gecikerek modernleşmenin kabul edilmiş bir durum olduğunu ise şu şekilde ifade eder:

“Kültürel gecikmişliği, bu gecikmişliğin yol açtığı sıkıntıyı, yalnızca kültürel olarak gecikmiş anlatıların değil, bütün anlatıların temelinde yatan zorunlu gecikmenin içine yerleştirmiş; edebiyatın anlatmaya çoktan geç kalmış olduğunu, sıra dışı bir yapıt yaratma arzusunun önceden söylenmiş sözlere tabii olduğunu, daha da önemlisi anlatıldığında anlatılanın zaten çoktan yitip gittiğini yazının iş işten geçtikten sonra yazılabildiğini anlatabilirdi Oğuz Atay.”¹²³

Nurdan Gürbilek’in yapmış olduğu yorumdan yola çıkarak Atay’ın, her şeyin daha önceden söylendiğini kabul ederek bu durumun benliğinde yaratmış olduğu sancıyı aydın kişisi Hikmet üzerinden acı dolu bir kahkahayla yansıttığı düşünülmektedir. Atay’ın aydın kişisi Hikmet’in diğer aydınlara göre farkının da bu olduğu söylenebilir. Ulusal alegori yazgısını kabul ederek, romanında bu razı oluşu ifade

¹²¹ Yıldız Ecevit, “Edebiyatta Yabancılaşma ve Yabancılaştırma” *Virgül*, S.14 (İstanbul 1998), s. 47.

¹²² Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, s. 41.

¹²³ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s.194.

ediş biçimiyle ve gardını indirerek aydının zayıflığını göstermesi bakımından önemli bir yerde konumlanır. Yine Gürbilek, Atay'ın aydın kişilerinin önemini şu şekilde dile getirir:

“Oğuz Atay'ın önemi, bir yaşantıyı; iktidarla bağları seyrelmiş, hayattan çıkarı olmayan, beceriksiz ve işleviz kalmış, tutunamamış aydın yaşantısını içerden ve mesafesiz bir dille, bütün duygusuyla anlatabilmesindeydi.”¹²⁴

Namık Kemal'in aydını Ali Bey de, Recaizade Mahmut Ekrem'in Bihruz'u da güçlü ve ayakta duran, toplumun dertleriyle ilgilenen, yol gösteren kahramanlardır. Fakat Atay'ın aydını, Namık Kemal ve Recaizade Mahmut Ekrem'in aydınlarının aksine güçsüz, silik tutunamamış aydın olarak karşımıza çıkar ve diğer aydınlardan farklı bir kimlikte yansıtılması bakımından önemli bir yerde durur.

Nitekim öncelikle Halid Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*'ta ilk kez aydının çaresizliğini ve kabullenişini roman kişisi Ahmet Cemil'le dile getirir. Ahmet Hamdi Tanpınar ise *Huzur* romanıyla aydının derdini anlatmaya yeltenmiş fakat Halid Ziya Uşaklıgil'in açtığı bu gedikten tam manasıyla içeri girememiştir. Tanpınar'ın dekadan korkusu bireysel dertlerinden dolayı intihar eden Suat'ın kendisi olduğunu söylemesine engel olup Tanpınar'ın toplumun dertlerini anlatan Mümtaz'ı yeğlemesine sebep olmuştur.¹²⁵ Atay bu bağlamda dekadan korkusunu aşarak yaşanan “Doğu-Batı” trajedisini varlığının özüne çevirerek, kabullenişe geçmiş ve Türk aydınından farklılaştırmıştır.

Atay, aydının eleştirisini parodi tekniğini kullanarak yapar. Baba vesayetini üstlenmek durumunda kalan Atay kaçmış olduğu gecekondu, Hikmet'in hayatın acemisi olduğunu ve diğer aydınlara karşı eleştirisini oyunlar kurgulamasıyla ifade eder. Hikmet'in tehlikeli oyunlar oynaması yaşamın katlanılmazlığını unutmak için kurguladığı bir sistemdir. Bu bağlamda ise oynanılan oyunların amacı, “Doğu-Batı” ikileminin Hikmet'in benliğinde ortaya çıkan kimlik krizinin parodisini yapmaktır.

Neticede Atay'ın Hikmet üzerinden aydının eleştirisini nasıl yaptığına kimi zaman bu yazgısından kaçamayarak nasıl bir sorumlu aydın profilinde olup baba rolünü

¹²⁴ Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, s.41.

¹²⁵Tural, “Dekadans Korkusunun Romanı: Huzur”, s.42-43.

üstlendiğine kimi zaman da sorunlu bir aydın olarak büyümeyen çocuğu yansıttı biçimine bakmak faydalı olacaktır.

1.2.1. Sorumlu Aydın: Baba

Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar*'daki aydın kişisi Hikmet'in toplumdan kaçarak sığındığı gecekonduda, yine toplumla karşı karşıya kaldığı bir yerdir. Atay Türk aydınını, Türk aydınının kaleme aldığı romanlarında sorumlu bir biçimde halka öğretiler sunmasını uzak bir mesafeden yapmasından dolayı tam da kaçmak istediği toplumdan sığındığı gecekonduda bir araya gelmesiyle oynamış olduğu oyunlarla eleştirir. Çünkü Atay için oyun, bu dünyanın dışında kalabilmesinin bir göstergesidir.¹²⁶ Türk aydınının ve toplumunun ona oynamış olduğu oyunlardan iyi bir oyun çıkarmak istercesine oyunlar oynamaya başlar.¹²⁷ Atay, Hikmet aracılığıyla bu gecekonduda toplumla olan tüm meselesini ironik ve mizahi bir dille aktarır ve Türk aydınının üstlendiği baba vesayetini Hikmet aracılığıyla aydının parodisini yaparak sürdürür.

Hikmet'in gecekonduya kaçarak yaşadığı bu macera kendi yaşantısı ve hayatıyla ilgili düşüncelere dalmasıyla başlar. Toplumun ona biçtiği tüm yaşam standartlarından kaçarak yeni bir yaşam kurma düşüncesiyle gitmiş olduğu gecekonduda, onun kendi dertlerinin önüne geçen toplumun dertlerinin peşini bırakmadığını aktarmak için sığındığı bir yerdir. Fakat Atay, Hikmet üzerinden ülkenin dertleri peşini bırakmadığı için burada da yeniden toplumun dertlerini aktarmak zorunda kalmış ve peşini bırakmayan Türk aydınının bulunduğu çıkmazı ve kendi dertlerinden kaçamamasını baba rolünün parodisini yaparak anlatmıştır.

Hikmet bu gecekonduda oyunları emekli bir albay olan Hüsamet Albay ile kurgular ve tüm oyunlarını ona anlatır. Gerçeklerden kaçmak için kurguladığı tüm oyunlardan onu uyandıran kişi ise Hüsamet Albay'dır. Hüsamet Albay bu bağlamda onun yeri geldiğinde aydın rolünü hatırlatan da kimsedir.

“Benim verilecek bir hesabım yok. Oniki metre boyundaki gencin cebine girerim, altkatları seyredirim, gençlere akıl veririm. Çünkü ben tek başıma her tarafa yetişemem. (Yarın gidip

¹²⁶ Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, s.40.

¹²⁷ Nurdan Gürbilek, *Ev Ödevi*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2021), s.23.

bunları albaya anlatmalı. Çocuk gibi sevinir artık.) Çünkü beni içlerine almadılar. (Bunu karıştırma şimdi) Çünkü başlangıçta beceriksizdim.”¹²⁸

Hikmet’in içerisinde bulunduğu durumda daima kendi kendisiyle baş başa kalması ve hayat karşısında beceriksiz bir aydın olması yine de bulunduğu toplumun ona biçtiği aydın rolünden çıkmasına olanak sağlamaz. Gençlere akıl veririm diyerek Türk aydınının içerisinde bulunduğu durumu ve bundan kaçamayacağını ironik bir dille aktarır. Hikmet’in Hüsamettin Albay’a bu durumunu anlatarak onun sevineceğini düşünmesi ise gerçeklerle onu yüzleştirecek realist kimse olmasından kaynaklıdır. Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi vb. Türk aydını gençlere akıl vermek uğruna aydının bireysel dertlerini geri plana itmiştir. Fakat bu söylemleriyle Hikmet, aydını eleştirir ve baba vesayetine sahip olan Türk aydınının kimliğine vurgu yapar.

Atay, aydın kişisi Hikmet’i uykuyla uyanıklık arasında bir yerde bırakır. Hikmet bu rüyalarından daima bir korku içerisinde uyanır ve bu durum ise onun baba rolünden kaçamayışının, aydının bireysel meseleleriyle ilgilenememesinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Bu durum ise Atay’ın içinde bulunduğu trajediyi anlatması bakımından önemlidir:

“Olduğu yerde döndüğünü hissetti; rıhtıma çarpan bir gemi gibi bir iki kere sallandıktan sonra yerine oturdu, gözlerini açtı; Karanlığı gördü.

(...)

Sonra rüyanın korkusuyla yatağa bağlı duran vücudunu seyretti. Korkunç bir rüya gördüm. Nasıldı? Aklımı toparlamalıyım.” (TO, s.21)

Bu bağlamda Hikmet’in rüya metaforu, bireysel dertleriyle baş başa kalabildiği bir yerdir. Fakat rüyadan uyanıyor olmasının ona aydın sorumluluğunun hatırlatılıyor olmasıyla alakalı olduğu söylenebilir.

Hikmet’in gecekondudaki komşusu Nurhayat Hanım’ın askerde olan oğlu Hidayet’e mektup yazması için Hikmet’ten rica etmesi üzerine Hikmet’in yazmış olduğu mektupta Hidayet’e söyledikleri de dikkate değerdir:

¹²⁸ Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020), s.25.

“Çünkü biz rol icabı, karanlıkta duruyorduk. İhtiyarlar çok konuşuyordu. Ben onların konuşması bitince ilk söz alan çocuk da değildim; üstelik sözlerim, bir cümle başı, sonu ortası gibi bir şeydi. Tam bir cümle kuramıyordum; mesela, ‘Makinelerle birlikte..’, gibi bir söz ya da ‘...aydınlıklara çıkarak...’ gibi bir şeyler. Belki de benden önceki çocuğun sözünü tamamlıyordum ya da benden sonra cümlemi bitiriyorlardı. İsim tamlaması gibi bir roldeydim. Herkes gibi ben de bir adım öne çıkarak bağıryordum; “...ülkemin ilerlemesi...” Sanıyorum, ülkemizin eskisi, yenisi, gençler, ilerlemek, ileri gitmek gibi bir şeyler oynuyorduk.” (TO, s.61)

Hikmet’in Hidayet’e yazdığı bu mektup, ülkemizin ilerlemesi adına Türk aydınının Batılılaşma sürecinde Doğu’nun erilleştirilmesi ve Batı’nın dışıleştirilmesi konusuna bir vurgu olarak yorumlanmaya müsaittir. Doğu’nun erilleştirilip Batı karşısında güçlü bir otorite sergilemesinden dolayı Türk aydınının kendi dertlerini önemsememesi ve daima bir öğretiyle hareket ederek oluşturdukları aydın kahramanların sahip olduğu tutum, Hikmet üzerinden eleştirilir. Hikmet’in ileri gitmek, ilerlemek gibi ifadeleri ve bunu bir oyun olarak kurgulaması dikkate değerdir. Atay, Türk aydınının kendi dertlerinden önce toplumun dertlerini önemseyerek anlatmış olduğu bu meseleler üzerinden Türk aydınını eleştirir.¹²⁹ Atay, bu eleştirisini gerçeği ironik bir düzlemde kurgulayarak Türk aydınının üstlendiği baba rolünün parodisini yapar. Bu bağlamda Hikmet, oynadığı oyunlarda hem toplumdan kaçmış hem de baba vesayetini anlatmaktan başka bir çaresi olmadığını bildiği için topluma yakalanmıştır.

Yukarıda da ifade edildiği gibi Hikmet’in oyunlarının kurgusuna müdahil olan Hüsamet Albay, baba vesayetini üstlenen aydının parodisini yapmak için Atay’ın kurguladığı bir kişidir. Hikmet’in kendi dertlerinden bahsederken Hüsamet Albay’ın söze girmesini beklemesi ise bunun bir göstergesidir:

“Albay köpürdü: ‘Bütün bu facia neden meydana geldi o halde? Kim yarattı bu hazin neticeyi?’ İçimdeki şeytan albayım. Tıpkı sizin...” Hüsamet Beye, sözünü kesmesi için zaman bıraktı. ‘Beni karıştırmadan rahat edemezsin. Her meselende mutlaka işin içine birini sokmadan kabahatini paylaşmadan duramazsın.’ (TO, s.90)

Atay, Tanzimat Dönemi’nde yazılan romanlarda Türk yazarının araya girerek bilgi verme meselesini eleştirir. Hüsamet Albay’ı da bu noktada Türk aydınının parodisini yapmak adına kullanır. Hikmet, Hüsamet Albay’ın söze girmesi için

¹²⁹Ecevit, *Oğuz Atay’da Aydın Olgusu*, s.12.

müsaade eder. “Tıpkı sizin...” diyerek eleştirisini ortaya koyup kendi dertlerini anlatacakken susar. Nitekim Atay, kendi sorunlarını anlat(a)mayan aydının sürekli araya girerek toplumun dertleriyle hemhâl olmasının parodisini yapar ve Tanzimat’tan bu yana “Doğu-Batı” girdabının içerisinde çıkamayan aydına eleştiri oklarını yöneltir. Atay bu bağlamda gelenekçi yaklaşımla araya girerek söz kesen aydını, Hüsamettin Albay ile yansıtır.¹³⁰

Batılılaşma süreciyle birlikte gecikerek modernleşmenin ortaya çıkardığı sorunlu durumu ve Batı’nın felsefesini süzgeçten geçirmeden alıp yine de Doğu’yu eril kimlikle yansıtan Türk aydınına bir eleştiri de şu şekilde yöneltilir:

“ ‘Sen temsiline bir an önce başlamak istiyorsun. Dikkat et: Sonu hicran olmasın.’ ‘Nasıl bir şey olsun albayım?’ Bizi senin de anlamadığın şu felsefeden kurtar da, nasıl olursa olsun.’ ” (TO, s.76-77)

Hikmet’in oynayacağı piyeste Batı’nın felsefesini yanlış anlayan ve Batı’ya mahkûm olan aydının eleştirisi, albayın sözleri ile ifade edilir:

“ ‘Ülkemiz büyük adamlar da yetiştirmiştir. Nokta çizgili sınırlardan, beyaz köpüklerle başlayarak tıpkı haritalardaki gibi rengi gittikçe koyulaşan denizlere kadar; derin deniz yaratıklarına benzeyen göllerden, üzerlerinde yükseklikleri yazılı beyaz dağ doruklarına kadar ülkemiz, bir zamanlar canlı ve yaşamış, irili ufaklı büyük adamlarla doludur.

(...)

Büyük adamlarımız, ülkemizin önemli ürünlerinden biridir. Fabrikalar gibi, bu büyüklerin heykelleri de ülkemizin üstünde yeterli sayıya ulaşamamıştır.” (TO, s.112-113)

Hikmet, gecekondudaki komşusu Nurhayat Hanım’ın oğlu Hidayet’e yazmış olduğu mektuplardan birinde Hidayet’in Hikmet’ten bir oyun yazması isteği üzerine bu oyunu kaleme alır. Hikmet “Ülkemiz” başlıklı bu bölümde oyununu yazar. Hikmet’in yazmış olduğu bu oyunda ülkenin içerisinde bulunduğu durum büyük bir alaya alınmıştır. Ülkede yetişen adamları haritaların şekillenme biçimiyle özdeşleştiren Hikmet, Türk aydının büyük adam olma ve Doğu’nun erilliğini savunmasına büyük bir eleştiri getirir. Onu alaya alır. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e değin ülkenin dertlerini kendi bireysel dertlerinin önüne koyan Türk aydını

¹³⁰ R.Aslıhan Aksoy Sheridan “Oğuz Atay’da ‘Okurluk Halleri’”, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, s.130.

eleştirir. Atay romanda, yaşanan “Doğu-Batı” trajedisiyle Cumhuriyet devrinin yetiştirdiği “büyük adamları” ironik bir dille kıskaçına alır.

“Ona meyhaneyi anlattı; Mehmet Bey, tombalacı Arif, Muhsin Bey ve Sivas ekibiyle oldukça kuvvetli bir birlik kurduklarını açıkladı. Sayıları gittikçe kabarıyordu. Bütün iş dört tane atla biraz kıyafet bulmaya kalmıştı” (TO, S.147)

Atay, Hikmet’i meyhaneye gönderir. Buradaki meyhane parodisi önemli bir husustur. Meyhane parodisi Türk aydınının ülkenin dertlerini meyhanelerde konuşmalarına ve halktan kopuk olmalarına yöneltilen eleştirinin parodisidir. Bu yüzden Atay, Hikmet’i gecekonduya gönderir. Fakat toplumun dertlerinden kaçarak bireysel dertlerine sığınmak için gittiği bu gecekondu yine toplumun dertleriyle baş başa kaldığı bir yerdir. Atay burada halktan kopuk olan Türk aydınına kendisinin farkını göstererek aydının parodisini yapar.

“Albay kızdı: “Buraya gecekondu deyip durma. Gecekondu muhitine yakın, iki katlı ahşap bir evde oturuyoruz. Elektriğimiz suyumuz da var.” (TO, s.147)

Geçen bölümlerde de belirtildiği gibi Hüsamettin Albay, Hikmet’i sürekli rüyadan uyandıran onu gerçeklerle yüzleştiren kişidir. Bu noktadan bakıldığında Hikmet’in bireysel bunalımıyla sığındığı bu gecekondu, Hüsamettin Albay tarafından sürekli düzeltilerek Hikmet’in gecekonduyunun “iki katlı ahşap bir ev olduğu” hatırlatılır. İki katlı ahşap bir ev söyleminin geleneksel ifadeyi sembolize ettiği söylenebilir. Atay’ın toplumsal yaşamdan kaçtığı bu gecekondu kendi dertleriyle baş başa kalmasına müsaade etmeyen bir yerdir. Bu sebeple Hüsamettin Albay’ın sürekli araya girmesi ve gecekonduyun ahşap bir ev olduğunun hatırlatılması bireysel dertleriyle baş başa kalmak isteyen aydının toplumun sorunlarından kaçamadığını gözler önüne sermektedir. “Ahşap bir ev” nitelendirmesi Türk halkının yaşadığı ev biçimine benzer. O hâlde, Atay’ın gecekondu bu bağlamda “iki katlı ahşap bir ev”den farklı olmalıdır.

Nitekim gecekondu kendi dertleriyle meşgul olmak isteyen Hikmet’in toplumdan kaçmak için gittiği ve oyunlar oynadığı yerdir.¹³¹

¹³¹ Nurdan Gürbilek, Hikmet’in gecekonduyunu şu şekilde tanımlar: “Nitekim *Tehlikeli Oyunlar*’ın gecekondu, gerçek dünyadaki fakirlerin iç dünyalarının temsili değil, yarı dış dünyadan yarı Hikmet’in iç dünyasından yapılmış bir oyun yeridir. Hikmet’in (ve Atay’ın) barışabilmek için önce kendini dışına atmak zorunda olduğu ancak şaka konusu yaparsa sevilbileceği, ancak oyun nesnesi

“Ben ne koyuyorum ortaya albayım? diye çekinerek sordu Hikmet.

“Kendini koyuyorsun evladım; daha ne koyacaksın? Herkesin başkalarından bucak bucak kaçırdığı muhtevayı koyuyorsun. (...)” (TO, s.280).

Atay, Hikmet’in Hüsamettin Albay’la olan sohbetinde muhtevayı geri plana atan ve edebi tavrı romanda öncelemeyen aydını eleştirir. Bu bağlamda ise Hikmet her şeyi gören, bilen ve bunun sancısını çeken aydındır. “Ben ne koyuyorum ortaya” şeklindeki sorgulaması Türk modernleşmesindeki çıkmazın bir tezahürüdür. Bu bağlamda Atay aydın kişisi Hikmet’i, Türk aydının parodisini yaparak silikleştirir.

“Gaz ocağını yaktı. Dün de böyle mi yakmıştım? Dün yakmış mıydın? Evet, insanı ancak hafıza kurtarabilir. Yoksa, dul kadının dediği gibi kurşun mu döktürsem? Sevgili Bilge, gözün aydın! Ben metafizik oldum, kavram oldum artık. Önce kendi varlığımın sınırlarını çizdim, sonra gecekondunun meselelerine el attım. Böyle yapmasaydım Sevgili Bilge, hayalleri düşünen bir hayal olmaktan öteye geçemezdim.” (TO, s.329).

İfade edildiği gibi Hikmet bu gecekonduya kendisiyle hesaplaşmak için gider. Fakat toplumun dertlerine de el atmadan duramaz. Bu durum Türk modernleşme sürecinde aydının, toplumdan sorumlu olduğunu göstermektedir. “Doğu-Batı” meselesinin yol açtığı ikilem, Türk aydınında daima toplumun dertlerini anlatmaya yol açar. Çünkü aydının bu çıkmazı anlatmaktan başka çaresi yoktur. Jameson’ın Üçüncü Dünya devletlerine attığı ulusal alegori mahkûmiyeti ise bu noktada açığa çıkar. Türk modernleşmesinin Batı modernleşmesine bağlı olması, bireyin bir türlü öncelik hâline gelememesine sebebiyet verir. Bu sebeple şunu da ifade etmek gerekir ki, Türk modernleşmesinde toplumu anlatmak bir tercih değil bir mecburiyet olduğu için bu durum bir sancıya yol açar ve Türk romanının ve dolayısıyla *Tehlikeli Oyunlar* romanının ulusal alegori olarak yorumlanmasına sebebiyet verir. Bu sebeple, Atay’ın aydını Hikmet’in gecekondunun meselelerini anlatmadan hayalleri düşünen bir hayalden öteye geçemeyeceğini söylemesi de bunun bir göstergesidir. Fakat Atay’ın buradaki farklılığının Doğu toplumlarında ortaya çıkan kültürel krizin Türk aydınında yol açtığı kimlik kriziyle aynı düzlemde anlatabilmesinde olduğu söylenebilir.

haline getirebilirse iyileştirebileceği bir gerçeğin temsili.” Ayrıntılı bilgi için bkz: Gürbilek, *Ev Ödevi*, s.26.

“Biz böyle olmamalıyız. Sevgi; böyle olmak istesek de böyle olmamalıyız. Biliyorsun, albayımla çalışmağa başladıktan sonra, kötü oyun yazmak ve oynamak yasak, dedik. Ülkemize ve insanlarımıza karşı bir görevimiz var. Nazmi gibi, çocuk akıllı olsun diye, mutfak raflarına üstün mamalar dizemeyiz. Ne tedbir alınırsa alınsın, çocuklar aptal olur. Sen de karnındaki böyle bir çıkıntıyı bol elbiselerin altında saklayamazsın. Biz albayımla her şeyi kararlaştırdık, nasıl yaşayacağımızı tespit ettik. Bundan sonra hata yapmayacağız. Çılgın bir kalabalığın ortasında nereye döneceğimizi bilmeden koşuşup durmayacağız. Kime ne söylediğimizi çok iyi bileceğiz. Kendimizi tanıyacağız.” (TO, S.422).

Hikmet’in eşi Sevgi’ye yaptığı konuşmada insanlarımıza karşı görevimiz var sözünden hareketle Atay, Türk aydınının üstlendiği baba rolünü alaya alır. Bireysel dertleriyle yaşamda bir türlü tutunamayan aydın ancak düzenin ortaya koyduğu sınırlar içerisinde yaşadığında mutlu olur. Bu bağlamda da daima halka karşı bir görevi olduğunu düşünen Türk aydınının Batılılaşma sürecinde Doğu’nun kültürel öğelerini kaybetmeme uğruna aydının dertlerini geri plana atarak sanatı kurban etmiş olması, bir sorun olarak varlığını sürdürür. Atay’ın parodisini yaptığı durum ise budur. Çünkü Atay ancak aydının sorununu, içerisinde bulunduğu çıkmazı ve kendi dertlerinin geri planda kalmasını parodi yoluyla sorunsallaştırır.

Hikmet’in kurguladığı oyunlardan birinde ise Hikmet, her şeyi bilen Türk aydınından “kütüphane faresi” olarak bahseder. Buradaki kütüphane faresi daima okuyan sürekli araştıran aydındır. Hikmet bu aydının aynı zamanda kendisi olduğunu da söyler. Böylece aydının sorumluluğunu kendisi üzerinden sorunsallaştırır. Atay bu aydını ironik bir dille şu şekilde ele alır:

“(Bu oyunun yazarı veremli bir aydındı. (...) Çok okuyan ve çok bilen bir kitap kurdu - ne yazık ki tıpkı kitaplarda olduğu gibi- bu basit oyunları göremiyordu nedense. Ne yazık ki - Allah kahretsin gene kitaplarda olduğu gibi- burnunun ucunu gördüğü yoktu. (...) ‘Her şeyi bilir geçindiği halde, ne kadar aptalsın,’ demek istiyorlardı. Ayrıca bu aptallığını yüzüne karşı da söylüyorlardı. Neden onunla uğraşıyorlardı? Bunu kendi kendime soruyordum, onlara soramıyordum. Kitap kurdunu uyuracak cesaretim de yoktu. (...) Çok okuyordu. Nefes darlığı çekiyordu. Bana çok şey öğretmişti. Hastalık ve bilgi arasındaki bu doğru orantıyı da ondan öğrenmiştim. Fakat bunu çok karışık ifade etmişti; çünkü çok okuyordu, çünkü çok biliyordu, çünkü çok çalışıyordu. Bu yüzden önce aklından rahatsızlandı, sonra öldü. Allah taksiratını affetsin.

(...)

Bana vaktiyle iyi davranılmadığı için sonunda çileden çıkmıştım. Ben artık ‘ihane’i oynayabilirdim ancak; ne var ki, bilet alan her vatandaş, oyunun sonuna kadar beni saygıyla seyretmek zorundaydı. Ben demokrasiden ve insan haklarından bunu anlıyordum. İhane’ de konuşmalıydı ve ilgi görmeliydi. Fakat tüm bunlar sözde kalıyordu ve kütüphane fareleri ölüp gidiyordu. (...)” (TO, s.358-359-364).

Alıntılanan pasajlardan da görüleceği üzere, Hikmet Türk aydınını eleştirir ve Atay bu eleştiriye Hikmet’lerden biri üzerinden yapar. Kütüphane faresi bu bakımdan çok okuyan çok bilen ve bu yüzden de önce aklından rahatsızlanarak ölen aydının parodisidir.¹³²

“Beyaz Gömlekliler Tarikatının en aşağı mertebesinde bulunan hademeler başlarını sallıyorlardı: Üstadı âzamlar sadece ‘Enteresan Vaka’lar ile ilgilenirlerdi. Yani, hasta yakınlarının anlayacağı dille ‘Ümitsiz Hasta’lara bakarlardı. Bilim d bu demektir. Böyle, ölüme yakın talihli hastaların çevresinde asistanlardan, mütehassıslardan meydana gelmiş kutsal bir daire bulunurdu. Ve bu ‘Enteresan Vaka’dan bütün insanlık için mutlu bir sonuç çıkarılırdı. Bilim de bu demektir. Bütün bilimlerin anası matematik de böyle buyurmamış mıydı: Üçle beş değil x ve y ile çözüme gidilebilirdi ancak. Ve x ya da y değilseniz, kimse yanınıza bile uğramazdı. Böyle önemsiz vakalarla ancak pratisyen hekimler uğraşırdı belki; yani üstatlar için normal hastalar kadar önemsiz kişiler. Enteresankakalar ise el üstünde dolaştırılırdı. Boş yataklar, enteresankakalar için bekletilir, hastabakıcılar onların yanından ayrılmaz, onların tahlilleri herkesinkinden önce yapılırdı.” (TO, s.199).

Bilindiği üzere Türk modernleşme sürecinde Batılılaşmayla birlikte açığa çıkan “Doğu-Batı” meselesi, Türk aydınının eserlerine konu olmuştur. Bu kısımda Atay’ın da bu meseleyi Hikmet üzerinden ele aldığını görmekteyiz. Bilimi elinde bulunduran Batı’nın daima Doğu’ya göre ön planda olması ve gelenekselliği simgeleyen Doğu’nun ise geri planda bulunması ironik bir şekilde ele alınmıştır. Atay’ın nezdinde “enteresankakalar” Batılıdır. Onlar el üstünde tutulur ve onlarla büyük bir ihtimamla ilgilenilir. Fakat diğer hastalara yalnızca pratisyen hekimler bakar çünkü onlar Doğuludur. Batı’nın bilim açısından öncü oluşu, matematik imgesiyle yansıtılır. Bilimsel açıdan öncü olan Batı’nın Doğu toplumu üzerindeki baskısı burada dikkat edilmesi gereken bir husustur. Gecikerek modern sahneye çıkan Doğu’nun Batı’ya göre hep geri planda kalması sorunsallaştırılmıştır. Batı’nın bilimiyle eşdeğer olamayacak olan Doğulu hastanın içinde bulunduğu buhran, bilimi simgeleyen matematikteki x ve y kadar değerinin olmamasıyla aktarılır. Bu

¹³² Ecevit, *Oğuz Atay’da Aydın Olgusu*, s.39.

bağlamda Atay tarafından Doğulunun değerinin Batılının bilimiyle karşılaştırılması ve her şeye rağmen hep geri planda kalması ancak acı dolu bir kahkaha ile aktarabilmiştir.

“ “Bu muhitte oturmayı kendisi istemişti: Bu insanlarla derin bir muhabbeti vardır. Onların derdini kendi gibi bilirdi. Onlarla kaynaşmıştı.” ” (TO, s.466).

Hikmet’in ölümüyle neticelenen bu son bölümde, ardından söylenen sözler dikkate değerdir. İfade edildiği gibi, Hikmet toplumla uyuşmadığı için gittiği bu gecekonduya yine bir arada bulunduğu insanların derdini kendi derdi gibi bilir ve toplumdan kaçamaz. Atay, aydının sorununu Hikmet’in ölümüyle neticelendirmiş olsa dahi, ardından Hüsamettin Albay’a söylettiği sözler baba vesayetini üstlenen aydınının parodisini yapması açısından önem arz eder. Bu bağlamda Atay’ın Hikmet’i gecekonduya göndermesi ve aynı zamanda yine toplumun dertleriyle baş başa bırakması toplum dertlerinin yakasını bırakmaması ile alakalı olduğu da söylenebilir. Yine ifade edildiği gibi Türk aydını, baba vesayetini üstlenerek halkla bütünleştiğini varsayıp halktan kopuktur. Atay’ın kendi dertlerini anlatmak isteyen aydınını gecekonduya gönderip yine toplumla bağ kurdurtması ise Türk aydınına yapılan eleştiriyi görmek açısından önemlidir.

Tüm bu çıkarsamalardan yola çıkarak modernliğe geç kalmanın açığa çıkardığı “Doğu-Batı” meselesi Türk romanında bir krize yol açar. Belirtildiği gibi baba otoritesini erken kaybeden Doğu toplumundaki bu kriz, Türk aydınının oluşan otorite boşluğunu kendilerinin tamamlamasına sebep olur. Kendisiyle hesaplaşabilen Batı aydınının yanı sıra Doğu aydını otoriteyi kaybetme endişesinden kaynaklı olarak kendisiyle hesaplaşamamıştır. Daha doğru bir ifadeyle belki de korkmuştur. Bu bağlamda ise Türk romanının kapıldığı endişe “Doğu-Batı” çıkmazının içerisinde bir ulusal alegori yorumlamasına da olanak sağlamıştır. Namık Kemal’den bu yana toplumun dertleri ve meselesi Türk aydınının peşini bırakmamıştır.

Atay ise *Tehlikeli Oyunlar*’da bu krizi kabullenerek, aydın kişisi Hikmet’te bu krizin yol açtığı varoluşsal sancıyı dile getirebilmesi bakımından önemli bir yerde durur. Yazar, anlatacak başka bir meselesinin olmadığını bildiğinden Türk aydınının üstlendiği baba vesayetinin parodisini yaparak, aydınını güçsüz ve yenik bir şekilde yansıtır. Bu durum ise Türk edebiyatında aydının bulunduğu çıkmazı görebilmek

açısından mühimdir. Atay baba vesayetini üstlenerek anlatacak başka meselesi olmadığını da bilir. Bu bakımdan Jameson'ın Üçüncü Dünya devletleri nitelendirmesine sebep olan ulusal alegoriyi Hikmet üzerinden okumak mümkündür. Fakat Atay'ın burada ayrılan yönünü tekrar dile getirmek elzemdır. Atay, bu krizin aydında yarattığı sancıyı ifade etmekten geri durmamıştır ve bu acıyı anlatabilmenin tek yolu olarak da ironiyi seçerek Türk aydınının güçlü duruşunu yıkmış ve kendisiyle hesaplaşmıştır. Çünkü kimi zaman acıyla baş edebilmenin tek yolu hüzünlü bir kahkahadır. Bu yüzden de Atay'ın kahkahasını, Türk aydınındaki sancının bir yansıması olarak okumak gerektiği düşünülebilir.

1.2.2. Sorunlu Aydın: Büyümeyen Çocuk

Tanzimat dönemiyle birlikte yönünü Batı'ya çeviren Türk aydını/yazarı Batı'nın etkisi altında kalmıştır. Batı'nın modern sürecini erken tamamlamasından dolayı Doğu üzerinde kurmuş olduğu egemenlik, Türk edebiyatının gelişimine de etki etmiştir. Türk aydınının söyleyecek bir şeyinin kalmadığını bilmesi fakat yine de Batı karşısında gücünün ve otoritesinin sarsılmamasını istemesi geçen bölümlerde de ifade edildiği gibi baba vesayetini üstlenmelerine sebep olmuştur.

Atay'a gelindiğinde ise romanında bu durumu sorunsallaştırdığı görülmektedir. Türk aydınının içerisinde bulunduğu çıkmazı baba vesayetiyle ele alması durumunu parodi yoluyla eleştirmiştir ve toplumun meselelerinden gecekonduda dahi kaçamadığını sorunlu aydın profiliyle yansıtmıştır.

Fakat ifade edildiği gibi Atay'ın aydın kişisi Hikmet, Batı'ya karşı Doğu'nun geride kaldığının ve büyüyemediğinin farkındadır. Bu yüzden daima çocuksu bir saflık içerisinde.

Atay, *Tehlikeli Oyunlar*'dan önce “Doğu-Batı” meselesinin yol açtığı sorunu *Günlüğünde* de ele alır ve Hikmet'in çocukluğunda da aynı saflığın olduğunu dile getirir:

“İnsanlarımız bu kötü yaşantıyı dile getirmenin, muhalefet yapmak olduğunu sanıyorlar. Yapanlar bile, ‘muhalefet yapmak’ olduğunu sanıyor bir bakıma. Aslında bir yanlış anlama olduğu halde, anlaşıp gidiyorlar. Bir ‘mış gibi yapmak’ tutturmuşlar; arabalar yürüyor ya,

ekmek yapılıyor ya, iyi kötü suyumuz geliyor ya... mesele yok. Bir taklid yapıyoruz ve Batı'ya bile kendimizi kabul ettirdiğimiz anlar oluyor (Bir futbol maçında yeniveriyoruz onları) Ya çocuksu gururumuz! Beğenilmezsek hemen alınıyoruz, Batılılara iftiralar ederek kendimizi temize çıkarmak için didiniyoruz. İyi aile çocukları arasında, onlara çamur atan mahalle çocuğu gibiyiz. Ben buna saflık diyorum ve genel anlamda bir sempati duyuyorum. İçinde yaşarken de öfkeyle tepiniyorum. Hikmet de aynı duyguları taşıyabilir içinde.

İki insanın ilişkisi bakımından da bir çocukluk ve yarım yamalaklık ve çamur atma bahis konusu.

Hikmet'in çocukluğu da aynı uyumsuzluklar içinde geçmiş.¹³³

Atay'ın günlüğünde dile getirdiği düşüncelerden de yola çıkarak, Hikmet'in çocuksu saflığını görmek mümkündür. Hikmet, "Doğu-Batı" meselesinde Doğu'nun Batı ile yarışmadığının ve otoriteyi kaybeden Doğu'nun yönünü Batı'ya çevirirken erken büyümek zorunda kaldığının farkındadır. Bu yüzden toplumun yaşama katılmak için Doğu'nun Batı karşısındaki çocuksu saflığını kabule geçme durumunu eleştirir ve bu yüzden de toplumla uyuşamaz. Nitekim Atay da Hikmet'i gecekonduya göndererek, aydın kişisini kendisiyle hesaplaştırır. Neticede Hikmet, her şeyi gören bilen ve sancısını çeken yaralı bir bilinçtir. Vaktinden önce büyümek durumunda kaldığı için hayatın acemisi, hayat bilgisinden ve hayat pasosundan yoksundur.¹³⁴ Bu yüzden toplumun oynadığı oyunlara katılmaktansa kendi oynadığı oyunlarla aydının sancısını ifade etmeyi yeğlemektedir.

Yine Atay'ın günlüğüne *Tehlikeli Oyunlar* hakkında aldığı notlarda, alaylı bir dille çocuk kalmışlığı ifade edişini görmek mümkündür:

"Bütün yaşantıları, düşünceleri her şeyi yeniden yorumlayabiliriz. Acaba gerçekten öyle mi? Oyunlarda bile hür olmak mümkün mü? Trajik çelişkiler her yanı sarmış mıdır? İşte sayın seyirciler, bu ve bunun gibi evrensel sorunların karşılığını bulmak için oyunumuza buyrun. Hiçbir şey elde edemezsiniz bizden. Aslında ekmek kavgası için yazıyoruz oyunlarımızı. Bir gün daha kafamızı besleyebilmek için yarını ve sizleri düşünmeden insafsızca yalan söylüyoruz, her şeyi tahrif ediyoruz, bilinci küçümsüyoruz, tarihi gülünç duruma düşürüyoruz, sanatı ayaklarımızın altında eziyoruz, ölüsünün üzerinde tepiniyoruz. Bize ne verdiniz ki ne bekliyorsunuz? Karanlık, çarpık, taşlı yolların kirli meyhanelerinde iyi

¹³³ Atay, *Günlük*, s. 26.

¹³⁴ Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, s.50.

yarınları tasavvur etmekten aciz, hamur-ekmek ve biberli fasulyeye yatıyoruz. İşte size gecekondlu felsefesi.”¹³⁵

Batı’nın Doğu üzerindeki etkisi ve hakimiyeti Atay tarafından ele alınır. Atay, Batı’nın Doğu’dan üstün olma durumunu her şeyden önce kendisi gülünçleştirir ve komikleştirir. Bu durumun ise alay edilenin alay edenden önce kendisini alaya almasıyla ve böylece bir savunması mekanizması oluşturmasıyla ilgili olduğunu söylemek mümkündür. Bu yüzden Atay, Batı karşısındaki kültürel gecikmişliğin yol açtığı çocuksu saflığı ironikleştirerek acı dolu kahkahasıyla yansıtır.

“HİKMET: Herkes her şeyi biliyor. Zavallı Babacığım! Başına ne işler açtın. (Babasına sırtını döner, başını yastığın altına sokar, elleriyle kulaklarını tıkar.) Bu durumda da nasıl uyunur? (Bir eliyle kulağını tıkar, öteki kulağını yastığa bastırır.) Allah’ın cezası kulak! Her şeyi duyuyor.” (TO, s.26)

Hikmet’in çocuksu saflığına yol açan durum, babasına sırtını dönmesiyle başlar. Artık baba yoktur ve bu yüzden aydın erken büyümek durumunda kalmıştır. Nitekim babasına sırtını dönen aydının erken büyümesi birçok eksikliği de beraberinde getirir. Bu bağlamda erken büyümek, bastırılan çocukluğun er ya da geç gün yüzüne çıkmasına sebep olur. Doğu’nun çocuksu saflığı da buradan gelir. Erken büyümek durumunda kalan Doğu toplumunun aydınları, gecikmenin sancısını göğsünü soludukça hisseder.

“Biz geri kalmış bir ülke değiliz, fakir düşmüş bir soyluya benzetilebiliriz ancak. Arap ülkeleri bütün petrol gelirlerine rağmen ne yapacağını parasını nasıl kullanacağını bilmiyor. Amerikalı Avrupalı kendi dışındaki kültürleri sadece inceler; bizim samimiyetimiz ve sıcaklığımızla benimsemez. Bu soğuk ve mesafeli bir davranıştır. Öğrendiklerini istismar etmek ister. Bu yüzden kaliteyi sömürür. İnsanla ilgisi sadece kendi insanı bakımındandır. Bir Afrikalıyı, Bir Çinliyi, bir Rus’u bir Türk’ü hissedemez içinde.

(...)

Edebiyatta bile çıkarına bakar. Bir Puşkin’i anlayamaz. Dostoyevski’ye, Tolstoy’a yaklaştığı gibi yaklaşamaz. Biz Steinbeck’in pamuk ve şeftali toplayan çocuklarıyla birlikte acı çekeriz, Hamlet’in meselesine katılırız. Palto bizi derinden sarar. Batılı değerlendirir biz severiz.”¹³⁶

¹³⁵ Atay, *Günlük*, s.72.

¹³⁶ a.g.e., s.130.

Yine Atay'ın günlüklerinde de ifade ettiği gibi çocuksu saflığı bu pasajda da görmek mümkündür. Bu bağlamda, Doğu'nun Batı karşısında erken büyümesinden dolayı açığa çıkan bu çocuksu saflık, gecikerek modernleşmenin bir tezahürüdür. Atay'ın “Biz Steinbeck'in pamuk ve şeftali toplayan çocuklarıyla birlikte acı çekeriz.” ifadesi çocuk kalmışlığı görmek açısından bir manifesto niteliği taşımaktadır. Atay'ın çocuksu saflığı daima duygulu olmasıyla okuyucunun karşısına çıkar. “Doğu-Batı” ikileminin karşılaştırmasını yapan Atay'a göre Doğu her zaman çocuk ve bunun akabinde duygulu; Batı ise soğuk ve mesafelidir. Bu yüzden Batı sadece inceler; Doğu ise samimiyetiyle yaklaşır. Bu bağlamda Doğu'nun Batılılaşma sürecinde, Batı ile Doğu arasındaki zıtlığı görmek mümkündür. Nitekim bahsedilen durumlardan dolayı Doğu toplumlarının erken büyüme durumunda kalması ve Batı'ya göre hep geriden gelmesi bu sonuçları doğurmuştur. Atay ise bu ifadeleriyle çocuk kalmışlığı Doğu'nun samimiyeti ve Batı'nın soğuk davranışıyla ifade etmiştir.

“Yatağa uzandı, ülkesini ve çocuklarını 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 traş ediyoruz çabuk büyüsünler diye. Benim içimdeki çocuk büyümedi. (Yirmiüçnisanda onu da bir saatlik başbakan yapsalardı belki büyürdü. Hayır, büyümeydi.) Yıllardır taşıyorum içimdeki çocuğu; yaşamadığı için büyümedi hiç. Amcası.” (TO, s.114).

Bilindiği üzere hayatın acemisi olan Hikmet, toplumla ve kendisiyle hesaplaşmak için gittiği gecekonduda oyunlar oynar. Bu oyunlardan biri olan “Ülkemiz” başlıklı oyunda çocuksu saflığı dile getirir. Hikmet'in tüm oyunlarından hareketle toplumla hesaplaşmasını görmek gerekir. Atay, “Doğu-Batı” meselesinde, Türk aydınının Doğu'yu daima eril görmesini Hikmet üzerinden ele alır. Atay'ın farkı olarak nitelendirilebilecek olan çocuksu saflığı kabule geçmesi romanda daima yer bulur. Türk aydınının erken büyüme endişesini de bu pasajda eleştirir. Bu bölümde Atay, erken büyüme durumunda kalan Doğu'nun içinde bulundurduğu çocuksu saflığı ve geride kalmışlığını metinlerinde ifade edemeyen aydına eleştiri oklarını yöneltir. Çünkü erken büyümenin aydında yol açtığı sorunlu durumu anlatamayış Türk romanının içerisinde bulunduğu durumu görmek açısından önemlidir. Atay bu durumu Hikmet üzerinden anlatarak aydının sorununu ve çıkmazını yansıtabilmiştir.

Hikmet bu bakımdan bir türlü büyüyemez ve çocuksu saflığı içinde barındırır. Atay, büyümek için acele eden Türk aydınını da Hikmet'in ifade ettiği gibi “büyümeleri için kafalarına vuruyoruz” ifadeleriyle gözler önüne serer. Hikmet'in oynadığı bu oyunda çocuklara yer yoktur. Çünkü çocukluk daima istenmeyen bir durumdur. Bu pasajda, çocuksu saflığı dile getirmekten çekinen Türk aydını ile bu çocuksu saflığı anlatabilen Atay karşı karşıyadır. Nitekim Türk romanında çabuk büyüme endişesinin tezahürlerini yansıtan romancılar çoğunluktadır. Bu yüzden Atay kendisini tek hisseder. Bu noktada Çocuksu saflığı anlatmaktan çekinmeyen Atay, kendisinin bir yeri olmadığını bilir ve ona göre bu ülkede çocuklara yer yoktur. Atay, Türk aydınının çabuk büyüme endişesini Hikmet'e söylediği kafalarını tıraş etme metaforuyla örtüştürür. Bu bakımdan Hikmet çocuk kaldığının vurgusunu yapar ve içindeki çocuğun büyümediğini söyler. Oynadığı oyunlarda bunun sorgulamasını yapan Hikmet, toplumla ve Türk aydınıyla uyuşmaz. Atay'ın aydını Hikmet gerçeklerin farkında olan, bu yüzden de tutunamayan, güçsüz aydındır.¹³⁷ Toplumda yeri yoktur. Hikmet, toplumun ona biçtiği rollerle yaşamını sürdürmek istemez ve kurallarını kendi yazdığı oyunları oynamak ister.¹³⁸

““Böyle bir yazıyı nasıl beğenebilirsin Hikmet?”

“Anlamıyorsun azizim” diye karşılık verdi Dumrul'a. Neden anlamadığını da açıklayamadı. İşte o zaman kendini güçsüz hissetti.” (TO, s.249).

¹³⁷ Atay'ın aydını ilk kez güçsüz gösterdiği ve kendisiyle hesaplaştığı romanı Tutunamayanlar'dır. Atay Selim üzerinden aydının bunalımını *Tehlikeli Oyunlar*'ın aksine daha acıklı bir dille yansıtmıştır. Tutunamayanlar'ın baş kişisi olan Selim toplumla ve kendisiyle hesaplaşır. Toplumun değer yargılarıyla uyuşmayan Selim'in sonu ise intiharla sonuçlanır. Bu yüzden Selim de toplumla uyum sağlayamayan ve kendi yaşam oyunlarını oynayan tutunamayan bir aydındır. Tutunamayanlar bu noktada Atay'ın kendi varlığı ve özünü hesaplaşan aydını Selim'in sonunu ölümle neticelendirmesi açısından önemli bir yerdedir: “Senin ne işin vardı orada? Herkesin işine karıştın, işin olmadığı halde. Ölmek bile, kendilerine böyle bir görev verilenlerin işidir. Kendine oyunlar buldun: başkalarının katılıp katılmadığına aldırmadığın oyunlar. Herkesi yargıladın bu oyunlarda. Bu arada beni de yargıladın bana da haksızlık ettin. Ben de bit oyun yazsam, sonunda haklı çıkmak için kendini öldürdüğünü söylesem.. Bu oyunu sevmedim Turgut. Ben, oyunlarda bana saldırılmasını sevmem. Ben oyun istemiyorum artık; ne oyun ne de gerçek; (...)” Bkz: Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016) s.31.

¹³⁸ Atay oyun metaforunu *Tehlikeli Oyunlar*'dan sonra kaleme aldığı *Oyunlarla Yaşayanlar*'da da ele alır. Yaşama katlanabilmek için *Oyunlarla Yaşayanlar*'ın aydın kişisi Coşkun da sürekli oyunlar oynar ve daimi bir iç hesaplaşma içerisine girer: “COŞKUN: (...) Oyun nerede bitiyor, hayat nerede başlıyor hiç anlamıyorum.” Bkz: Oğuz Atay, *Oyunlarla Yaşayanlar*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), s.90.

Yine ifade edilebileceği gibi Hikmet, çocuksu saflığın getirmiş olduğu suskunluğa mahkûm olur. Doğu'nun çocuksu saflığı Atay'ın aydını Hikmet'te bu suskunluğun sebebi olarak görülmektedir. Nitekim Batı karşısında çocuk kalan Doğu'nun trajedisini Hikmet'te görmek mümkündür. Bu yüzden Atay'ın aydını Hikmet yüzden konuşamaz ve kendisini güçsüz hisseder.

Atay'ın çocuk kaldığının bilincinde olması onun toplumla arasındaki uçurumuna sebep olur. Bu bağlamda Hikmet'le albay arasındaki sohbete bakmak gerekmektedir:

“Hüsametdin Bey, çenesini kaşdı, “Boşuna uğraşma,” dedi. Bu yaştan sonra benim aklımı karıştıramazsın.”

Hikmet, albayın son sözlerini duymamış gibi yaptı: “Durum gittikçe karışıyor albayım.” İçini çekti: Her geçen gün yeni suçlar öğreniyor insan. Okudukça düşündükçe, yeni insanlar tanıdıkça sadece günahlarının arttığını hissediyor.

Albay kızdı: Ben de günaha mı sokuyorum seni? Hikmet başını salladı: “Hayata bu gecekonduda başlasaydım bile, eski günahlarımın altından kalkmış olsaydım bile, gene hiçbir şey değişmezdi. Oysa kendime söz vermiştim bu sefer başka olacak demiştim. Ne talimler yapmıştım: Kendini unutma kendini unutma düşün, karşıdakine kapılma, önce duymamış gibi yap acelesi yok, bazı şeyler de bırak kaçsın, yeni bir ülkedesin fırsatını kaçırma. Hayat talimlere benzemiyor albayım. Gerçek mermiler insanı yaralıyor. Ha-ha.” (TO, s.286).

Hikmet'in üst aklı olan albayın kafası Hikmet'in söyledikleriyle karışır. Bu yüzden albay, Hikmet'in kafasına hücum eden düşüncelerden uzak durmak ister ve kafasının karışmasını istemez. Hikmet ise her geçen gün yeni suçlar öğrenir ve bu durum onun toplumla arasındaki uyuşmazlığına işaret eder. Bu kısımda toplumla hesaplaşan Hikmet, düşündükçe kendini daha da suçlu hisseder. Toplumun aydına biçtiği rolde, aydın suçlu olduğu kadar toplum da suçludur. Çünkü Doğu'nun çocuk kalmasına sebep olarak gösterilen davranışlarda herkesin suçu vardır. Hikmet günahlarıyla yüzleşir. Fakat Hikmet, kendisiyle hesaplaşmak için geldiği bu gecekonduda toplumun dertleriyle baş başa kalır. Her ne kadar kendine söz vermiş olsa da toplumun oynadığı kötü oyunlar onun oyununa alet olur.

“Bizim oyun ne oldu? diye sızlandı Hüsametdin Bey, “Bırakalım oyunu albayım; Hikmet'le Bilge'yi yazalım. Hep birlikte yazalım. Gidip Bilge'yi getireyim de ona gününü gösterelim albayım.” Ayağa kalktı.

“Nereye gidiyorsun? diye telaşlandı ihtiyar adam. Hikmet, kötü kötü güldü: Merak etmeyin albayım; Ben onun yanına gidince köpek gibi olurum.” (TO, s.278).

Romanda Batı aklını simgeleyen Bilge, Hikmet’in âşık olduğu kadındır. Bu bölümde Hikmet’in Bilge ile olan arasındaki ilişkiyi Batı imgesi olarak yorumlayacak olursak, Batı’nın egemen gücünün Doğu’nun üzerinde bir baskı mekanizması oluşturduğu görülmektedir. Hikmet’in Doğu’ya ait olan çocuksu saflığını ve büyüyemediğini ise buradan görmek mümkündür. Hikmet’in albayla yazdıkları oyun esnasında Bilge’nin yanına gidince köpek gibi olacağını söylemesi de Doğu’nun Batı karşısında erken büyüme durumunu yansıtması bakımından önemlidir. Bu bağlamda Hikmet; Bilge’ye, yani Batı’ya, okları yönelterek ona gününü göstermek ister. Elbette burada Atay’ın tercih etmiş olduğu kelimelerin ironiyle bütünleşmiş tarafı da gözden kaçırılmaması gereken bir husustur. Büyüyemeyen çocuk Hikmet, tüm sinirini ve kızgınlığını ancak tek başınayken ifade edebilmektedir. Hikmet, Bilge’yle yani Batı’yla karşı karşıya kaldığında söyleyecek bir şey bulamaz, bu durumun ise yine Türk aydınının ulusal yazgısıyla alakalı olduğu söylenebilir.

Atay’ın “Doğu-Batı” ikilemindeki çatışması, var olan derterini mizah yoluyla anlatmasına sebebiyet verir. Batı’nın değerleri, Doğu ile örtüşmez. Hikmet ise bununla yüzleşmek durumunda kalır. Burjuvanın kabul ettiği değerlerle kendisi aynı eksende değildir. Tüm yalnızlığını ve saflığını bu gecekonduda aktarır:

“ ‘İyi değilim albayım’ diyerek divanın üstüne çöktü. Kötü günler geçirdiğim yetmiyormuş gibi, bir de geceleri olmadık rüyalar görüyorum. Size açılmaya geldim albayım. İngilizler olsa doktora giderler, avuç dolusu para dökerler. Ben size sığınyorum albayım. Bedava tarafından şu divana uzanmak ve karaciğerimden başlayarak bütün derterimi sıralamak istiyorum.” (TO, s.331).

Görüldüğü gibi Atay’ın çocuksu saflığa sebep olan Batı’yla derdi bitmemiştir. Batılı olan İngilizler, bilimin egemenliği altındadır. Bu egemenlik bilindiği üzere de Batı dışı toplumları kuşatmış durumdadır. Bu sebeple Türk modernleşmesinde Doğu’nun karşısında Batı, tüm ciddiyetiyle durmuştur. Bu yüzden Doğu gecikmiş ve geride kalmıştır. Hikmet burada Batı’nın aklını eleştirir. Bu eleştirisi de elbette ironik bir düzlemde. Toplumla uyuşamayan Hikmet’in kötü günler geçirmesi ise aydının toplumuna yabancılaşması ile ilgilidir. Bu yüzden Hüsametdin Albay’la dertleşmek ister. Fakat burada da görüldüğü üzere Batılıların bilimsel ilerlemesi ve Doğu’nun

gelenekselliği vurgulanır. Bu yüzden Hikmet, doktora avuç dolusu para dökmektense divana uzanarak dertlerini anlatır. Bu noktada da çocuksu saflık açığa çıkar. Bu durum Doğu'nun geleneği ile Batı'nın akli arasında kalan aydının içerisinde bulunduğu çıkmaz olarak yorumlanmaya müsaittir. Aydının içerisinde bulunduğu çıkmazı bu bağlamda anlatan Atay, kendi kaderinin farkında olmasıyla kıymetli bir yerde durur.

Atay'ın oyunlarını çocuksu saflıkla kaleme aldığı bir gerçektir. Toplumla ve kendisiyle derdi bitmeyen Hikmet, toplumun yoz değerlerinden kaçarak kurguladığı oyunlarda yine toplumdan kaçamaz. Batı'nın Türk modernleşmesindeki etkisi göz önünde bulundurulduğunda Atay'ın aydını Hikmet kendi dertlerini anlatmak isterken yine kendini toplumun dertlerinin içerisinde bulur, bu durum ise kendisiyle yüzleşemeyen sorunlu aydının durumunu gösterir:

“ “Biz de bu arada hiçbir şey yapamadık albayım; oyunlarımız hep yarım kaldı. Bir süre yalnız bıraktılar Sevgiler. Belki de yeni çevremden çekindiler başlangıçta. Aslında sizlerin Hüsamet'in Tambayların, Nurhayat İyicellerin filan – eskimesini beklediler. Biz de telaş yüzünden hiçbir şey yapamadık işte. Sevgi de yolda gördü beni. Oturup bir işe yarayacağıma sokaklarda dolaştım; onun için gördü. Oyunlarımızla içtenlikle uğraşsaydık hiç görebilir miydi beni? Her şey birbirine bağlıdır albayım. Görünmek istemeyen bir yolunu bulur. Artık çok geç kaldık albayım; oyunu yazsak da önemi yok. Kısıvrak yakalandık.”

“Biz demenden hoşlanmıyorum,” dedi Hüsamet'in Bey. “Çevrendekilere karşı hürmetin gittikçe azalıyor. Kendine güvenin kalmadıkça etrafına saldırıyorsun.” Sizi ben yaratmıştım albayım. Bu yüzden benimle birlikte zayıflıyorsunuz. Bu yüzden bana öfkeleniyorsunuz. Haklısınız. Ben hepinizden sorumluyum. Oyun bozanlık edemem. Bana bağlanan ümitleri boşa çıkaramam. Kendi yapamadıklarınızı benden bekliyorsunuz; öyle söz vermişim. Benim hafiflik etmeme kimsenin tahammülü yok. Hafiflik gösterdiğim zaman da sevimliliğimi kaybediyorum zaten. (...)” (TO, s.356-357).

Hikmet kendi kurguladığı oyunlarla toplumun kurguladığı oyunlar arasında bir kıyasa gider. Batı'nın değerlerine uyumlu, kendini güçlü gören toplum, Hikmet'in kaçmasına ve gecekonduya sığınmasına sebep olan durumdur. Fakat Hikmet'in albayla olan konuşmasında da görüldüğü gibi kendi oyunlarının içtenliğini sorgulaması aydının bir türlü kendi fanusunda kalamadığını gösterir. Hikmet kısıvrak yakalanmıştır. İfade edildiği gibi Atay, “Doğu-Batı” ikileminin yol açtığı bu çocuksu saflığın farkındadır. Fakat bu durumun farkında olmayan bir toplum

vardır. Düzene uyum sağlayan bir burjuvazi vardır. Bu yüzden de Atay'ın aydını Hikmet, düzenin kurallarına göre oyun oynamayan bir aydındır.

Hikmet, bu zamana kadar güçlü duran Türk aydınının profilinden de oldukça farklıdır. Toplumla uyuşamayan Hikmet'in kendi kurguladığı oyunlarda, albayın da oyun kişilerinden biri olduğunu görmek gerekir. Hikmet, sorumluluğu üstlenmek zorunda kalan baba figüründen çıkarak oynadığı oyunlarla sorunlu aydına evrilir. Bu bağlamda da Hikmet'in her daim yanında olan ve onun iç seslerinden biri hâline gelen albayın sesinin, Hikmet'in kimlik krizi ortaya çıkmaya başladıkça zamanla zayıfladığı görülmektedir. Yine, Atay'ın aydını Hikmet'te, sorumluluğu üstlenmekten dolayı sorunluluğa doğru aldığı yolda, kendisi ve toplum arasındaki uçurumu görmek gerekir.

Görüldüğü gibi sorumlu aydının almış olduğu yol, toplumla bağları seyrelen Atay'ı, sorunlu aydına dönüştürmüştür. Atay bu duruma da oldukça sık yer vermiştir. *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'i ile başlayan bu yolculuk, Ahmet Hamdi Tanpınar'la devam ettirilmiş ve Atay'da da oldukça gözle görülür bir karşılık bulmuştur.

Fakat ifade edildiği gibi Tanpınar'ın aslında Suat olduğunu söyleyememesi hâlâ bırakılamayan sorumluluk vesayetinin duruşunu sergilemektedir. Bu bağlamda Atay'ın sorumlu aydının sorunlu kimliğini parodisel düzlemde ironik bir dille yansıtması açısından ayrı bir yerde durduğu söylenebilir.

Türk modernleşmesinin “Doğu-Batı” ikilemindeki, Batı'ya karşı az gelişmiş durumu, çocuksu saflığı beraberinde getirdiğini dile getirmiştik. Yine ifade edildiği gibi Tanzimat'tan bu yana bu çocuksu saflıktan kaçmak isteyen Türk aydınının baba vesayetini üstlenmeyi tercih ettiği görülmektedir.¹³⁹ Atay ise bu noktada farklılaşıp bu vesayeti üstlenen aydının parodisini yaparak, aydının sorunlu vesayetini üstlenip bunu anlatmayı tercih etmiştir.

Bu bağlamda Atay, az gelişmiş bir babanın az gelişmiş bir çocuğu olan Doğu'nun samimiyeti içerisinde barındırmasını tercih eder. Çünkü Batı'nın bilimselliğini fazla

¹³⁹ Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, s.58.

soğuk ve mesafeli bulmaktadır. Fakat Atay, her ne kadar bu samimiyeti tercih etse de artık dönüşü olmayan bir Doğu'nun olduğunun da farkındadır.¹⁴⁰

Atay'ın aydını Hikmet, Batı'nın modern sahneye erken çıktığının, Türk modernleşmesinin sadece bu süreci takip ettiğinin bilincinde bir aydın kimliğindedir. Bu yüzden Atay, bu durumu kabul ederek toplumun sorunlarıyla kendi sorunları arasında sıkışıp kaldığını Hikmet üzerinden oldukça belirgin bir biçimde ifade etmiştir. Bu yüzden Hikmet, toplumun büyü(ye)meyen çocuğu olarak kalmıştır. Bu bakımdan da Hikmet, her daim sancılı her daim tutunamayan bir aydındır.

Nitekim Atay'ın daima çocuk kaldığını kabul edişi, aydının sancısını ironik bir dille ifade etme biçimiyle açığa çıkmaktadır. Aynı zamanda Nurdan Gürbilek'in de ifade ettiği gibi acıyla başa çıkabilmenin bir yolu olarak “kahkaha”, Atay'ın metinlerinde sıkça karşımıza çıkan bir tavidir.

¹⁴⁰ a.g.e., s.61.

BÖLÜM II

2. OĞUZ ATAY'IN *TEHLİKELİ OYUNLAR* ROMANINDA KİMLİK KRİZİNİN PARODİSİ

2.1. *TEHLİKELİ OYUNLAR*'DA KİMLİK KRİZİNİN YANSIMALARI

Atay'ın kaleme aldığı *Tehlikeli Oyunlar* romanı, ifade edildiği gibi toplumun çarpık değerleriyle uyuşamayan aydının -yani Hikmet'in- kendisiyle ve toplumla hesaplaşmak için gittiği gecekondu yaşantısını konu alır. Bu bakımdan *Tehlikeli Oyunlar*'ın ana tematiği ontolojiktir.¹⁴¹

Hikmet'in kendi beniyile ve toplumla hesaplaşmak adına gittiği bu gecekondu, gerçek ve düş birbiriyle iç içedir.¹⁴² Nitekim Atay'ın kurguladığı bu gecekondu yaşantısı, hayali bir yerdir. Aydın'ın "ben"iyle hesaplaşması için gittiği soyut bir yaşam düzlemidir.¹⁴³

Bilindiği gibi Hikmet'in "ben"iyle hesaplaştığı bu yerde yaşamla başa çıkabilmenin yolu oyunlar oynamaktır. Bu bağlamda oyunlarına dahil olan Nurhayat Hanım, Hüsamettin Albay gibi roman kişileri, Hikmet'in hayal ürünü olarak yansıtılır. Atay'ın aydını Hikmet, bu gecekondu oynadığı oyunlarla kendi benine yaklaşır ve böylelikle oyununda kurguladığı kişilerin sesi zayıflamaya başlar. Bu sebeple, Atay'ın aydını Hikmet, gecekondu kendi benini ararken tüm hesaplaşmalar içerisinde çağdaş bireyin bilinçaltını analiz eder.¹⁴⁴

Türk modernleşmesinin yol açtığı "Doğu-Batı" ikileminde aydının kendi dertlerine mesafeli kalması Türk romanının gelişiminde eksik kalan bir taraftır. Bahsedildiği gibi Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem, Peyami Safa, Cemil Meriç, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi Türk aydınları bu girdaba gedik açan kişilerdir. Atay, bu eksikliğin yol açtığı gedik bir türlü kapatamayan Türk aydının aksine kendi özüyle

¹⁴¹ Ecevit, *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, s.33.

¹⁴² a.g.e., s.33.

¹⁴³ a.g.e., s.34

¹⁴⁴ a.g.e., s.34.

hesaplaşabilme cesaretini göstererek Türk romanının gelişimi açısından önemli bir yerde durur.

Türk modernleşmesinde aydının kimlik bunalımını yansıtan yazarlar da yok değildir. Kimlik bunalımını yansıtabilen ve aydının içine düştüğü sorunu anlatabilen yazarlar, ulusal alegoriden kaçabilmiştir:

“Tartışmayı Türk edebiyatıyla sınırlasak bile, Jameson’ın önüne “ulusal alegori”yle pek ilgisi olmayan metinleri örneğin Peyami Safa’nın Dokuzuncu Hariciye Koğuşu’nu Nahit Sırrı Örik’in *Kıskanmak* ‘ını Bilge Karasu’nun *Göçmüş Kediler Bahçesi*’ni Vüs’at O. Bener’in *Bay Muannit Sahtegi*’nin Notları’nı Leyla Erbil’in *Cüce*’sini sürmek yeterli aslında.”¹⁴⁵

Nurdan Gürbilek’in bu ifadelerinden yola çıkarak kendi sıkıntısını anlatabilen bu yazarlar ve bunun yanına ekleyebileceğimiz Sevim Burak’ın *Yanık Saraylar*’ı¹⁴⁶ ulusal alegori kavramına Türk edebiyatının tamamen dahil olunamayacağını gösteren örneklerdir. Bu bağlamda Bilge Karasu, Leyla Erbil ve Sevim Burak gibi isimler kendi dertleriyle ilgilenebilmiş yazarlardır. Bahsi geçen yazarlar, bireysel bunalımlarını ve topluma yabancılaşmalarını dilin yapısıyla oynayarak, bozarak ve kapalı bir anlatımı tercih ederek aktarmışlardır. Bireyin bunalımını bu anlamda halka anlatma çabaları yoktur. Toplumla tam anlamıyla kopukturlar.

Tekrardan Atay’a dönmek gerekirse Atay’ın yabancılaşması bu anlamda daha farklıdır. Atay aydının bunalımını kendi dertlerini, bahsi geçen yazarlara nazaran, anlatma eğilimindedir. Bu yüzden daha kapalı bir anlam tercih etmektense eleştirdiği toplumun ve Türk aydınının dilinin parodisini yaparak, bu parodiyi ironik bir düzlemde mizah yoluyla aktarır.

Hikmet, kimlik bunalımını yaşarken kendi içinde Hikmet’lere bölünür.¹⁴⁷ Bunun yanı sıra Hikmet kendisiyle ve toplumla olan hesaplaşmasını aktarırken sığındığı gecekondu yaşantısında Hüsamettin Albay, Nurhayat Hanım, Sevgi ve Bilge gibi roman kişileriyle kendi sesini duyurur. Bu bağlamda bakıldığında Hikmet’in tek bir sesi yoktur. Hikmet’in bunalımı, aydının topluma yabancılaşmasını görmek için

¹⁴⁵ Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, s.174.

¹⁴⁶ Sevim Burak ötelenmiş ve yaralı olanı anlatabildiği için bu durumu sorunsallaştırabilen yazarlandandır. Bkz: Şeyma Gümüş, “Sevim Burak’ın Queer Nesneleri: *Yanık Saraylar*’da Eşya-İnsan İlişkileri, Öznellik ve Ötekilik”, *Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, S.14 (İzmir 2020) s.80.

¹⁴⁷ Hikmet’in içindeki diğer Hikmet’lerle savaşı, “benlik sorunu” kısmında ele alınacaktır.

Atay'ın romanın kurgusuna dahil ettiği bahsi geçen diğer isimlere de odaklanmak gerekir.

Bu noktada *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet'in kimlik bunalımı sadece Hikmet'in sesi üzerinden verilmeyerek “çok seslilik”in de romana hâkim olduğu söylenebilir.¹⁴⁸ Bu yüzden bu “çok seslilik” çerçevesinde *Tehlikeli Oyunlar*'ı okumak gerektiği kanaatindeyiz. Kendisine ve topluma yabancılaşan Hikmet'in gecekonduda tek başına olmaması, Hikmet kadar diğer roman kişilerinin de önem kazanmasına sebebiyet vermektedir.

Bu bağlamda Hikmet'in gecekonduya gittiğinde yaşadığı kimlik bunalımının parodisini; aydının kendi varlığıyla olan hesaplaşmasında, geleneğe bakışında, ayrıca Türk modernleşmesinin önemli bir ayağı olan tarihe bakışının yanı sıra aydının kendisiyle hesaplaşmasına imkân vermeyip ve ulusal alegoriye yakalanmasına yol açan “Doğu-Batı” ikileminde son olarak da Cumhuriyet ve Tanzimat aydınlarının dille olan meselesinden kaynaklanan ulusal kimlik vurgusunda görmek mümkündür.

Bir diğer deyişle Hikmet'in kendisiyle ve toplumla hesaplaşmasını görmek adına ortaya çıkan kimlik krizinin parodisi, “geleneğe bakış”, kimlik krizi: var ol(a)mamanın dayanılmaz ağırlığı”, “kültürel kriz: “Doğu-Batı” sorunu, “tarihe bakış” ve “ulusal kimlik vurgusu” başlıkları altında tartışılacaktır.

2.1.1. Geleneğe Bakış

Gelenek bilindiği gibi bir toplumla bağ kurulmasını ve toplumun bir parçası olunmasını sağlayan bir dinamiktir. Geleneğin bu bağlamda, insanların toplumda var olabilmesine sebebiyet veren bütünleştirici bir gücü vardır. Fakat gelenekle bağları körelmiş olan aydının toplumla bağları seyreldiğini söylemek gerekir. Bu bakımdan da roman kişisi Hikmet'in gelenekle olan bağına bakmak gerekir.

Türk modernleşmesinde “Doğu-Batı” meselesinin yol açtığı bu ikilemli durum, Hikmet'in gelenekle bağını koparmasına ve bu yüzden gecekonduya kaçmasına yol

¹⁴⁸ Burada bahsi geçen çok seslilik kavramı, Bahtin'e aittir. Bahtin bu kavramı diyoloji üzerinden türetmiştir. Geçmişle ve gelecekle bağ kuran bir anlam ilişkisini ihtiva eder. Bu noktada da diyolog halinde olan kişilerin birbirleri arasındaki anlam ilişkisini karşılar. Neticede romana tek bir ses hâkim değildir. Birden çok ses romanda hâkim unsurdur. Ayrıntılı bilgi için bkz: Zeâra Ergeç, “Bahtin'in Diyoloji Kuramı Çerçevesinde Modern Türk Romanına Bir Yaklaşım”, (Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi, 2018), s.8-9-10-11.

açar. Bu gecekonduda Hikmet'in benliğini ararken gelenekle olan bağının zayıflayarak toplumla hesaplaşmasını görmek önem arz eder.

Romana bakıldığında Hikmet'in toplumun değer yargılarıyla uzlaşmadığı görülmektedir. Bu yüzden de Hikmet, geleneğe sakıncalı bir yerden bakar. Toplumun gelenekle kurduğu bağ ve geleneğe bakışı Hikmet tarafından kabul görmez. Hikmet, "Doğu-Batı" meselesinin ikilemli durumunu anlatmaktansa, aydının kendi varlığındaki ikilemli durumu anlatmaktan yana bir tavır sergiler. Fakat Atay, "Doğu-Batı" meselesinin ikilemli durumunu anlatmaktan da kaçamayacağını bildiği için kendi varlığının ikilemli olmasına yol açan toplumda, birçok şeye düz bir yerden bakan geleneğin sembollerini de Hikmet'le gözler önüne serer. Toplumun oynadığı oyunlara katılmayan Hikmet, bu gecekonduda oyunlar yazarak kendisine oynanan kötü oyunların -yani toplumun oyunlarının- parodisini yapar ve bunu ironi yoluyla aktarır. Nitekim Hikmet'in gecekonduda gelenekle bağının nasıl seyrettiğine bakmak doğru bir yönelim olacaktır.

Hikmet, eşinden ayrılarak gecekonduya gider. Toplumda yer bulabilmek adına gelenekle bağı simgeleyen evlilik kurumu, Hikmet'in gelenekten ilk kopuşu olarak görülür:

"(Genç yaşta evlilikten çürüğe çıkan uzun boylu sivilceli ve burnunun yanağına birleştiği yerde önemsiz bir et beni taşıyan adam, şimdilik açıklanması sakıncalı görülen bazı nedenlerle çevresinde gecekonduda sayısı yüksek ve hayat seviyesi düşük bir yere yerleşir. Bütün eşyası şunlardan ibarettir: Boyası henüz kurumadığı için kendisinden uzak tutmağa çalışarak merdivenden çıkardığı sırada ayak demirleri ellerine yapışan bir somya; hamalla birlikte çıkardığı bir kitap sandığı ki, daha sonra kitaplık olarak kullanılmış ve içindeki kıymıklar değerli eserleri zedeler endişesiyle, iç yüzleri üç kat gazete kağıdıyla kaplanmıştı; (...))

Girişi beğendiniz mi albayım? (...) Sonra ne bileyim işte albayım, karınca gibi, insan da öteberi taşımaması seviyor yuvasına; ilk geldiğim günlerde elbette daha az eşya vardı odamda. Evlendiğim gün de albayım, yeni tuttuğumuz ve büyük bir kısmı boş olan evimizin bir köşesine sığınmıştık karımla. (Karım güzel değildi albayım. Ben de değildim. Fakat, nasıl anlatsam, 'benim' karımdı; canlı bir varlıktı. İnsan, evine bir biblo alınca bile kendisini bir başka hisseder mi? Üstelik bu yumuşak biblo, konuşuyor; 'kocacığım diye çevremde dönüp duruyordu.) (TO, s.29-30).

Hikmet, gecekonduda birlikte oyunlar kurguladığı hayali kişisi albaya evlilikle ilgili düşüncelerini aktarır. Boşanıp bu gecekonduya gelen Hikmet, genç yaşta evlilikten çürüğe çıktığını ifade eder. Hikmet'in roman içerisinde ele alınan eşi ise Sevgi'dir. Dolayısıyla bu bölümde evlilik meselesi, Sevgi üzerinden ele alınır. Hikmet'in o anda evlilikle ilgili düşüncelerini içerisinden geçirirken, gecekonduya geldiği anda yanında getirdiği eşyalar gelenekle bağının seyreltiğini gösterir. Bu yüzden bu bölümde Hikmet tarafından betimlenen eşyalar, toplumun eşyaya olan bakışını gösterir. Bu durum Hikmet tarafından alaya alınır. Daha sonra kendine gelen Hikmet'in albayla olan sohbetinde eşi için "biblo" tanımlamasını yapması toplumda geleneği simgeleyen evlilik kurumuna nasıl baktığını göstermesi adına önemlidir. Bu bağlamda Atay'ın toplumun bir arada bulunabilmesini sağlayan geleneğin içerisine yerleştirdiği dinamiklerle sorunu vardır. Toplumun geleneğin içerisine doldurduğu yapılar, Atay'ın bakış açısıyla örtüşmez. Bu yüzden de Atay'ın geleneği sorunsallaştırdığı görülmektedir.

Hikmet, geldiği bu gecekonduda geçmiş yaşantısında, yani gecekonduya gelmeden önceki topluma uyum sağlayan Hikmet'le bağlarını seyreltir. Bu sebeple artık Sevgi'nin eşi Hikmet, kayınpederi olan Hikmet, pijama giyen Hikmet'in bu gecekonduda yaşantısında yeri yoktur:

"Oysa bana birdenbire, işte evlendin ya, hayatını kazanıyorsun ya, o halde hayat atıldın dediler. (Tam atıldığım sırada söyleselerdi ya.) Şimdi çok dikkat ediyorum albayım; hayatımdaki bu yeni dönemin baş tarafı gürültüye gelsin istemiyorum. (...) Başka bir yaşantı olacak bu: İşte Sevgi yok, kayınpeder yok, pijama yok – artık mümkün olduğu kadar pijama giymiyorum albayım – yeni bir yaşantı bu. Ev başka eşyalar farklı." (TO, s.33)

Hikmet geçmiş yaşantısıyla bağlarını koparır. Artık hiç kimse yoktur. Sadece geriye kalan topluma yabancılaşan, toplumun değer yargılarıyla örtüşmeyen bir Hikmet vardır.

Hikmet, düşüncelere dalarken, toplumda evlilik kurumunun bir parçası olan kayınpeder ve baldıza olan bakışını aktarır:

"Işık mı azdı? Yoksa insan aynı parlaklıkla görmüyor mu? Kafasından geçenleri? Biri ona gülümsüyordu: Kayınpederi! Tabağı uzatıyordu; karanlıkta iyi seçilmiyordu yemekler. Başının döndüğünü hissetmişti birden; sandalyeden yere düşeceğini sanmıştı. Dayanmalısın Hikmet, diye direnmişti içinden. Sen damatsın! Damat! Gelin var, kaynana var, sahte ya da

gerçek baldızlar var. Ne diyorlardı? Çevremde pervane olmak gibi bir şey. Küçük kanatlar takmışlar; ellerinde meze dolu tabaklar, tepemde uçuşuyorlar. Bırakın tabakları, beni tutun: Damat düşüyor. (...) Gülüyorlar. Kaldır bardağını. Halim yok. Mış gibi yap.” (TO, s.31).

Hikmet, evlilik kurumunun bir parçası olan kayınpeder ve baldızları da alaya alır. Kayınpederi Hikmet’e tabağı uzatır, Hikmet bu duruma içinden dayanmalısın diyerek toplumun genel yargılarıyla uyuşmadığını dile getirir. Toplumun değer yargıları ona ağır gelir. Bu yüzden kendi oyununu kendisi kurgular. Hikmet, geleneğin timsali olan evlilik kurumunda önemli bir rol oynayan kayınpeder, baldız gibi kişilere atfedilen anlama, kendi dünyasıyla örtüşmeği için “mış” gibi yaparak katılır.

Hikmet’in oynadığı oyunlara geleneğin timsali olan Bakkal Rıza da dahil olur. “Bakkal Rızalar” hiçbir şey bilmeden her şeyi biliyormuş gibi yapan kişilerdir. Bu durum Atay tarafından ele alınır:

“Hikmet Ağabeyin, bilmem neden, Bakkal Rıza ile konuşurken çok seviniyor: Ondan bir adam yapacakmış yeni baştan. Bakkal Rıza, ona hocam diyor. Karısı da bilmiş bilmiş susup oturuyor. Bana sorarsan benden fazla anladığı yoktur. Ben bile bahçıvancı yerine bahçıvan demesini öğrendim.” (TO, s.57).

Bu bakımdan Bakkal Rıza da Hikmet’in oyununa her şeyi biliyormuş gibi davranıp hiçbir şeyi bilmemesi yönünden dahil olur. Atay bu bölümde “bahçıvan” kelimesi üzerinden bu durumu eleştirir. Hiçbir şey bilmeyen Bakkal Rıza’nın durumunu “bahçıvan” yerine “bahçıvancı” demesi üzerinden aktarır. Bu durumu ise Hikmet’in “bahçıvancı” kelimesinin “bahçıvan” olduğunu Bakkal Rıza’dan daha hızlı öğrendiğini söyleyerek vurgular. Bu durumda ise geleneğin dinamiklerinden biri olan “fikri olmadan zikri olma” durumu Bakkal Rıza üzerinden ele alınır.

Atay, gelenekle bağıni zayıf bir yerden kurar. Bu sebeple Atay’ın aydın kişisi Hikmet’in, toplumun koyduğu kurallarla işleyen gelenek mefhumuyla uyuşmadığını söylemek gerekir. Hikmet’in kira kontratını ödeyince, bakkal defteri olunca var olduğunu düşünen insanlarla problemi vardır. Hikmet, toplumun bu yaşam oyunlarına dahil olamadığı için de gecekonduda kendine ait olan “gerçek yaşam” oyunlarını oynamayı tercih eder:

“Ben gecekonduda yaşayan ve insanlıktan emekliye ayrılmış bir adamım. Bakkal defterim var, kira kontratım var. Ev sahibine hepiniz gibi -burasına dikkatinizi çekerim: hepiniz gibi-kiramı ödüyorum. O halde ben varım.” (TO, s.120).

Hikmet, toplumun oynadığı oyunlarla örtüşemediği için insanlıktan emekliye ayrıldığını dile getirir. Buradaki insanlık vurgusu kendi toplumuyla uyuşamayan Hikmet’in emekli olmasına yol açmıştır. Bu yüzden “insanlıktan emekli” olma söylemi, burada ironik bir gönderme olarak yorumlanmaya müsaittir. Burada kendisini inzivaya çekmiş ve toplumun değerleriyle örtüşemeyen bir Hikmet vardır. Bu sebeple Hikmet kendisini bu gecekonduya atar ve bu gecekonduda uyumsuzluğuyla kendi yalnızlığını gözler önüne serer. Kira kontratını ödeyerek, bakkal defterine sahip olarak insanların var olduğunu düşünmesinden hareketle, kendisi de bu eylemleri yerine getirdiği için var olduğunu kabul eder ve “o hâlde ben de varım” der. Elbette Hikmet’in bu söylemi gerçekçi bir zemine oturmaz. O hâlde ben de varım” demesi toplumun bu şekilde var oluşunu kabul etmesine ironik bir yaklaşım olarak okuyucuya sunulduğunu söylemek gerekir.

Hikmet’in “ben”iyle hesaplaşmak için kurguladığı oyunlarda araya daima geleneğin sesi girer. Hikmet bu sesten bir türlü kaçamaz:

“Oyuncular heyecanlandılar. Sonu belli olmayan bir yarış yüzünden numaralara kızıyorlar. Göz göre göre harcanıyoruz Bilge. Yerimizi bulamıyoruz. Yedi numaralı atın peşine takılmış gidiyoruz. Bu samimi insanlar, bu candan insanlar, yirmibeşkuruşlarından başka kaybedecek şeyleri kalmamış bu muzafarat - müzahrefat olacak oğlum Hikmet – peki albayım, işte bu insanlar arasında yerimi buldum.” (TO, S.129).

Hikmet’in tutunamamasına sebep olan toplum, kendi “ben”lik kriziyle baş başa kalmasına da müsaade etmez. Toplumun şekillendirmesiyle yön verilen gelenek, Hikmet’i göz göre göre harcar. Hikmet’in kendi yerini bulamamasına yol açar ve varlığının özüne inmeden gayesi “yedi numaralı at”ın peşine takılıp gitmek olan toplum eleştirilir. Bu bakımdan kendisiyle hesaplaşma cesaretini gösteremeyen toplum, “yedi numaralı at”ın akıbetiyle ilgilenererek yaşamda kendisine yer bulur.

2.1.2. Kimlik Krizi: Var Ol(a)mamanın Dayanılmaz Ağırlığı

Jameson'ın ifade ettiği gibi Batı medeniyeti toplumun sorunları ile bireyin sorunlarını birbirinden ayırabilmiş ve dolayısıyla da Batı kanonunun ortaya çıkardığı eserlerde bireysel meseleler aktarılabilmektedir. Fakat Jameson'ın Üçüncü Dünya devletleri olarak adlandırdığı toplumlarda aydın/yazarlar edebi kanonun oluşumunda öncü olan Batı'nın hâkim gücünden sıyrılmadıkları için özerk yapı sarsılmış ve dolayısıyla ortaya çıkan “Doğu-Batı” kültürel krizi, Doğu'nun ortaya koyduğu romanlarda politik söylemin açığa çıkmasına sebebiyet vermiştir. Böylelikle de çalışmanın konusu olan “ulusal alegori” kavramı, Doğu toplumlarının merkezinde yer alan bir mesele haline gelmesine yol açmıştır.

Üçüncü Dünya devletlerinde toplumun sorunları, sanatçının -yani bireyin- kendi sorunlarını anlatmasına engel olduğu için de bu durum aydının toplum ve kendi yazgısı arasında sıkışıp kalmasına sebebiyet vermiştir. Bu bakımdan Doğu toplumlarındaki aydın/yazarların kaleme aldıkları romanlarda toplumun içerisinde bulunduğu “Doğu-Batı” ikileminin yol açtığı kültürel kriz, onları daima bu sorunu anlatmaya mecbur kılmıştır.

Nitekim *Tehlikeli Oyunlar* romanının ana kişisi olan Hikmet'te görülen ana sorunun temelinde, bireyin sorunlarını bir türlü anlatamamanın yani bir türlü “var ol(a)mamanın dayanılmaz ağırlığı” yatmaktadır. Bu yüzden de çalışma, bu krizi yorumlamaya müsait bir zeminedir. Bu vesileyle Hikmet'in geleneğe bakışında, tarihe bakışında, aydının kendi kişiliğinde kutupluluğa yol açan “Doğu-Batı” sorunsalında sıkışıp kaldığını görmek mümkündür.¹⁴⁹ Yinelendiği gibi tüm bu sebeplerin temelinde, toplumla bağları seyreilmiş olan aydının iç dünyasındaki kimlik krizi olduğu âşikârdır. Bu bakımdan konunun özünü oluşturan şey, Hikmet'in ruhunun derinliklerinde yatan kimlik krizinin sorunudur.¹⁵⁰ Bu vesileyle Atay, Hikmet üzerinden aydının toplumla kopukluğunu aktarırken, aydının bir türlü birey olamamasının yol açtığı sorunu aktarmaktan da geri durmaz. Bu yüzden de Atay, ulusal alegori yazgısına, toplumu anlatma meselesinden geri durmadığı için hem

¹⁴⁹ Ecevit, *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, 62.

¹⁵⁰ a.g.e., s.33.

yakalanır hem de bu sorunu kendi özüne çevirerek Hikmet'in kimlik krizini bu durumun parodisini yaparak, başka çaresi olmadığını bilen bir aydın olduğu için, kaçır.

Romanda, Hikmet'in çelişkilerini, her bir Hikmet'le tek hesaplaşmasıyla görmek mümkündür. Bu durum aydının içinde bulunduğu bunalımı görmek açısından önemli bir yerde durur.¹⁵¹ Bu bakımdan da Hikmet, aydının tüm çelişkilerinin görüldüğü Hikmet'lerle tek tek hesaplaşır:

“(…) Bu ülkede eksikliğini duyduğum ‘insanın kendiyle hesaplaşma meselesi’ni bizzat kendime uygulayarak bu ülkenin ilk kurbanlarından oldum. Aslında, meselenin ciddiyetine dayanmadığım için, oyunlarla durumu örtbas etmek istedim. Ortada bir Hikmet olsaydı belki bu hesaplaşmayı yürütebilirdim. Fakat sorarım size doktor: Hikmetlerden hangi biriyle hesaplaşacaktım? Üstelik, ortada dolaşan Hikmet de tek bir varlığın ürünü değil ki.” (TO, s.335).

Bu pasajda Atay, kendisiyle hesaplaşamayan aydına vurgu yapar. Bu yüzden Hikmet, ülkenin ilk kurbanlarından biri olduğunu kendisiyle hesaplaşabilmesiyle gösterir. Bireyin kendisiyle hesaplaşması elbette dünyaya gelmiş olmanın ağırlığı kadar sancılıdır. Hikmet kendisiyle hesaplaşabilme cesaretini gösteremeyen Türk aydınından bu yüzden farklı bir kimlikle karşımıza çıkar. Tek bir Hikmet'le hesaplaşmaz. Onu var eden ve parçalara bölen birden çok Hikmet vardır. Üstelik kendisi tek bir varlığın ürünü de değildir. Her bir Hikmet'le tek tek hesaplaşırken birden çok parçaya ayrılır ve yalnızlık girdabında giderek kaybolur. Nitekim kendisiyle hesaplaşmadan varlığını sürdüren toplumun ve aydının oyunundan kaçarak kurallarını kendi çizdiği oyunlar oynar. Bu yüzden Atay'ın oyunlarının amacı, yaşamın dayanılmazlığına katlanmak ve toplumun koyduğu kurallardan kaçmaktır.

Atay, kendisiyle hesaplaşan Hikmet'in sancısını devamında şu şekilde ifade eder:

“ ‘Kafam cam kırıklarıyla dolu doktor. Bu nedenle beynimin her hareketinde düşüncelerim acıyor, anlıyor musun? Bütün hayatımca bu cam kırıklarını beyin zarımın üzerinde taşımak ve onları oynatmadan son derece hesaplı düşünmek zorundayım. (...)’ ” (TO, s.335).

¹⁵¹ a.g.e., s.35.

Hikmet'in kurguladığı bu oyunda, oyunun dışında kaldığını ve yalnızlığını görmek gerekir. Kafası cam kırıklarıyla doludur. Bu bakımdan cam kırıkları her hareketinde Hikmet'in canını daha da acıtır. Toplumun oyunlarına katılmayan Hikmet, tek başına ve yalnızdır. İçinde taşıdığı bu buhranla da tek başına mücadele etmek zorundadır. Nitekim Hikmet, içinde bulunduğu yalnızlığın ve sancının paylaşılamaz olduğunu kabullendiği için bu durumla tek başına mücadele etmek durumunda kalmış bir aydındır.

Hikmet kendisini Hikmet I, Hikmet II, Hikmet III, Hikmet IV, Hikmet V ve Hikmet VI olarak tanımlar. Bu bölünmüşlüğü her biri ise Hikmet'in içinde yaşar ve Hikmet kendi içindeki tüm Hikmet'lerle bir savaş hâlinindedir:

“HİKMET I: Canım herhalde çiçekler de arabaya arabaya yerleştirilmişti, bazılarını da bahşiş verilmişti. Canım nasıl olur da bunları hatırlamazsın Hikmet II'ciğim? Hiç olmazsa başkalarından duyduklarına dayanarak hatırlamış gibi yapamaz mısın? HİKMET II: Ne yaptığımı bilmiyordum. Resim çektirmiş olduğumu bile unutmuşum sonradan. Fakat bir takım resimler olduğunu ve bunları Sevgi'yle birlikte seyrettiğimizi hatırlıyorum. Şimdi Hikmet IV'ün evinde böyle resimler bulunmadığına göre, bu hususta da yanılmış olabilirim. HİKMET IV: Hikmet V'ten bahsetmeye kimsenin hakkı yoktur. O alçak bir şehvet düşkünüdür, sapıktır. Bilge'yi mahvetmiştir. (...) Bütün Hikmetler öldü. Yaşasın Hikmet VI! HİKMET III: Susturun şu deliyi. Bütün Hikmetleri birbirine düşürecek. HİKMET VI: Yalan! Hepiniz bir olup beni küçümsediniz, bütün suçlarınızı benim üstüme attınız. İşkencelerden beni sorumlu tuttunuz. Beni serbest bırakın, sayın başhekim. Bu sapıkları yakalayın! Sorarım size! Beni heyecanlandırmayın. Ne soracağımı unuttum işte. Evet Bilge'ye geçmiş günlerin acısını ben mi çektirdim? İçinde yaşayamayacağım bir gecekonduya ben mi girdim? Korkularınızdan ben mi sorumluyum? Bana baskı yaptınız, benden utandınız. Beni kimsenin önüne, insan içine çıkarmadınız. Ha-ha.” (TO, s.380-381).

Hikmet, içindeki tüm Hikmet'leri birbirine düşürür. Kurguladığı bu oyunlar nihayetinde Hikmet'in kendisiyle hesaplaşması içindir. Toplum içerisinde rolleri olan Hikmet'lerin iç savaşını görmek adına da bu hesaplaşma önemlidir. Görüldüğü üzere Hikmet'lerin birbirine söylediği hiçbir sözde bir mantık sıralaması yoktur. Bu pasajda, toplumla bağları seyrelen Hikmet'in zihninin boşalımı görülmektedir. Hikmet, bu zihin boşalımında iğneleri tek tek kendisine batırır, kendisine kızar ve kendisiyle alay eder. Topluma ve Türk aydınına olan eleştirisini kendini Hikmet'lere bölerek yine kendisi üzerinden yapar. Bu bakımdan da aydının kendisiyle olan hesaplaşması ve içerisine düştüğü yalnızlık, korkusuzca yansıtılır. Hikmet'lerden her

biri toplumun ortaya koymuş olduğu değerleri tam karşısına alır.¹⁵² Böylelikle, toplumun biçtiğı yaşam standartlarında silikleşen Hikmet, varlığının özünü bu hesaplaşmalarla bulmaya çalışır.

Hikmet kendisiyle hesaplaşırken gecekonduya gelmeden önceki yaşantısında topluma uyum sağlayan ve her şeyi kabullenen eski kimliğinden “H.” diye bahseder¹⁵³:

“H., ülkemizin sorunlarını düşünmekten yorulmuştu. Kitaplar, içinde hafif bir bulantı yapıyordu. Kitaplar, eski suç ortakları gibi, her gördükleri yerde rahatsız etmeye başlamıştı onu.

(...)

Ben Hikmet değilim albayım. Bir zamanlar Hikmet olan gözlemcinin biriyim şimdi. İşime geldiğı yerde domuz gibi susuyorum. Sonra her şeyi bir bir hatırlıyorum. Sevgi’ye de böyle davrandım. Artık, anlamlı bir şekilde susma sırası bendeydi. Hayır, susan ben değildim albayım, susan ben değildim öğretmenim. İçimde acımasız bir H. vardı susan.” (TO, s.118-119).

Hikmet, her şeye göz yuman ve toplumun yaşam oyunlarına katılan Hikmet’ten “H.” diye bahsederek onunla hesaplaşır. Hikmet demek yerine eski kimliğindeki kişiye “H.” diyerek onu yok sayar ve onu kimliksizleştirir. Elbette burada bu nitelendirme önemlidir. Bu eski yaşantısındaki Hikmet, ülkenin dertleri üstüne düşünen ve kafa yoran kişidir. Fakat artık Hikmet, bu oyunlara katılmak istemez. Gecekonduya çekilen Hikmet, yenilginin farkındadır. Bu bakımdan da yenilgiyi susarak selamlar. Nitekim suskunluk eyleminin toplum ile kendi sorunları arasında kalan aydının içinde bulunduğu çıkmazı gösterdiğini söylemek gerekir. Türk romanında dekadans korkusu sebebiyle aydının içerisinde bulunduğu kimlik krizinin geri plana atılmasından farklı olarak kendi dertleriyle hemhâl olan Hikmet’in bir türlü birey olamamanın sancısını gördüğümüz *Tehlikeli Oyunlar* romanı, her şeyin farkında olan aydının portresi olarak görülebilir.

Hikmet kendi beniyle hesaplaşmak için gittiğı gecekonduda dahi toplumdan kaçamaz. Aslında Hikmet’in sığındığı bu gecekondu kendisiyle hesaplaşmak için gittiğı bir mekândır. Buradaki mekânın gecekondu olması da önemlidir. Gece

¹⁵² Ecevit, *Oğuz Atay’da Aydın Olgusu*, s.36.

¹⁵³ a.g.e., s.35.

olduğunda insanların düşleri açığa çıkar. Hikmet de toplumun dertlerinden yorgun düşmüş bir aydın olarak toplumun yaşam oyunlarına katılmak istemez. Bu yüzden Hikmet'in toplumdan soyutlanmak adına kurguladığı oyunlarla kimlik krizini aktardığı söylenebilir.

Hikmet'in içinde toplumun dertlerinin peşini bırakmadığını dile getiren Hikmet'ler vardır. Hikmet, bu kişileri, Bilge ile yapmış olduğu konuşma ile dile getirir:

“ “Düşünüyorum. Yani nasıl yaşamak gerektiğini düşünüyorum, demek istedim. Şimdi oldukça vakit var düşünmek için. Bir de geçmişim olmasaydı, çok rahat edecektim. Bazıları da, sadece geçmişimi düşünmek için gecekonduya çekildiğimi söylüyorlar.” “Kimler?” Hikmet güldü: İçimdeki bazıları. Kimseyle görüştüğüm yok.” Önüne baktı: Belki de birilerine, bir şeyler anlatmak isterdim. Belki de ayrıldığımdan beri sekiz ay... yirmiiki günden beri, ilk defa ben de bir şeyler söylemek ihtiyacımdayım.” (TO, s.141).

Hikmet, dile getiremediği düşüncelerini ve onu esir alan toplumun dertlerini başka bir kimseye yöneltmeden içinde var olan diğer Hikmet'lere yöneltir. Bu bakımdan içinde varlığını sürdüren diğer Hikmet'ler toplumun bir parçası olması dolayısıyla kendisini parçalara ayırır. Bu parçalanmışlık da elbette kendisiyle hesaplaşmasını beraberinde getirir. Bu sebeple Hikmet'in sorununun yine kendisiyle olduğunu söylemek gerekir. Onu esir alan şey, bireyin derdini anlatmak isterken yine de toplumun derdini anlatmak zorunda kalmış olmaktır. Bu bakımdan da benliği daima sorunlu ve çelişkilidir. Hikmet, okları başkasından önce kendisine yönelttiği için toplumun derdini anlatmaktan kaçamayacağının farkındadır ve bu yüzden iç sesi daima parçalıdır. Çünkü Hikmet, konuşmak ihtiyacında hissederken, ortada onun susmasına sebep olan kültürel bir kriz vardır.

Hikmet'in birden fazla Hikmet'e ayrılması onun gecekonduya gelerek görmüş olduğu düşle açığa çıkar. Nitekim Hikmet'in gecekonduya görmüş olduğu düşler, aydının bir türlü birey olamamasını ifade eder. Bu bakımdan Hikmet'in yolculuğu, kültürel krizin içinde yoğrulduğu için kimlik krizine yakalanan aydının yolculuğu olarak görülebilir:

“ “Bütün güçlük, bir tane Hikmet olmasından doğdu. Dün gece rüyamda bu Hikmetler kalabalığını ilk defa açıkça gördüm. Sonra, bir ansiklopedi yazmayı düşündüm.” Albay, “Ansiklopedi mi?” dedi. “Ne ansiklopedisi? “Bayağı ansiklopedi işte, Hikmet Ansiklopedisi.” “Nasıl Hikmet?” “Bildığınız Hikmet canım.” Durdu, “Öyle ya,” dedi,

“Birçok Hikmet vardı değil mi? Hangisini yazacaklar?” “Kim yazacak?” dedi albay. “Önce ben yazacaktım sonra da başkaları. Birbirimizden habersiz çalışacaktık. Geri kalmış bir ülke insanının iç dünyası olamaz diye vazgeçtiler.” Hüsametdin Bey sabırsızlanmağa başlamıştı: “Kimler?” “İngilizler,” dedi Hikmet zayıf bir sesle. “Bırak canım şimdi İngilizleri. Ne alakası var bununla?” “Zaten bıraktım. Artık ikimiz yazacağız bu ansiklopediyi. Hikmet’in bilinçaltına inceleyerek bir sonuca varacağız.” (TO, s.334).

Hikmet, “Doğu-Batı” sorununun yol açtığı kültürel krizin yol açtığı kimlik krizini kendisini rüyasında birden çok Hikmet olarak görmesiyle dile getirir. Var ol(a)mamanın dayanılmaz ağırlığını kendi bilinçaltına inecek olması ifadesiyle gösterir. Jusdanis tarafından ifade edilen modernliğe geç kalan toplumların krizi, bu bölümde açık bir şekilde görülür. Batı’nın modern kültür inşasının gerisinde kalan toplumlarda aydın/yazarın bireysel sorunlarını ele alamaması, bu krizin görülmesi açısından önemlidir. Bu yüzden Hikmet’in “geriden gelen toplumların iç dünyası olmaz” ifadesi Batı’nın egemenliğine isyan olarak yorumlanabilir. Hikmet, toplumun dertlerini anlatmak zorunda kaldığı için bir türlü kendi sorunlarına yönelemez. Fakat Hikmet’in ifadelerinden de anlaşılacağı üzere Türk aydınının toplumun dertlerini anlatmak zorunda kalması, bireysel dertlerinin olmadığı anlamına gelmez. Yine de bu dertleri anlatamamaya sebep olan Batı’ya göre mecburi geç kalınmışlığın yol açtığı kültürel kriz, Hikmet’in Batı’ya karşı isyanına sebep olur.

Hikmet, “Son Yemek” bölümünde oyununun kurgusuna dahil ettiği tüm kişileri çevresine toplar. Buradaki başlığın “Son Yemek” olması da elbette ironiktir. Başlık, İsa’nın havarileriyle birlikte bir araya geldiği son yemeği anımsatmak için seçilmiş bir parodidir.¹⁵⁴ Hikmet bu bölümde Yahuda’nın eleştirilen tavrıyla kendisini bir benzerlik paydasında birleştirir:

“ İsa için üzücü olan, Yahuda’nın ihaneti değildi: Neden yaşadığını hiç bilemeyen bu zavallı hain, neden intihar ettiğini de anlayamadan ölüp gitmişti. İsa, işte buna üzülüyordu. Yahuda, ölürken bir günahın kefareti ödemediğini sanıyordu. Aslında bir günah vardı ortada; fakat bu günah Yahuda’nın düşündüğü gibi bir ihanet suçundan doğmuyordu. Aslında günah, İsa’nın zahmetli ve katlanılmaz yolundan dönmektir. Belki tam bu bile değildi. İsa, Yahuda’nın bu ağır yüke katlanamayacağını biliyordu. Fakat dünyada bir kişinin -hiç olmazsa bir kişinin- kaldıramayacağı bir yükün altına girmesi gerekiyordu, bunu insanlara göstermesi gerekiyordu, dayanamayacağı yolda yürütmesi gerekiyordu. Ne İsa, ne de öteki havariler bu

¹⁵⁴ Ecevit, *Oğuz Atay’da Aydın Olgusu*, s.42.

konuda insanlığa örnek olabilirlerdi. Çünkü onlar kuvvetliydi, çünkü onlar sorumluluklarını biliyorlardı, çünkü onların sonuna kadar dayanacağını herkes biliyordu. İnsanlığa bu konuda ancak Yahuda gibi bir zavallı örnek olabilir. Bu yüzden bütün ümit, Yahuda'daydı. İşte Yahuda bunun için insanlığa ihanet etmişti ve önemli bir fırsat kaçırılmıştı. İşte benim felsefem de buydu.” (TO, s.436).

Hikmet, İsa ile Yahuda arasındaki meseleden yola çıkarak benliğinin sorunlarını ortaya koyar. Yahuda'nın ölümü ile kendisinin soyut ölümünü aynı düzlemde ele alır. Hikmet, her şeyin farkında olma durumuyla aydının sorununu ele aldığını ve bu yüzden de bu yükün altına girebilme cesaretini gösterdiğini ifade eder. Hikmet, Türk aydınının güçlü olmak ve yenik düşmemek için gösterilen çabasının aksine kendisinin güçsüz ve yenik olduğunu kabul eder. Bu bakımdan Hikmet, aydının kendi çelişkilerini ele almasını ve arada kalmış olmasını bir ihanet olarak yorumlamaz. Buradaki asıl ihanet, kendi derdini anlatmaktan kaçınan aydının ihanetidir. Nitekim Hikmet doğru olanın, kendi içine dönmek ve kendi sorununu anlatmak olduğunu bilincindedir.

Hikmet'in oyunlarında bireysel meseleleri karşısında engel teşkil eden toplumun dertleri, daima araya giren bir sestir:

“Bana, sen istersen her şeyi yapabilirsin demişlerdi. Korkuyordum, telaşımı örtmek için bağıryordum. (Seyircilerden bir ses geldiğini sanarak eğilir.) Efendim? Bir şey mi söylediniz? Biliyorum, kendi derdimle çok ilgilendiğimi söyleyeceksiniz. Daha önce de söylediler. Elimi kolumu insanların en alingan taraflarına çarpıyormuşum; bana çarpılınca da bağıryormuşum.” (TO, s.133).

Hikmet'in oyunlarının içerisinde baskın bir ses olarak yankısını bulan toplumla hesaplaşması görülmektedir. Bu bakımdan Hikmet, kendi sesini araya sokarak dertlerinin toplum tarafından anlaşılmadığını dile getirir. Bu bağlamda Hikmet, kültürel krizin çıkmazından kurtulabilse, kendi dertlerini anlatabilecek bir aydının izlerini yansıtır. Hikmet'in rollerinin sürekli değiştiği oyunlar, hem kendisiyle hem de aynı zamanda berzahın arkasında toplumla hesaplaşmasını barındırır. Bu bakımdan Hikmet'in oyunlarında bireyin daima parçalı ve derinden gelen sesi duyulur.

Hikmet hiç kimse tarafından anlaşılamayan yalnız bir aydındır. Toplumun kurguladığı oyunlar onun yaşamıyla örtüşmez. Bu bakımdan Hikmet'in bunalımı gecekonduda kendi kurguladığı oyunlarla açığa çıkar:

“ (...) Benim de bütün yorgunluklarım gecekonduda oturmaya başladıktan sonra ortaya çıktı. Ne kadar dinlensem, yaşayışıma ne kadar özen göstersem, o kadar bitkinleşiyorum. Göründüğüm kadar rahat değilim albayım. Fakat kimseye dinletemiyorum. Beni ciddiye almıyorlar.”

“Oturup herkese dert yanmış gibi konuşuyorsun oğlum. Pek kimseyi gördüğünde yok.”

“Onlarla kafamda konuşuyorum albayım; fakat gene söz dinletemiyorum. Hayallerimde bile yenik düşünüyorum. Günlük dertlerin dışında hiç bir yakınmaya kulak vermiyorlar. Kafamda yarattığım kahramanlar bile bana karşı çıkıyor.” (TO, s.331).

Hikmet, toplum tarafından anlaşılamayacağının farkında olan çağdaş bir bireydir. Kendi beniyile hesaplaşamayan toplumun uyumlu kişileriyle aynı çatı altında değildir. Bu yüzden de sınırlarını kendisinin çizdiği bir yaşamla baş başadır.

Hikmet, oyunun kurgusuna dahil ettiği kişileri de kendisi yaratır. Fakat kendi kahramanları bile kendisine karşı çıkan kişilerdir. Hâlâ yakalanabilir bir yaşam olduğunu düşünen ve buna kendisini inandıran toplumla ve Türk aydınıyla uyuşamaz. Hikmet Batı'ya göre Doğu'nun geç kaldığının ve kelimelerinin tükendiğinin fakat bu sorunu anlatmaktan da kaçamayacağının farkında, kendisi ve toplum arasında kalmış çelişkili bir aydındır. Bu yüzden kurmuş olduğu hayallerde dahi yenik düşer ve tam anlamıyla bireyin derdini anlatamaz.

Albayın, Hikmet'in üst aklı olarak, onun oyunlarında yerini aldığını dile getirmiştik. Bu sebeple albayın Hikmet'e söylediği “Düşünerek harcanma oğlum Hikmet. Konuş biraz; az da olsa ilerle.”¹⁵⁵ ifadesi, hem albayın bir üst akıl olduğunu gösterir hem de Hikmet'in daima düşünen bir aydın olduğunu göstermesi bakımından önem arz eder. Kimlik krizi Hikmet'in daima düşünmesine ve ileri gidememesine sebep olur. Bu bakımdan Hikmet'in albaya söyledikleri, kendisi dışında bir de albay üzerinden okları kendisine yönelttiğini göstermektedir. Hikmet, Türk modernleşmesinin aldığı yolda ilerleme ve ileriye gitmenin beyhude bir çaba olduğunun ve önündeki Batı

¹⁵⁵ Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, s.138.

barikatının farkındadır. Öyle ki bir türlü birey olamamanın sancısı Hikmet'i çepeçevre sarmıştır.

Hikmet'in gecekonduda kurguladığı oyunlar tehlikelidir. Bu bakımdan Hikmet, bireysel dertlerini anlatmasına izin vermeyen toplumun mutluluğu yakalamışçasına oynadığı sahte oyunlardansa tehlikeli oyunlar oynamayı yeğler. Elbette bu tehlikeli oyunlar aynı zamanda aydının içinde bulunduğu çözümsüzlüğün açığa çıkmasına yol açar. Hikmet'in anlatmak istediği mesele de bu tehlikeli oyunların içerisinde yer alır. Nitekim Hikmet'in oyunları, bir türlü yazgısından kaçamayan ve bireysel meseleleri anlatamayan aydının oyunlarıdır. Toplumda bir türlü kendisine yer bulamayan Hikmet, bu bakımdan birey olamamanın sancısını ölümüyle ödemek ister:

“ ‘Fakat, Allah kahretsin, insan anlatmak istiyor albayım; böyle budalaca bir özleme kapılıyor. Bir yandan da hiç konuşmak istemiyor. Tıpkı oyunlardaki gibi çelişkili çelişik duyguların altında eziliyor. Fakat benim de sevmeye hakkım yok mu albayım? Yok. Peki albayım. Ben de susarım o zaman. Gecekondumda oturur anlaşılmayı beklerim. Fakat albayım, adresimi bilmeden beni nasıl bulup anlayacaklar? Sorarım size: Nasıl? Kim bilecek benim insanlardan kaçtığımı? Ben ölmek istiyorum sayın albayım, ölmek. Bir yandan da göz ucuyla ölümünün nasıl karşılanacağını seyretmek istiyorum” (TO, s. 259).

Hikmet'in gecekonduda kendisiyle hesaplaşırken aynı zamanda hâlâ toplum tarafından anlaşılmayı beklediğini de görmek gerekir. Bir yandan bireysel sorunlarını anlatamamanın derdi yüzünden ölmek isterken bir yandan da bu sorunu anlatabilmek ve anlaşılmak ister. Bunu ise gecekonduda oturup anlaşılmayı beklerim ifadesi ile dile getirir. Gecekondu, Hikmet'in toplumdan kaçarak sığındığı bir mabettir. Fakat gecekonduya, toplumun oyunlarına gelmemek arzusuyla gidip kendi oyunlarını yazmış olsa da kültürel kriz meselesinden sıyrılamayacağını bildiği için içine düştüğü kimlik krizinden dolayı da hâlâ anlaşılmama derdindedir.

Bu bakımdan Atay, kimlik krizini anlatan Sevim Burak, Bilge Karasu gibi yazarlardan farklılaşır. Çünkü onlar birey olma yolundaki krizi, dilin yapısını bozarak yansıtır ve anlamı derinliklere iterler. Onların başkaldırısı anlaşılmama üzere değil; aksine anlaşılmama üzerinedir. Bu yüzden de hesaplaşmalarını kendileriyle yaparlar. Atay ise anlaşılmama arzusu içerisinde. Fakat anlaşılamayacağını bildiği için sancılıdır. Bu yüzden Hikmet'in tüm hesaplaşmaları yine toplumun içerisinde olur.

Düşüş bölümünde ise Hikmet'in tüm sorgulamalarla birlikte yenilgisini görmek mümkündür. Hikmet'in "Doğu-Batı" girdabında sıkışıp kalması kendi derdini tam da istediği gibi anlatamaması, sonsuz bir yalnızlık panayırı içerisinde kaybolmasına sebebiyet verir. Hikmet, oyununu yarım bırakarak yansıttığı ironik ölümünü, Batı aklını simgeleyen Bilge karşısındaki düşüşüyle açığa çıkarır:

"Bu oyunu kendi başınıza oynayacaksınız albayım. İsterseniz ben daha önce yazarım size bütün ayrıntılarıyla. Hikmet'in yükselişi ve düşüşünün son kısmı olur bu. Yorgun da olsam yazarım. Bir dakika dursam. Düşünsem. Düşünemiyorum. (...) Albayım işte geldim. Sesini çıkarma. Hayır, belli etmem. Son bir hak tanıyamazlar mıydı bana? Bırak şimdi bunları. Albayım korkuyorum. (...) Bilge, Bilge, neden beni yalnız bıraktın? Ağlarsan her şey anlaşılır şimdi. Albayım, kusura bakmayın, balkona kadar yürümek zorundayım. Benim durumum Bilge'ninkinden farklı. Bu parmaklıklar da çok zayıf, albayım. Neden sözlerime karşılık vermiyor? Albayım beni tutmayacak mısınız? Parmaklığa dayandım albayım. Belki de bu parmaklıklar zayıftır, ne dersiniz? İnsanın ağırlığına dayanmaz sonra. Bana bakmıyor. Sesimi duymuyor. Artık çok geç geriye bakamam. Bütün hazırlıklar bozulur. Neden geriye dönemiyorum? Aşağıda bakamıyorum. Gözlerini kapa. Buraya takıldım kaldım. Beni duymuyor musunuz? Bir şey yapamaz mısınız? Düşünüyorum." (TO, s.463).

Hikmet'in soyut bir sesi olan albayın da bu son bölümde sesinin zayıfladığı görülmektedir. Şu ana kadar albayla kurguladıkları oyunlarda akıl veren ve onu yönlendiren albay artık yoktur. Bu bakımdan Hikmet, oyununda tek başına kalmıştır. Böylelikle kendi sesi de giderek zayıflamıştır. Tutunamayan aydın Hikmet, oyununu yarım bırakarak tek başına kalır. Nitekim Hikmet tüm oyunlarını yarım bırakır. Çünkü tamamlanmak demek bir bakıma ölüm demektir.¹⁵⁶ Bu bakımdan da Hikmet'in kimlik krizi, oyunlarını yarım bırakmasıyla açığa çıkar ve ironik ölümüyle sonuçlanır. Hikmet'in oyunlarında yaşamla ölüm arasında kalması ise aydının çıkmazını gözler önüne serer.

Hikmet'in gecekonduya gelişi ve kendisiyle hesaplaşması onun iç dünyasını görmemiz açısından önemlidir. Bu sebeple Hikmet, topluma uyum sağlayan burjuva yaşamını terk edip eski kimliğini geride bırakarak bu gecekonduya gelir. Kendi benini arayan ve kendisiyle hesaplaşan Hikmet'in bulunduğu bu mekân, Türk aydınının okları kendisine yöneltmesi bakımından da önem arz eder. Bu bakımdan Hikmet, bu yenilginin yarattığı kimlik krizini korkusuzca ifade eder. Nitekim

¹⁵⁶Ecevit, *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, s. 55.

Hikmet'in kendisiyle hesaplaşması topluma ve kendisine bir başkaldırı olarak yorumlanmaya da müsaittir.¹⁵⁷ “Doğu-Batı” ikileminde arada kalmanın Türk aydınındaki yenik yazgısını görmek Hikmet'i bahsi geçen diğer Türk yazarlarının “kahraman” aydınlarından farklı bir yere konumlandırır. Hikmet içinden bir türlü çıkamadığı ulusal alegori yazgısının farkındadır bu yüzden de bir kurtarıcı rolünde oyunlarını oynamaz. Bu yüzden daima yenik daima tutunamayan bir aydındır.

2.1.3. Kültürel Kriz: “Doğu-Batı” Sorunu

Türk aydınının romanlarında ele aldığı mesele ekseriyetle “Doğu-Batı” meselesidir. Hikmet, “Doğu-Batı” ikileminde arada sıkışıp kalmanın yol açtığı durumu sorunsallaştırır ve kendi benine çevirir. Bu yüzden de Atay'ın aydını Hikmet'in yolculuğu önemli bir yerde konumlanır ve kültürel krizin yarattığı durumu ironik bir şekilde ele almasıyla da farklılaşır.

Hikmet'in Sevgi ve Bilge ilen olan ilişkisinde Sevgi Doğu aklını; Bilge Batı aklını simgeler. Sevgi isminin “sevmek” kökünden Bilge isminin ise “bilmek” kökünden türemiş olması düşüncemize dayanak oluşturmaktadır. Aynı zamanda Atay'ın günlüğünde yer alan “Batılı değerlendirir biz severiz”¹⁵⁸ ifadesi de romanın kurgusunda bahsi geçen isimlerin bilinçli bir tercih olduğunu söylemeye imkân tanımayabilir. Sevgi bu bakımdan Doğulu gibi seven saflık ve samimiyetin; Bilge Batılı gibi değerlendiren aklın sembolüdür.

Gecekonduya gelmeden önce Sevgi ile evli olan Hikmet, bu yaşamı terk ederek gecekonduya yerleşir. Sevgi, Hikmet'in eski yaşamında var olan ve geleneği temsil eden bir vaziyette karşımıza çıkar. Bilge ise felsefe bilen ve Hikmet'in daima savaş hâlinde olduğu bir kişidir. Atay, Sevgi'nin yaşamını anlattığı “Sevgi Vesaire” adlı bölümde diğer bölümlerden farklı olarak parodi ve ironiyi kullanmamış, daha düz bir anlatımı tercih etmiştir. Dolayısıyla bu tercihin geleneksel anlatımı temsil ediyor olması dikkate değer bir husustur.¹⁵⁹

¹⁵⁷ a.g.e., s.35.

¹⁵⁸ Atay, *Günlük*, 130.

¹⁵⁹ Bkz: Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, s.167-185.

Atay, “Doğu-Batı” ikileminin farkında olarak daima bir hesaplaşma içerisindedir. Bu hesaplaşmayı ise elbette Hikmet üzerinden aktarır. Hikmet, bu meseleyi toplumun oynadığı oyunlara katılmayarak gecekonduda kendi yazmış olduğu oyunlarla yansıtır. Hikmet’in kurguladığı oyunlarda gün geçtikçe geç kalmanın farkında olmasının vermiş olduğu ızdırap, oyunların yarım kalma durumuyla açığa çıkar.

Atay, “Doğu-Batı” meselesini ele alışımda bahsi geçen diğer yazarlara nazaran, var olan sorunu aktarmaktan ve aydının kendisiyle hesaplaşmasını yansıtmaktan geri durmaz. Bu sorunla yüzleşme cesaretini gösterir. Bu bakımdan Atay aydın kişisi Hikmet’i, toplumdan kaçamayacağını ve toplumun dertlerini anlatmaktan başka bir çare olmadığını bildiği için, her şeyin farkında olan bir aydın tavrıyla ele alarak güçsüzleştirir ve silikleştirir.

Hikmet, ülkemizin ilerlemesi adına toplumun gerçekleri görmezden gelerek oynamış olduğu oyunları, kendi kurguladığı oyunlar içerisinde eleştirir:

“Çünkü biz rol icabı, karanlıkta duruyorduk. İhtiyarlar çok konuşuyordu. Ben, onların konuşması bitince ilk söz alan çocuk da değildim; üstelik sözlerim, bir cümlemin ortası, başı, sonu gibi bir şeydi. Tam bir cümle kuramıyordum; meselâ “Makinelerle birlikte...” gibi bir söz ya da “...aydınlıklara çıkarak...” gibi bir şeyler. Belki de benden önceki çocuğun sözünü tamamlıyordum, ya da benden sonra cümlemi bitiriyorlardı. İsim tamlaması gibi bir roldeydim. Herkes gibi ben de bir adım öne çıkarak bağıırıyordum; “...ülkemizin ilerlemesi...” Sanıyorum, ülkemizin eskisi, yenisi, gençler, ilerlemek, ileri gitmek bir şeyler oynuyorduk.” (TO, s.61).

Hikmet bu bölümde Türk aydınının “Doğu-Batı” ikileminde Doğu’nun daima el üstünde tutulmasını ironik bir şekilde eleştirir. Toplumun ve Türk aydınının bu durumunun bir oyundan ibaret olduğunu bilir. Fakat Hikmet, Doğu toplumunun Batı karşısında söylenecek bir sözü olmadığını farkındadır. Bu yüzden de söylemiş olduğu tüm sözlerin Batı tarafından çoktan söylendiğini bildiği için kendisinin yapmış olduğu şeyin, bu sözleri tekrar etmekten başka bir şey olmadığını bilincindedir. Bu bakımdan Hikmet, toplumun ve Türk aydınının ülkemizin ilerlemesi meselesinin bir oyundan ibaret olduğunu bilir.

Hikmet, Batı’nın egemen gücünün farkındadır. Her ne kadar bundan kaçmak istese de kaçılmayacağını ve bu duruma mahkûm olduğunun bilincindedir:

“Bana pek aldırılmıyordu. Kahramanlar arasında, benden daha önemli meseleler vardı. Tehlikeye düşen aşklar, tartışmalar ve bütün bunların önemini seyirciden gizliyormuş gibi yapmak için düzenlenmiş İngiliz nezaketleri arasında sahneye şöyle bir girip çıkıyordum. (...) Seyirci için sahnede kopan fırtınalardan habersiz bir gölgeydim. Oysa ortalıkta dönen bütün oyunlar gayet biliyordum.” (TO, s.62).

“Doğu-Batı” ikilemi, Hikmet’i sessiz kalmaya iter. Kendi derdiyle ilgilenememesine sebep olan bu mesele, Hikmet’i bu oyunun içerisine daha da hapseder. Fakat Hikmet, oynanan tüm bu oyunları ve bu oyundan kaçamayacağını da bilen bir aydın profili çizer.

Hikmet, kurguladığı oyunlarda karşısına doktoru alarak “Doğu-Batı” sorununu ele alır. Doğu ve Batı arasında sıkışıp kalmanın isyanını yansıtır. Elbette burada yansıtılan isyan yine Hikmet’in acı dolu kahkahası ile açığa çıkar:

“ “Ama nasıl olur doktor? Bir de içimdeki karışıklığı bilerseniz. Parçalarımı bir araya getirerek Hikmet olmakta çok zorluk çektim doktor. Denildiğine göre bu parçalar, aynı yüzyılda yaşamış insanlardan da alınmamıştı; üstelik ırk, dil ve din ayrılıkları da vardı aralarında. Bu yüzden değişik duygu ve düşünceler arasında bocaladım, kaderin oyuncağı oldum. Ben dünya vatandaşıyım, hem de sembolik falan değil, resmen. Ha-ha. Şimdi anlıyorum doktor: Demek ki Doğudan alınan parçalarım Batıya isyan ediyor, bu yüzden İngilizleri sevmediğim anlar oluyor. Kalbim de bu çelişkilere dayanamıyor. Güm güm güm doktor.” (TO, s.336-337)

Hikmet, Batı karşısında Doğu’nun eksik ve yarım kaldığını bilir ve dolayısıyla toplumun içerisinde bulunduğu kimlik krizini aktarır. Dönüşü olmayan bir Doğu’nun olduğu bilinmekle birlikte Doğu’nun değerleri de Batı karşısında tam anlamıyla silinmemiştir. Fakat artık Batı’nın egemenliğini hissettirdiği bir toplum vardır. Nitekim Doğu kültürünün derinden de olsa gelen sesi Hikmet’in Doğu’dan alınan parçalarıyla Batı’ya isyan etmesine olanak sağlar. Bu yüzden hiçbir yerin yerlisi olma durumu Hikmet’in çelişkili olmasına ve bu çelişkilere dayanamayan aydının sorunun bu şekilde görmemize sebebiyet verir.

Bahsi geçtiği gibi Bilge, Batı aklını simgeler. Bu bakımdan Hikmet, kurguladığı oyunda Bilge’ye karşı daima yeniktir. Hikmet’in Bilge ile olan konuşmalarında, Doğu’nun Batı karşısında geç kaldığının bilincinde olarak Doğu’nun Batı’nın peşinden gittiğini görmek mümkündür:

“Oyuncular heyecanlandılar. Sonu belli bir yarış yüzünden numaralara kızıyorlar. Göz göre göre harcanıyoruz Bilge. Yerimizi bulamıyoruz. Yedi numaralı atın peşine takılmış gidiyoruz. Bu samimi insanlar, bu candan insanlar, yirmibeş kuruluşlarından başka kaybedecek şeyleri kalmamış bu muzarafat-müzahferat olacak oğlum Hikmet – peki albayım, işte bu insanlar arasında yerimi buldum.” (TO, s.129).

Hikmet, Doğu’ya karşı Batı’nın ileride olmasından dolayı ve bu yazgıdan bir türlü kaçamayacağını kabullenmesi sebebiyle ne Batı’ya yakındır ne de Batı’nın karşısında güçlü durma çabasından dolayı hiçbir şeyin farkında olmayan ve bunu kabullenmeyen kendi toplumuna yakındır. Bu yüzden Hikmet, arada kalmış bir aydındır. Bu yüzden Türk aydını ve toplumla hesaplaşır, kendisine bu toplumun içerisinde bir türlü yer bulamaz.

Çelişkili bir aydın olan Hikmet, yine devamında Doğu’nun değerlerinin yitip gittiğini Bilge’yle olan hesaplaşmasında aktarır:

“Kıyamet kopuyor. Yaşayan ölüleri oynuyoruz. Konuşmalarımız uzun ve sıkıcı olduğu için, sonunda yalnız At Yarışları gösteriliyor perdede. Üzerimize bahse giriyorlar. Biz oynayamıyoruz. Sonunda bizi sahneye davet ediyorlar. Ben maskemi çıkarıyorum: Şaşıyorlar. Birbirlerini dirsekleriyle dürterek beni gösteriyorlar. Sıvaslı Mustafa o kadar bağırıyor ki tayyarede olmasak, tutup kapıdan dışarı atacaklar onu. Uçağımız, gerçekten inişe geçiyor. Çok kalabalık geldik Bilge. Hepimize birer kahve yap.” (TO, s.147).

Hikmet, arada kalmanın sancısını bu pasajda da görüldüğü gibi ironi yaparak aydının benine çevirir. Batı’nın egemen ideolojisi, Hikmet tarafından farkında olunan bir durumdur. Bu yüzden Bilge ile olan oyun kurgusunda da Doğu’nun üzerine bahse giren Batı’dır. Oyunun kurgusunda daima yaşayan ölüleri oynayan Hikmet, Batı karşısında susmak zorunda olmanın sancısını yansıtır. Batı’nın egemen ideolojisi karşısında geç kalmış olan Doğu toplumlarının, yani Jameson’ın ifadesiyle Üçüncü Dünya devletlerinin, bir yerinin olmaması Batı merkezîyetçiliği karşısında bir türlü bireyi ele alamayan Doğu aydınının kendi sorunlarını geri plana atmasına sebebiyet verir. Hikmet, Batı karşısında bir türlü bireyin dertlerini anlatamadığı için yaşayan ölü rolünü oynadığını da bu vesileyle Bilge’ye aktarır. İfade edildiği gibi bireyin sorunlarının görülebildiği Batı karşısında, Doğulu aydın bir türlü toplumun sorunlarından kaçamayarak kendi dertlerini ele alamamıştır. Bu da Batı’nın egemen kültür inşası karşısında Doğu’yu daima geri planda bırakmıştır. Bu yüzden Hikmet,

Batı karşısında bir türlü dikkate alınmayan Doğu'nun yenikliğini oyununda susmak zorunda kalmasıyla ve dikkate alınmadığını söylemesiyle gösterir.

Bahsi geçtiği gibi Hikmet yeniden Bilge'yi karşısına alarak Batı ile hesaplaşır. Hikmet, Batı'nın egemenliğinin, Doğu toplumları üzerinde ortaya çıkardığı ve bireyin kimlik krizini ele alamamasına yol açan öfkeyi, kendi kurguladığı oyunlar içerisinde yansıtarak ele alır:

“Bilge itiraz etti: “Fakat bütün bu gösterişi kadınlar için yapmıyor musunuz? Bütün niyetiniz, kendinizi acındırmak değil mi? Oysa ben sizi hep beğenirim; ellerimi acıtıncaya kadar alkışlarım sizleri. Benim gibi seyirci bulamazsınız.”

Hikmet öfkeleni: “Olmaz. Siz seyirci kalamazsınız oyunlara; hemen katılmak istersiniz. Ve oyunları istediğiniz biçimde de değiştirmek istersiniz. Söktük dikmekle başlarsınız, sonra başrollere geçersiniz. Bizim öfkemizi, intikamımızı ve bütün gürültümüzü gülünç duruma düşürürsünüz.” (TO, s.149).

Hikmet'in kurguladığı bu oyunda Batı'nın Doğu'nun oyunlarına daima müdahale ettiği görülmektedir. Bu bakımdan da Doğu'nun Batı karşısında modernliğe gecikmesi Doğu'nun Batı'ya bağımlı olmasına yol açar. Hikmet'in öfkesi de tam burada yatar. Bir türlü kendi dertlerini anlatamamasına sebep olan Batı'yla hesaplaşır. Fakat bu hesaplaşmanın sonucunda galip gelen bir Doğu yoktur. Buradaki mesele Hikmet'in yani aydının içinde bulunduğu çıkmazı anlatmaktır. Bahsi geçtiği gibi çocuksu saflıkla Batı'ya karşı çıkmak, elde edilecek bir sonucun olmadığını da göstermesi bakımından önemlidir.

Toplumun Batı'ya ayak uydurarak kendi varlığının sınırlarını çizdiğini zannetmesi, her şeyin bilincinde olan Hikmet'in kurguladığı oyunlarda toplumu eleştirmesine sebebiyet verir:

“Başkaları gibi yaşamasını bilmeyenler, başkalarını taklit etmeliydi. Onlar da ellerinden geleni yapıyorlardı: Deniz kıyısında bir kahveye oturuyorlar, ah ne kadar güzel! diyorlardı. Deniz havası bize iyi geldi, diyorlardı. (...) Sağlam deniz havasını içlerine çekiyorlardı; insanın temiz havaya ihtiyacı var diyorlardı. (Bunu da Bilge'den öğrenmişlerdi.) Bütün bu temiz havaya rağmen, gece iyi uyuyamıyorlardı. Deliksiz bir uyku çekecek kadar yorulmadık da ondan, diyorlardı. Ertesi gün tepelere tırmanıyorlardı.” (TO, s.249).

Elbette bu bölümde taklit etme meselesi, toplumun Batı'ya ayak uydurarak onların düzenlerini kendi düzenleriymiş gibi benimseyen ve bu oyuna dahil olan topluma

getirilen bir eleştiridir. Burada Batı'yı taklit ederek yaşam oyunları oynayan toplumun ortaya koymuş olduğu eylemler, yerel değerleriyle bütünleşememiş toplumun panoramasıdır. Bilge'nin Batı aklını simgeleme meselesi de bu bölümde tekrardan gün yüzüne çıkar. Hikmet, toplumun yaşamda kalmak adına oynanılan bu oyunların Bilge'den öğrenildiğini dile getirir. Bu yüzden de bahsi geçtiği gibi Bilge'nin Batı aklını simgelediği kuvvetle muhtemeldir.

Hikmet, ülkeyi büyük bir oyun yeri olarak görür. Toplumun oynamış olduğu oyunlarda kendine bir yer bulamadığı için gecekonduda kendi oyununu oynar. Çünkü Hikmet'e göre toplumun oynamış olduğu oyunlar "mış" gibi yapmaktan öteye gidemeyen oyunlardır. Hikmet ise bu oyunların bir parçası olmaktan dolayı yorgun düşmüş bir aydındır. Belirtildiği üzere bunun sebebi Batı karşısında Doğu'nun kültürel kopuşudur. Hikmet bu durumun farkında olduğu için de sancılıdır:

"Ülkemiz büyük bir oyun yeridir. Her sabah uyanınca, biraz isteksiz de olsak, hepimiz sahnenin bir yerinde, bizi çevreleyen büyük ve uzak dünyanın sevimli bir benzerini kurmak için toplanırız. Küçük topluluklar olarak, birbirimizden bağımsız olarak 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 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." (TO, s.358).

Hikmet'in bu bölümde eleştirisi Batı aklının taklidini yapan ve bunu gerçekmiş gibi oynayan Doğu toplumunadır. Bu bölümden de anlaşılacağı üzere, Hikmet Batı aklının olumlamasını yapmaz. Hikmet, bir zamanlar burjuva yaşamında bir yaşantısı olan Hikmet'le, bu durumu artık kendi benine çeviren Hikmet'ler içerisinde bir savaş başlatır. Bu savaş bir bakıma yazgısından bir türlü kaçamayan aydının savaşıdır. Bu yüzden aklın egemen öznesi olan Batı, Hikmet'in eleştiri oklarının ucunda yer alır. Hikmet'in buradaki savaşı Batı gibi olmak değildir. Aynı zamanda Batı'nın egemenliğine karşı çıkmak da değildir. Hikmet'in meselesi, bu durumun kaçınılmaz bir sorun olduğunu kabullenmesidir. Bu bakımdan onun için ne dönüşü olan bir Doğu ne de varılması mümkün olan bir Batı vardır. Hikmet'in içerisinde bulunduğu

durum tam da bu noktada açığa çıkar. Hikmet'in yazgısı arada kalmanın vermiş olduğu sancıyla parçalara ayrılma ve Hikmet'lere bölünmedir. Bu sebeple Hikmet, kendi sancısını anlatmak için toplumun oynadığı oyunlardan kaçarak herkese savaş açar. Fakat romanın başından sonuna görülen tüm mesele, Hikmet'in açtığı savaşın kendinden yine kendine dönen bir yoldaki iç çekişmedir. Hikmet'in meselesi bu bakımdan "mış" gibi yapmaların altında yatan asıl gerçeği görmesidir. Bu yüzden Türk aydınında kendi sorununu anlatamamaya sebep olan dekadans korkusu Hikmet'te bir korkusuzluk olarak tüm açıklığıyla yansıtılır.

Daryush Shayegan'ın bahsettiği gibi Batı'nın hâkim gücü, Doğu toplumları üzerinde kültürel şizofreniye yol açmıştır. Doğu toplumu üzerinde değiştirici bir güç olan Batı'nın kültürel emperyalizmi, Doğu'nun gelenek ve görenek dinamiklerini patlatan bir görev görür. Bu bakımdan Hikmet, Batı'nın Doğu toplumları üzerinde oynamış olduğu büyük oyunların farkında, "yaralı" bir bilinç olarak kendi oyunlarını kurgular ve bu bilinci açığa çıkarır:

"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!"

Nitekim Hikmet, Batı'nın kurbanı olduğunun farkında bir aydındır. Bu bakımdan kendi oyunları içerisinde Batı'nın büyük oyunlarının panoramasını çizer. Hikmet'in, Doğu'nun kültürel dinamiklerinin Batı tarafından bozulduğunun, bilincinde olduğu görülmektedir. Bu yüzden toplumuna yabancılaşan Hikmet, bu durumun parodisini yapar. Tüm yakınmalarını ise karşısına Bilge'yi alarak yapması önemli bir nokta olarak yansıtılır.

Hikmet, Bilge ile sohbetinde Doğu'nun Batı karşısında bir hükmü olmadığını yine kendi piyesleri içerisinde aktarır:

"Sen yalnız iyi programlarımı dinlemek istedin. Alaturka çaldığım zaman düğmemi kapatmak istedin. Belki gerçek canavar ben değilim." (TO, s.388).

Bu bölümde alaturka müzik söylemi dikkate değerdir. Alaturka müzik söylemiyle kültürel bir simgenin varlığı söz konusudur. Çünkü buradaki alaturka müzik Doğu'yu simgeler. Batı karşısında Doğu'nun bir değerinin olmaması alaturka müzik söylemiyle gözler önüne serilir. Hikmet, kendi kökünden kopmak zorunda kalışı

isyankâr bir sesle dile getirir. Doğu'nun aklıyla Batı'ya isyan eder. Toplumun Batı'ya uyumlanma telaşından farklı olarak kendi oyunlarında gerçekliği yansıtır. Özellikle Bilge ile açığa çıkan bu konuşmalarda Batı karşısındaki yenikliği isyankâr bir sesle dile getirir. Hikmet, toplumun mutlu olmak adına “mı” gibi yapmasını yeğlemektense mutsuzluğu yeğleyip gerçeği anlatmaktan yanadır. Buradaki gerçek elbette çaresiz bir kabullenişin sesidir.

Batı'nın modern sahneye erken çıkışı ile birlikte birey ile toplum arasında yarılmanın erken dönemde yaşandığını söylemiştik. Bunun akabinde Jameson'ın ifadesiyle bir türlü birey ile toplum arasındaki yarılmayı yaşayamayan Üçüncü Dünya devletleri Batı'nın erken modern oluşuma geçmesi sebebiyle, Batı'nın egemenliği altında kalmış ve bu yüzden de bir türlü bireyin dertlerini anlatamamıştır. Elbette bizi burada ilgilendiren husus, Türk toplumunun yani Doğu toplumunun gecikerek modernleşmesidir. Batı'nın erken modern oluşuma geçmesiyle güç mekanizmasını elinde bulundurması Doğu modernleşmesinin gecikerek başlamasına sebebiyet vermiştir. Buradan hareketle tezimizin giriş bölümünde bahsi geçen Hegel'in “efendi-köle” diyalektiği, Batı'yı “efendi” Doğu'yu¹⁶⁰ ise “köle” durumuna itmiştir. Bu bakımdan bakıldığında ise köle daima efendinin buyrukları altında hareket eder. Fakat aynı zamanda köle kendini var edebilmek için daima bulunduğu çıkmazdan sıyrılmaya çalıştığı için efendinin bakışından daha gerçekçi bir bakışa ve her şeyi gören bir konuma sahiptir. Bu sebeple da kölenin durumu sancılı bir yolculuktur. Bu girizgahtan sonra Hikmet'in oyunlarından birinde uşak rolünde sahneye çıkmasını bu durumla özdeşleştirmek gerekebilir:

“Yıllar sonra, gene aynı sahnede bir iki role daha çıktım. İki piyes birden oynuyorduk. (İki piyes birden nasıl oynanır bilmem ki. Olur mu dersin?) Bir tanesinde uşak rolündeydim. Ben ve bir tepsinin içindeki bardaklar... birlikte sahneye çıkıyorduk.” (TO, s.61-62).

Hikmet, gecekondudaki komşularından biri olan Nurhayat Hanım'ın oğlu Hidayet'e yazmış olduğu mektupta kendi oyunlarından bahseder. Bu bağlamda Hikmet'in oynadığı oyunlardan birinde kendisini uşak rolünde sahneye çıkarmış olmasını bahsi geçen “efendi-köle” diyalektiğiyle bağdaştırdığı söylenebilir. Bu sebeple “Doğu-

¹⁶⁰ Bu kısımda, aslolan Üçüncü Dünya devletlerinin çıkmazıdır. Fakat Üçüncü Dünya devletleri arasında adı geçen ve tezimizin asıl konusunu oluşturan Türk toplumunun ulusal alegori yazgısı olduğu için Doğu toplumu dediğimizin altını çizmekte fayda var.

Batı” meselesinin yol açtığı kriz, Hikmet’in piyeslerinde yerini bulur. Her şeyin farkında olan ve gören aydın Hikmet, efendinin baskısının farkındadır. Fakat ifade ettiğimiz gibi de Hikmet, bu baskının yol açtığı çıkmazı ve yarayı uşak rolünde sahneye çıkmasıyla aktarır. Nitekim uşak olarak öznenin konumu, efendinin yönlendirmeleriyle belirlenir. Hikmet, bu çıkmazı ise ancak oyunlarının kurgusu içerisinde aktararak meseleye ironik bir yerden yaklaşır.

Hikmet, kendine ait olmayan bir meseleyi kendine evirerek yaşamını mutlulukla sürdüren toplumu ironi yoluyla eleştirir:

“Çünkü bütün ilkelerimizi aklımıza dayandırıyoruz. Çünkü en büyük hazinemiz aklımızdır. Bunu unutmadıkça, mantığımızı da sağlam tuttukça, onun üzerine her şeyi kurabiliriz. Piyano da çalabiliriz, atletizm de yapabiliriz.” (TO, s.417).

Elbette ki buradaki ironinin sebebi aslında söylenenin tam tersini ifade etme meselesidir. Hikmet burada, Batı aklını kendine uyumlayan toplumu eleştirir. Bu söylemiyle Hikmet, kökü kendisinde olmayan hiçbir durumla yeni bir yaşam kurulamayacağını farkında bir profil çizer. Fakat Doğu’yu egemenliğe altına Batı’nın hâkim gücünden ötürü kendi sesinin yankısını tam da istediği gibi ifade edemez. Bu yüzden Atay, kendi sesinin yankısını anlatamayışının sancısını yansıtarak Türk aydınının tutumundan farklı bir kimlikle karşımıza çıkar.

2.1.4. Tarihe Bakış

Bilindiği gibi Türk modernleşme sürecinde Batı karşısında bir varlık gösterebilmenin bir yolu olarak tarihe dönüş ve tarihe bağlılık söz konusudur. Yani milli bir kültür inşa edebilmenin yolu tarihe dönüşle sağlanır. Fakat çokça dile getirildiği gibi Atay, bu dönüşün kesin bir çıkış sağlayacak bir yol olmadığının farkındadır. Bu bakımdan da romanda, tarihin parodisini yapmaktan başka bir çare görmemiştir. Bu yüzden Batı’nın tarihini yeniden kurgulayarak Batı’yı oyununa dahil eder. Bu şekilde de ulusal alegoriden kaçmaktansa buna yakalandığını önce kendisi kabul ederek Türk aydınına meydan okur.

Hikmet öncelikle kurguladığı ve oyununa dahil ettiği kişilerden biri olan Hüsamettin Albay’ı ordudan emekliye ayrılmış bir subay olarak ele alır ve onunla kendi oyunları içerisinde alay eder:

“Emekliyi” de bu kağıda yazardık: Albay Hüsametdin Emekli. Bütün yaşlı albayların soyadı “Emekli” olmalı bana kalırsa. Ben onları birbirinden ayırmak istemiyorum.” (TO, s.68).

“Siz, kim bilir, orduevinde tangolar arasında ne mutlu bir başlangıç yapmışsınızdır albayım. O zaman da teğmendiniz. Ben daha dünyaya gelmemiştim. Doğmuş olsaydım muhakkak gelirdim: Bir limonatanızı içer, bir pastanızı yedim. ‘Kuru pasta’da var mıydı albayım? Hikmet! Sana, köpek diyeceğim neredeyse, Hav hav albayım. Sen askerlik yaparken ben neredeydim Hikmet? Ortaşark ve Osmanlı tarihi çalışıyordunuz odanızda gizlice albayım. Teğmen içeri girince de kitabı kaparken öksürüyordunuz: Durumu kurtarmak için. Allah kimseyi senin diline düşürmesin Hikmet.” (TO, s.27-28).

Hikmet’in albayla olan diyalogunda, albayın emekli bir asker olmasıyla alay ettiği ve tarihi gayriciddiye aldığı görülmektedir. Bunun sebebi ise Batı karşısında Doğu tarihinin bir öneminin kalmamış olması yatmaktadır. Bu yüzden Hikmet, bu durumu acı bir alayla anlatır.

Hikmet, Batı’nın önemli piyeslerinden biri olan *Hamlet*’i de bu oyunun içerisine dahil ederek kendi tarihi ile Batı’nın tarihini aynı oyun içerisinde kurgular:

“ “ Bütün güvendikleri, ‘Kaderin Oyuncakları’ piyesini oynamamız.” Sermet Bey toparlandı: “Efendim? Anlamadım. Hüsametdin Albay, kaşlarını çattı. “Bana öyle bakmayın albayım; ben, söze başlamadan konuşmaya başlayan Polonius değilim.” Sermet Albaya doğru eğilerek açıkladı: “Bu Polonius, albayım; İngilizlerin Damat Ferit Paşası, Hüsametdin Albayım! Hamlet yaşasaydı şimdi tümgeneral olmuştu, değil mi?” Hüsametdin Bey, özür diler gibi, Sermet Bey yüzüne baktı, sonra Hikmet’e döndü: “Enver Paşa’da bizim Hamletimiz, öyle mi?” Üzülmeyin albayım, Sermet Beye bir şey olmaz; emekliler şaşırmasın çünkü.” (TO, s.71).

Görüldüğü üzere Hikmet, Doğu’nun Damat Ferit Paşası ve Batı’nın Polonius’unu aynı düzlemde ele alır. Arada kalma meselesini, tarihin kurgusunu yaparken de kullanır. Bu durum, Hikmet’in “Doğu-Batı” meselesinde bir çıkışın olmadığını bilmesinden kaynaklı olarak onu tarihin kurgusunda da bir çözümsüzlüğe sürükler. Bu bakımdan da hem Doğu tarihiyle hem de Batı tarihiyle alay eder.

Hikmet, geride kalmış olmanın verdiği sancıyı ancak kendi soyut yaşam düzleminde kurguladığı oyunlarla aktarabilir. Batı tarihi bu bakımdan Hikmet’in sorununu anlatması için bir kurguya ve ironiye dönüşür:

“(Austerlitz yakınında bir düzlük. İmparator Franz’ın karargahı. Piyade birliklerinin çadırları. Akşam karanlığı. Yüzbaşı Heine, çadırının önünde gizlenmektedir.)

HEİNE: (kendi kendine): Bu savaşı kazanmalıyız. Fakat içimden bir ses yenilgiyi haber veriyor sanki.

(Rüzgar çıkar. Heine çadıra girer. Ceketini giymiş olarak tekrar görünür. Soldan binbaşı Hroboviç girer.)

Heine: Merhaba Dostum. (Çenesini kaşıyarak gülümser.) Kaybedeceğiz gibi geliyor bana. Ne garip.

HROBIVİÇ: Savaşı kendi yenilgilerinle karıştırıyorsun galiba. (Sahte bir kahkaha atar.)

HEİNE: Bilmiyorum. İçimde garip bir önsezi var. Karşı tarafın ne yaptığını bilemiyorum. Bizi bir kuyuya doğru çekiyorlar sanki.

HROBOVİÇ (Heine'nin suratına vurur): Biz Ruslar da sizin gibi romantik bir milletiz azizim. Fakat bu soğuk fransızları yeneceğiz, göreceksin. Milli karakterlerimiz bunu gerektiriyor.

Albay Hüsamettin itiraz etti: “Oğlum Hikmet, burada romantizmin ve milli karakterin ne yeri var?” Hikmet durdu: “Daha sizin gibi albay olmadıkları için karıştırıyorlar albayım.” Hüsamettin Bey yatışmadı: Muharebe öncesinde bir yüzbaşıyla bir binbaşı böyle sohbet etmez.” “Fakat albayım,” dedi Hikmet, “Muharebe usulleri el kitabı yazmıyoruz.” Albay kızdı: Nerede kaldı senin gerçekliğin?” Çok geride kaldı albayım, dedi Hikmet ve okumağa devam etti.” (TO, s.265-266).

Hikmet, Hüsamettin Albay’la bu oyunu kurgular. Oyunun içeriğinden de anlaşılacağı üzere Batı’nın tarihinin üstünlüğü Doğu’yu içerisine alır. Bu durum, Her ne kadar oyunun içerisinde direkt Doğu olarak nitelendirilmese de Heine’nin içerisinde garip bir önsezi olduğu ve karşı tarafın ne yaptığının bilinmemesinin ifade edildiği kısımda Doğu’nun Batı karşısındaki çaresiz konumu hissettirilir. Doğu ne yaptığını ve ne yapacağını bilmez durumdadır. Hikmet de bu durumu oyunun kurgusu içerisinde albayla olan sohbetinde yansıtır. Albay, Hikmet’in yazmış olduğu oyunun kurgusuna müdahale eder, gerçekliğinden yakınır. Fakat Hikmet kendi gerçekliğinin de kaybolduğunu ifade eder. Bu bakımdan Hikmet’in oyunlarında var olan bir gerçeklik örtüsü yoktur. Hikmet, Doğu’nun aklıyla Batı’ya daima isyan ederken bu durumdan bir çıkar yol olmadığını, kendi gerçekliğinin yok olmasıyla ve söylenecek bir sözün olmamasıyla açığa çıkartır.

Hikmet, geride kalmış olmanın vermiş olduğu sancıyla Batı’nın tarihini kendisi kurgular. Hikmet, bu bölümdeki tarihsel oyun kurgusunda, Fransız İhtilali’ni ele alır.

Bu bölümde kendi tarihinin kurgusunu yapmaktansa Batı'nın tarihinin kurgusunu yapması, geç kalmış olma meselesiyle alakalıdır. Bu yüzden bu durumun farkında olan Atay, Batı tarihinin parodisini yapar ve böylelikle Türk modernleşmesinin içerisinde bulunduğu çıkmazı anlatır:

“Daha neler yapacağız göreceksiniz. 1789 İhtilalini yeniden yapacağız. Acelemiz var doktor; yaşanmamış bütün olayları yeniden sahneye gibi tarihsel bir görevimiz var. Avrupa'yı yüzyıllarca geride izlemekten usandık artık. Önce Fransız İhtilalini yapacağız. Adamlarımın hepsi hazır. Yenileri de her an katılabilir. Bayraklar, barikatlar, eşitlik kardeşlik, bağımsızlık afişleri falan hepsi 4 No.lu Rehabilitasyon merkezinde hazırlandı; eski çizmeler, ayakkabı atölyesinde yapıldı. Taşları da bahçenin köşesine yığdık. Başhekim geçerken ateşe başlayacağız. Ateş! Dört gardiyan yaralandı.” (TO, s.339).

Hikmet'in Fransız İhtilali oyununu “doktor”a seslenerek anlatmış olması önemlidir. Geç kalınmışlık duygusu Hikmet'i çepeçevre sarmıştır. Bu bakımdan doktora seslenişle hastalığını kabul eden bir profil çizer. Aynı zamanda bu yazgıyı kabullenmenin içerisinde de isyankâr bir ses bulunur. Fransız İhtilali'ni bir rehabilitasyon merkezinde yapmış olması da ironiktir. Hikmet Batı'nın tarihini yeniden kurgulamak isterken, seçilen mekânın rehabilitasyon merkezi olması, Batı karşısında yenikliği göstermesi açısından önemli bir yerde konumlanır.

Atay'ın tarihi ele alma meselesi, gerçek olan tarihi yansıtmak değildir. Gerçek tarih, Doğu'yu kendi içine hapseden Batı'nın tarihidir. Nitekim burjuva yaşamında mutlu olmak adına oynanan bu oyunlar, Hikmet'in yaşamıyla örtüşmez. Hikmet kendisiyle gecekonduda kurguladığı oyunlar aracılığı ile hesaplaşır ve tarih de bu oyunların içerisinde yerini alır. Her rolde sahneye çıkan Hikmet, tarih kurgusunun içerisinde yer alan rolde de yine sahnede yerini alır. Bu bakımdan tarihin kurgusu Atay'ın aydın bireyi Hikmet'in çıkmazını anlatmak için yapılmıştır. Çünkü tarih çoktan yaşanmış ve Batı medeniyeti kendi oyunlarını, Doğu'ya çoktan oynamıştır. Bu sebeple Hikmet bu oyuna katılıp “mış” gibi yapmaktansa, var olan tarihin parodisini yaparak Batı'ya isyan eder.

2.1.5. Ulusal Kimlik Vurgusu

Dil, toplumları bir arada tutan bütünleştirici bir güce sahiptir. Tanzimat'tan bu yana sesini güçlü bir şekilde duyduğumuz “Doğu-Batı” ikilemi ise, eski dilin bir kenara

atılıp Batı'ya yetişme telaşıyla yeni bir dilin kurulma meselesini, Türk romanının öncü konularından biri hâline getirmiştir. Bu durum ise Türk romanında ve Türk modernleşme sürecinde kültür ikileminin oluşmasına sebep olmuştur. Batı dilinden alınan yabancı kelimeler Türk romanında baskın bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır.

Atay, bu kültür ikileminin yol açtığı sorunları ele alan isimdir. Cumhuriyet aydınlarının Osmanlı'nın izlerini ortadan kaldırmaya yönelik yapmış oldukları sosyal reformlar, geçmişin değerleri ve şimdinin değerleri arasında bir uçuruma yol açar.¹⁶¹ Bu durum ise toplumun, içinde yetiştiği değerlere yabancılaşırken aynı zamanda ortaya çıkan yeni değerlere de uyum sağlayamamasına sebebiyet verir.¹⁶²

Atay ise Tanzimat yazarlarından bu yana Türk aydınında görülen eskiyi bir kenara bırakıp yeniye uyumlanma mücadelesinde arada kalarak kendine yabancılaşan aydının kendi derdini bir türlü anlatamamasından farklı olarak bu durumu yine kendi kurguladığı oyunlar içerisinde sorunsallaştırarak gün yüzüne çıkartır. Türk aydınının yüzünü Batı'ya dönmesiyle birlikte içinde yetiştiği kültürün dili yok sayılmaya başlanır ve yeni kültürün dili güçlü bir biçimde yerini alır. Atay, kurguladığı oyunlarda ise arada kalmayı, hem eski dile vurgu yaparak hem de Batı'nın dil sömürüsünün kendi kültüründeki izlerini yansıtarak iki karşıt kültürün yol açtığı sorununun Türk aydınındaki yansımalarını ulusal dilin parodisini yaparak açığa çıkarır.

Romanda kültürel karmaşa içerisinde yitip gitmeye başlayan eski dil, Hikmet'in oyunlarının içerisinde yerini alır. Arada kalma meselesi gün geçtikçe kendi diline yabancılaşmanın eşiğinde bulunan toplumun da panoramasını çizer. Bu bakımdan Atay, Osmanlıca kelimelerin artık toplum tarafından anlaşılmadığını ironik bir biçimde yansıtır:

“(…) Sen beğenmezsin ama, Mütercim Arif'in bir sözü vardır: Nev-i beşerdeki fertler, bütün günah ve sevaplarıyla tek mil ruhlarını cemiyete arz ettikleri nisbette, ondan hisselerine isabet eden gam ve süruru istismara, gayrı kabili içtinap bir surette müstahak olurlar.”

¹⁶¹ Ecevit, *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, s.94.

¹⁶² a.g.e., s.94.

“Biraz karışık ama anladım albayım. Ayrıca Mütercim Arif’i beğenmediğimi kim söylüyor. Antonius ve Kleopatra üzerine tefsirini çok derin buldum.” (TO, s.280).

Hikmet burada toplumun kendi diline yabancılaşmasını Mütercim Arif’in sözlerinden hareketle vurgular. Mütercim Arif’in dile getirdiği düşüncelerin dili, Türk toplumunun Batı’ya yüzünü dönmeden önce ait olduğu kültürün dilidir. Fakat artık Batı’nın etkisi ile birlikte içinde yetişilen kültürü dili bozguna uğrar ve bu yüzden de toplum artık bu dili anlayamaz. “Doğu-Batı” ikileminde ne Batı’nın diline hâkim olabilmek ne de tam kaybedilen kültürün dilini anlayabilmek mümkün olur. Hikmet bu meseleyi Mütercim Arif’in sözlerini Batı’ya ait olan Antonius ve Kleopatra tefsiri olarak yorumlayarak ele alır. Bu şekilde Atay, toplumun kendi değerlerinden kopuk olma durumunun parodisini yapar.

Bahsi geçtiği gibi Atay, romanda Bilge’yi Batı modernleşmesinin sembolü olarak romanın kurgusuna dahil eder. Bu bağlamda Hikmet, Bilge ile sohbetinde Türk aydınının yüzüne Batı’ya dönmesiyle kendi dilinin yozlaşmasını göstermesi adına, Hüsamettin Albay’ın yazmış olduğu şiiri Bilge’ye okur. Nitekim Hikmet, “Doğu-Batı” ikileminin Türk aydınında yol açtığı arada kalma meselesini Bilge’yi karşısına alarak ortaya koyar. Kendi diline yabancılaşan aydının içinde bulunduğu durumun bir utanç olduğunu dile getirir:

“ ‘İçinde bana öğüt olmasın da albayım. Ben zaten yeter derecede belamı buldum.’
Hüsamettin Bey hafifçe utandı ağzını açmadan; babam gibi. Sonra sen utanırsın onun yerine.
Baba sus. Susmaz. Ya berber çantası? Allah belanızı versin. Oku albayım oku. Bizde, herkese
yetecek kadar utanç var.” (TO, s.97).

Elbette burada Türk aydınının özellikle Tanzimat yazarlarının baba rolünü üstlenmesine ve kendi kültür iklimine yabancılaşıp Batı karşısında çaresiz kalınmasına bir vurgu vardır. Hikmet bu durumun bir utanç olduğunu dile getirmesiyle de sorunu özüne çevirerek kabullenişe geçer.

Hikmet, bu söylemlerin devamında ise Hüsamettin Albay’ın şiirini ele alır. Şiirin Osmanlıca kelimelerle donatılmış olmasıyla Tanzimat aydınının kullanmış olduğu dilin parodisini yapar. Bu dil, Türk aydınının Batı’ya yüzünü dönerken artık kendi diline yabancılaşmış toplumun dilini yansıtır:

“ ‘İyi bir isim bulamadım şiire; şimdilik ‘Beşeriyete, Tarih zaviyesinden Bir Hitap veya Aklın Zaferi’ demek niyetindeyim.” Öksürdü: “Beşeriyete tarih zaviyesinden bir bitap veya aklın zaferi:

Tarih bir iptilâdır derûnumda

Sineme çöken bir kâbustur uykumda

Peri suretleri iblisle girift

İçimde eski acılar: Rodos, Girit

Uyan, hakikate dön; beyhude gayret

Aslında bu perişanlığı eski safvet

(...)

Terakki ve tereddi iki düşman biraderdi

İmar ve yağma her zaman beraberdi

(...)

Dehşete düşüyor hâdisattan insan

Diyerek, ucuz bir manzume düzülür

Şuara-yı kadimperest üzülür

Cehalet kaldırımlarda akarken, Baki efendi

Tarz-ı berceste-yi ilham-ı aruzu beğendi” (TO, s.97-98).

Hikmet bu şiiri, Hüsamettin Albay’ın şiirinin içerisinde kullanılan Osmanlıca kelimeleri Divan Edebiyatı’nın önemli şairlerinden biri olan Baki’yle ele alarak Doğu dilinin giderek yok olduğunun vurgusunu, Bilge’ye okuyarak yapar. Nitekim bu şekilde Batı karşısında diline yozlaşan Doğu’nun meselesini acı bir alayla yansıtır:

“ ‘Ben aruzdan yanayım albayım!’ Ben oturunca kürkünü karmıştı. Kolları çıplaktı Japone diyorlardı. ‘Biz de bir şey demedik oğlum! Tezatları ifadeye gayret ediyoruz.’ Bu adam neden bana karşı çıkıyor? Neden, hep bana karşı çıkılıyor? ‘Ben tezatlara dayanamıyorum albayım.’ Bilge de karşı çıkmıştı: Neden, çalışmamı istemiyorsunuz? demişti. (Siz.) Bilmem, öyle söyledim işte. ‘Ben uyuşmadan yanayım albayım, aruzdan yanayım.’ (...) Neden bunları söyledim? Neden hemen, bırakın Nazmiyi, birlikte kaçalım demedim? (...) Peki Nazmi de kim oluyor? Tezat albayım, tezat. Müstezat. Ha.ha.” (TO, s.98-99).

Hikmet, aruzdan yana olduğunu söyleyerek, Türk romanının içerisinde bulunduğu çelişkiyi yani “Doğu-Batı” ikileminin ortaya çıkardığı “tezat”ı ortaya koyar. Aynı zamanda bu çelişkiden doğan durumu aktarmaktan başka yolu olmadığını da bildiği için aydının -yani kendisinin- derdini anlatamamasının sorununu yansıtır. Bu durumu Hüsamettin Albay’a tezatlara dayanamadığını söylemesinden anlamak mümkündür. Bunun yanı sıra pasajda bahsi geçen Nazmi’nin ise Tanzimat aydınlarından biri olarak Hikmet’in oyunlarına dahil olduğunu yorumlamak gerekir. Hikmet, Hüsamettin Albay’a Nazmi’yi tanıtırken tezat yani müstezat demesi de Tanzimat aydınının arada kalmışlığını fakat bunu bir türlü aydının kendi özüne çevirerek anlatamamasını bahsi geçen ve acı dolu kahkahası olan “Ha-ha” ile ortaya koyar.

Hikmet aynı zamanda bahsi geçen Tanzimat aydınlarının Batı’nın egemenliği altına girerek yanlış Batılılaşmayı konu alan eserlerinde, Batı’nın egemen dili ile Doğu’nun varlığını kaybetmeye yüz tutan dili arasında kalarak ortaya koymuş olduğu eserlerin de yine parodisini yapar:

“Bölümün başlığı:

MA PETITE PRINCESSE

Nejat dalgın bakışlı bir tıbbiye talebesiydi. Gözlerinde, henüz yaşamadığı elemli bir geleceğin solgun lekeleri, aynı mütereddit ıstırapı paylaşmak isteyenlerin hemen farkedebilecekleri bir ifade ile yerleşmişti. Uçuk pembe dudaklarından gözlerine yayılan tebessümün geçiciliğini görmeyenler, ondaki bu elim istidadı kolayca gözden kaçırabilirlerdi. Dinlemediği sözlere kayıtsızca gülüşü, konuşurken muhatabına bakmayan dalgın gözlerinin ihmalciliği, otururken daima kavuşturduğu kollarının gerisindeki hareketsizliği, ilk bakışta tesirli olmaktan çok uzaktı.” (TO, s.194).

Hikmet Tanzimat aydınlarını, bölümün başlığını Fransızca, içeriğini ise Türkçe seçmesi bakımından ironik bir gönderme yaparak eleştirir. Batı’nın etkisiyle ortaya çıkan bu eserler yabancı kelimelerle doludur. Fakat aynı zamanda hâlâ roman kişileri üzerinden “yanlış Batılılaşma” anlatılmaya çalışılıyordu. Bu bakımdan Atay, içinde yetiştiği dilin Batı karşısında yozlaştığının farkındadır.

Atay, “En Büyük Hazinemiz Aklımızdır” bölümünde, Cumhuriyet aydının, Batı’ya ait olan kültürel normları kendi kültürüne dahil etmesiyle ortaya çıkan yabancılaştırmanın parodisini yapar. Buradaki parodi unsuru, Hikmet’in Cumhuriyet

aydınlarının kullanmış olduğu hece veznine gönderme yaparak yazmış olduğu şiirle yansıtılır:

“Akli çok seviyordum. İkimiz de heyecanla ayağa kalkarak ‘En Büyük Hazinemiz Aklımızdır’ marşını hep bir ağızdan söylemeye başladık. Bu marş, Akıl Cumhuriyetinin millî marşıydı. Bu marş, bizim derinliklerimizden kopup gelen bir sestî. Albayım, zamanında askerî bandoda çalmış olduğu için müzikten anlıyordu. Marşı o bestelemişti. Hep bir ağızdan söylüyorduk:

En büyük hazinemiz aklımızdır

Aklımıza güvenmek hakkımızdır

Hayatta aklımızdır en güzel şey

Akılsızlar bize kulak verin hey!

Biz bu akli bulmadık sokaklarda

Görevimiz onu korumaklarda

Kurtulduk, başka akıllar bize yük

Aklımızdır hazinemiz en büyük.” (TO, s.418).

Hikmet böylelikle hem Batı medeniyetinin Doğu toplumu üzerinde kurmuş olduğu egemenliğe başkaldırır hem de Doğu medeniyetinin arada kalmışlığını, Batı’nın egemen akıl unsurunu, Cumhuriyet aydınının kullanmış olduğu hece vezni içerisinde aktararak Türk modernleşmesinin sorununu ortaya çıkarır. Nitekim bu durum Türk modernleşme sürecinde dilin yozlaşmasını da gözler önüne serer.

Atay, Hikmet’in piyeslerinde Batı’nın egemen dilinin modernleşme süreciyle birlikte Türk kültürüne girmiş olmasıyla, yitip gitmeye yüz tutmuş Doğu toplumun dilini aynı piyes içerisinde ele alarak, toplumun hem kendi değerlerine yabancılaşmasının hem de Türk modernleşme süreciyle birlikte toplumun dinamikleri arasına sızmış olan yeni dile adapte olamamanın ve dolayısıyla açığa çıkan kültürel şizofreninin parodisini yapar:

“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. (TO, s.158-159).

Nitekim Hikmet, Tanzimat aydınlarını da bu şekilde eleştirir. Tanzimat döneminde Hem Doğulu hem Batılı olma politikasının yarattığı sorumlu durumu Hikmet, sorumlu bir hâle getirir.

Hikmet'in toplumun dertleri ve kendi dertleri arasında sıkışıp kalan bir aydın olduğunu çokça dile getirmiştik. Hikmet, "Doğu-Batı" ikileminin Türk modernleşmesinde ortaya çıkardığı sorunu bu gecekonduda kurgulamış olduğu yaşam oyunları ile yansıtır. Bu sorunun yaratmış olduğu bunalımı aydının kendi benine yansıtarak aktarmaktan da geri durmaz. Bu durumla yüzleşemeyen Türk aydınıyla da bu bakımdan hesaplaşır. Bu sebeple arada kalma meselesinin sancılı bir şekilde Hikmet'in benliğinde görülmesi önem arz eder. Hikmet'in kurguladığı oyunların son kerte de yarım kalmış olması da bunun bir göstergesi olarak yorumlanmaya müsaittir. Son bölümde Hikmet'in oyununun yarım kalmasıyla Hüsamet'in Albay'ın gazeteğe vermiş olduğu ilan'ın içeriğini, Hikmet'in Türk aydınıyla son aşamada da hesaplaşması ve Tanzimat yazarlarının kullanmış olduğu dile vurgusu oluşturur:

"Sokak boşalmıştı. Hüsamet'in Bey pencereden çekildi, divan'ın üstüne oturdu, biraz ağladı. Sonra, masanın başına geçerek Hikmet'in çekmecesini çekti, bir iki kağıt çıkardı.

Muhterem gazetenize,

Bugün oturduğum evde el'im bir hadise cerayan etti. Kendisinden çok şeyler beklediğim ve yakınım olan bir genç, bir kaza eseri vefat etti. Hadisenin teferruatını gazeteler verecektir. Bu hususta bir maruzatım yoktur. (...) Şimdi artık aramızda bulunmayan aziz bir insanın hatırasına hürmet etmek, vatandaşın muhtelif ihtiyaçlarına cevap vermeyi kendine gaye edinen gazetenizin umumi politikasına da çok uygun olur, diye düşünüyorum. Bilmem yanılıyor muyum?

Benim burada esas olarak ifade etmek istediğim husus, umumi bir yaraya çare bulmak üzere muhterem gazetenizin harekete geçmesidir. (...)

Hadisenin tesiri ile hissiyatımı belki biraz vâzih ifade edemeyeceğim. Bu satırları kısmen göz yaşları içinde kaleme aldığım'dan bilhassa emin olmanızı rica ederim. Merhum kollarımda vefat ettiği için, henüz hadisenin dehşetinden içtinap edemiyorum. (...)

Bizim mütevazî muhitimizde Hikmet dostumuzu tutmak için sarfettiğim gayret maalesef müspet bir netice tevli't etmemiştir. Hikmet Bey kardeşimiz bir yıldız gibi kayıp düşmüştür.

Ey aziz Hikmet! Nedendir bu el'im sukut?

Facia-yı gayrı kabil-i müdahale-yi bîhudut

Beşeriyetin vefatını hayal ederdin

Sukutun ile meçhule dercoldu derdin” (TO, s.469-470-471-473).

Hikmet’in kendisiyle ve Türk aydınıyla hesaplaşması adına gecekonduda kurguladığı bu yaşam oyunları, son kertede Hikmet’in tutunamayışı ve oyunlarını yarım bırakmasıyla sonuçlanır. Türk romanının yazgısı hâline gelen ulusal alegori, toplumun derdini anlatmaktan başka çaresi olmayan Hikmet’i bu sorunla yüz yüze bırakır. Tanzimat aydınlarından Cumhuriyet aydınlarına değin bu sorunu aydının benine çeviremeyen yazarların romanlarındaki aydın kişilerle, Atay’ın aydını Hikmet arasında farklılık söz konusudur. Hikmet bu yazgının neticesi olarak kendisiyle hesaplaşamayan Türk aydının kullanmış olduğu dile son aşamada da vurgu yaparak ulusal kimliğin Türk romanında öncü olmasının sorununu yansıtır. Bu bakımdan Hikmet, kültürel dilin Batı karşısında bozguna uğradığının farkında olduğu için bu sorunla yüzleşen yalnız bir aydındır. Hikmet’in ölümüyle neticelenen bu son bölümde, Hüsametdin Albay’ın gazeteye vermiş olduğu ilanda kullanılan Osmanlıca kelimeler önemlidir. Hikmet ne toplumla ne de Türk aydınıyla aynı düzlemde bulunabilmiş her şeyin farkında olan “yaralı” bir bilinçtir. Bu bakımdan Hikmet, kurguladığı oyunların kurtarıcısı rolünde değil, toplumla ve Türk aydınıyla hesaplaşan ve toplumun dertlerinin kurbanı olan bir aydın kimliğindedir.

SONUÇ

Çalışmada, Türk edebiyatının önemli isimlerinden biri olan Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* romanında Jameson'ın Üçüncü Dünya uluslarının bir mahkûmiyeti olarak dile getirdiği ulusal alegori kavramı açığa çıkarılmıştır. Bu mahkûmiyet ise Oğuz Atay'ın roman kişisi Hikmet'i gecekonduya göndererek orada kurguladığı oyunları ulusal alegorinin parodisini yapması üzerinden gözler önüne serilmiştir. Bu bağlamda Oğuz Atay'ın romana da adını veren “oyun” kavramı çalışmamızın önemli bir ayağı olarak irdelenmiştir.

Çalışma, giriş ve iki bölümden oluşmuştur. Giriş bölümünde Jameson'ın Üçüncü Dünya devletlerine atfettiği ulusal alegori kavramı irdelenmiş ve bu kavramın Türk edebiyatındaki ortaya çıkardığı tartışmalar ve Türk romanında ulusal alegorinin yansımaları ele alınmıştır. Bunun devamında birinci bölümde çalışmamızın asıl konusunu oluşturan *Tehlikeli Oyunlar* romanında aydın-yazar parodisi; ikinci bölümde ise ulusal alegorinin yol açtığı kimlik krizinin parodisi ele alınmıştır.

Çalışmanın başlıklarını kısaca yeniden ele almak ve sonuca bağlamak gerekirse giriş bölümünü ihtiva eden ulusal alegorinin kuramsal zemininde Jameson tüm Üçüncü Dünya devletlerini ulusal alegori kavramıyla nitelendirmiştir. Bu noktada ise ulusal alegorinin temel dayanağını Jameson'ın Birinci Dünya devletleri olarak ele aldığı Batı'nın, Üçüncü Dünya devletleri olarak nitelendirdiği Doğu'dan önce modernleşmesi oluşturmuştur. Jameson'a göre Batı, kamusal alan ile özel alan arasında bir yarıma yaşayarak Batı romanında bireyin sorunları anlatabilmiştir. Bu bakımdan da modern edebiyat oluşumunu tamamlamıştır. Fakat Doğu toplumları bu yarılmayı yaşayamadığı için toplumun dertleriyle ilgilenmekten bir türlü bireyin sorunlarına eğilememiş ve ulusal alegoriye yakalanmıştır. O zaman söylenebilir ki ulusal alegori modern edebi oluşumda bireyin sorunlarının önüne geçen ideolojik meselelerin ele alınmasını zorunlu kılan bir yansımadır. Bu bağlamda bakıldığında da Jameson, ideolojik meselelerin romanda bireyin sorunlarının önüne geçmesi durumunu Üçüncü Dünya devletleri adlandırmasıyla özdeşleştirmiştir. Yine devamında Batı'nın modern edebi oluşumu erken tamamlamış olması Üçüncü Dünya devletlerinden biri olan Doğu toplumlarının gecikerek modernleşmesine sebep olmuş ve bu durum da Batı'nın Doğu toplumları üzerindeki tahakkümünü açığa çıkarmıştır.

Batı'nın Doğu üzerindeki hakimiyeti ise Edward Said'in "şarkiyatçılık/oryantalizm" kavramıyla açığa çıkarılmıştır. Batı'nın Doğulu milletleri iyi tanıyarak onların tüm yerel değerlerinin içerisine girmiş olması, Batı'nın Doğu üzerinde bir üstünlüğü olduğu illüzyonunu yaratmıştır. Bu bakımdan çalışmada, Üçüncü Dünya devletlerinden biri olan Doğu'nun gecikerek modernleşmesinin ortaya çıkardığı bir türlü bireyi anlatamama sorunsalı Daryush Shayegan'ın nitelendirmesiyle "yaralı bilinç"ler olmasına sebep olmuş ve bu durum aktarılmıştır. Yine bu bağlamda bir toplumun bağımsız olabilmesi için özerk yapının önemi vurgulanmıştır. Nitekim bu noktada özerk yapıyı koruyabilmek adına da Üçüncü Dünya devletlerinde milli söylem inşasının önemi dile getirilmiştir.

Çalışmada, yine giriş kısmını ihtiva eden Türk edebiyatındaki ulusal alegori tartışmaları ve Türk romanındaki yansımaları başlıkları; Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* romanındaki ulusal alegori izleklerini daha iyi özümseyebilmek adına ele alınmıştır. Bu bağlamda çalışmada, Türk romanında ulusal alegorinin varlığı kabul edilen bir durum olarak açığa çıkartılmıştır. Batı'nın modern edebi oluşumu erken tamamlamış olması Doğu'ya yani Türk modernleşmesine büyük ölçüde etki etmiştir. Türk modernleşme sürecinin dinamikleri arasında Batı'nın akli pratiklerinin alınıp Türk toplumunun yerel değerleriyle harmanlanması düşüncesinden hareket edilmesi Türk modernleşmesinde "Doğu-Batı" krizine yol açmış ve bu durumun ortaya çıkardığı çatışma tespit edilmiştir. Tüm bunların akabinde Batı'nın mutlak hakimiyetinin Türk modernleşmesinde yol açtığı çatışma, Türk romanında büyük ölçüde yer bulmuştur. Bu bağlamda da ulusal alegorinin kaçınılmaz bir sonuç olduğu ortaya konulmuştur.

Ulusal alegorinin Türk romanındaki yansımaları, Tanzimat dönemi ile başlayan Türk modernleşme sürecinde açığa çıkmaktadır. Türk aydınının kaleme aldığı romanlarda, "Doğu-Batı" krizinin yol açtığı toplumsal meseleler büyük oranda yer bulmuştur. Doğu'nun Osmanlı'nın yıkılışı ile birlikte kaybetmiş olduğu otorite Türk modernleşme sürecinde Batı'nın egemenliğini daha da hissettirmiştir. Fakat kaybedilen otorite boşluğunu Türk aydınları romanlarında baba vesayetini üstlenerek doldurmaya çalışmış bu durum ise Türk aydınının bireyin sorunlarıyla ilgilenememesine yol açmıştır. Türk aydınının baba vesayetini üstlenmesi ise Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem, Peyami Safa, Cemil Meriç, Halid Ziya Uşaklıgil,

Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarlar üzerinde ortaya konmuştur. Türk aydınının yaşadığı dekadans korkusu bireyin sorunlarını anlatamamaya yol açmıştır. Bu bölümde Halid Ziya Uşaklıgil Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarlar aydının “Doğu-Batı” krizinden dolayı yaşadığı kimlik krizini aktarmaya yeltense de yaşadığı dekadans korkusu buna engel olmuştur. Bu bölümde tüm bu düşünceler ışığında, Türk aydınının kendisiyle hesaplaşamamış olması açığa çıkarılmıştır.

Çalışmanın asıl konusu olan *Tehlikeli Oyunlar*’da ulusal alegorinin parodisi, birinci ve ikinci bölümlerde detaylı bir şekilde aktarılmıştır. Bu bağlamda birinci bölümde, “aydın-yazar parodisi” adı altında “sorumlu aydın: baba” ve “sorunlu aydın: büyümeyen çocuk” başlıkları ele alınmış ve irdelenmiştir.

“Sorumlu aydın: baba” bölümünde, Atay roman kişisi Hikmet üzerinden Türk aydınının kaleme aldığı romanlarda baba vesayetini üstlenmesi durumunun parodisini yapmıştır. Batı’nın modernleşmesinin, Doğu’nun modernleşme serüveninde egemen bir özne olması Doğu’yu yani Türk modernleşmesini Batı’ya bağımlı hale getirmiştir. Bu yüzden de bu durum Türk aydınını bireyin dertleriyle ilgilenmek yerine toplumun dertleriyle ilgilenmesine itmiş ve bireyin sorunlarına bir türlü eğilememesine sebep olmuştur. Bu bağlamda Atay, roman kişisi Hikmet’i gecekonduya göndermiştir. Toplumun dertlerinden kaçmak ve toplumun oyunlarına katılmak istemeyen Hikmet’in gittiği bu gecekondu, kendi oyunlarını kurguladığı tespit edilmiştir. Fakat bu bölümde toplumun dertlerinden kaçarak bireyin sorunlarını anlatmak isterken yine topluma yakalandığı görülmüştür. Türk modernleşme sürecinde ortaya çıkan “Doğu-Batı” ikileminde Doğu’nun, Batı’nın modernliği karşısında yerel değerlerini kaybetmesi Türk aydını tarafından ele alınan romanlarda farklı bir tutumla, Doğu’nun erilleştirilmesiyle, açığa çıkmıştır. Yine bu bölümde Atay’ın roman kişisi Hikmet üzerinden, Türk aydınının baba vesayetini üstlenmesinin parodisini yaptığı görülmüştür. Bu yüzden Hikmet’in gitmiş olduğu gecekondu toplumun sorunlarından uzak kalamadığı yani “Doğu-Batı” sorununun aydınının bir türlü kaçamadığı bir durum olduğu sonucuna varılmıştır.

“Sorunlu aydın: büyümeyen çocuk” bölümünde, Atay’ın roman kişisi Hikmet üzerinden Doğu’nun, kültürel değerlerini kaybederek Batı karşısında daima çocuk kalacak olmanın kabulü görülmüştür. Bu bakımdan çocuk kalmış olmanın ve bireyin

dertlerini anlatamamanın sancısı Atay tarafından kabul edilmiştir. Aynı zamanda Batı'nın tahakkümü altında kalan Doğu'nun artık varılamayacak bir yer olduğu açığa çıkarılmıştır. Bu yüzden Atay, bahsi geçen diğer Türk aydınlarının aksine, “Doğu-Batı” ikiliğinin Türk aydınında ortaya çıkardığı krizi kabule geçerek, büyüyemeyen bir çocuk olduğunu roman kişisi Hikmet üzerinden ele almış ve ulusal alegorinin kabulünün Atay'da acı dolu bir kakhaha ile açığa çıktığı görülmüştür.

Çalışmanın son bölümü olan ikinci bölümde ise ulusal alegorinin ortaya çıkardığı kimlik krizi, “kimlik krizinin parodisi” adı altında; “geleneğe bakış”, kimlik krizi: var ol(a)mamanın dayanılmaz ağırlığı”, “kültürel kriz: “Doğu-Batı” sorunu”, “tarihe bakış”, ve “ulusal kimlik vurgusu” başlıklarıyla irdelenmiştir.

“Geleneğe bakış” başlığında, Atay'ın roman kişisi Hikmet üzerinden toplumun yerel dinamikleriyle ve geleneksel bakışıyla örtüşemediği, gitmiş olduğu gecekonduda geleneğin tüm sembollerini eleştirmesiyle tespit edilmiştir. Bunun sebebinin ise Batı'nın Doğu üzerindeki tahakkümünün toplumun değerleri arasına sızması ve toplumun bunun farkında olmayarak buna uyumlanmış olmasıyla alakalı olduğu görülmüştür.

Kimlik krizi: var ol(a)mamanın dayanılmaz ağırlığı” başlığında, roman kişisi Hikmet'te, ulusal alegori mahkûmiyetinin sebep olduğu bir türlü birey olamamanın yani bireyi anlatamamanın sancısı açığa çıkarılmıştır. Atay'ın, roman kişisi Hikmet'i toplumun oyunlarından kaçarak kendi oyunlarını kurgulamak adına gecekonduya gönderdiği görülmüştür. Bu bakımdan gecekonduda Hikmet'in kendi içinde birden çok Hikmet'e bölünerek bireyin krizinin ortaya çıktığı sonucuna varılmıştır. “Doğu-Batı” ikileminin yol açtığı ulusal alegori mahkûmiyetinin Hikmet'in kimliğinde bir sancıya yol açtığı ve dolayısıyla da her şeyi bilen gören ve bunun sancısını çeken bir aydın olduğu ve bir türlü birey olamamanın sancısı bu bölümde açığa çıkarılmıştır.

“Kültürel kriz: “Doğu-Batı” sorunu” başlığında, bu sorunun ortaya çıkardığı Türk aydınının ulusal alegori mahkûmiyeti yine roman kişisi Hikmet üzerinden ortaya konmuştur. Bu bağlamda Atay'ın roman kişisi Hikmet üzerinden Doğu'nun çocuksu saflığına yol açan duygulu olma durumu ile Batı'nın egemen öznesi olan aklın çatışması ele alınmış ve Batı'nın egemen öznesi olan Batı aklının Doğu'nun duygulu olma durumuna üstün geldiği açığa çıkarılmıştır. Nitekim bu çatışmanın yol açtığı

kültürel krizde Doğu'nun, Batı'ya karşı mahkûm olmasının Atay tarafından kabul edildiği ve bu krizin parodisini yaparak mahkumiyeti ortaya çıkardığı tespit edilmiştir. Bu yüzden de Atay'ın roman kişisi Hikmet üzerinden diğer Türk aydınlarından farklı olarak, “Doğu-Batı” çatışmasını ele aldığı ve bu yüzden Türk aydınında ortaya çıkan kültürel krizi, Hikmet'in toplumda “tutunamayan” bir aydın olmasıyla açığa çıkardığı anlaşılmıştır.

“Tarihe bakış” başlığında, Türk aydınının ulusal alegoriden kaçmak adına milli bir kültür oluşturma bir yolu olarak tarihe bağlılık söz konusu olduğu aktarılmıştır. Fakat Atay'ın bu bölümde, her şeyden önce ulusal alegoriye yakalandığını kendisi kabul ederek, Batı'nın tarihinin parodisini yaptığı sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda ise Atay'ın Batı'nın tahakkümünden dolayı artık gidilemeyecek bir Doğu'nun olduğunun farkında olması ancak tarihinin parodisini yaparak ortaya çıkardığı tespitine varılmıştır.

Son olarak “ulusal kimlik vurgusu” başlığında, Türk aydınının “Doğu-Batı” ikileminde ortaya çıkan dil karmaşasının Atay'ın Hikmet'e kurgulattığı oyunlarında yerini aldığı ortaya çıkarılmıştır. Bu bağlamda Türk aydınında ortaya çıkan Batı'nın egemen dili ile Doğu'nun yitip gitmeye başlayan dili arasında yaşadığı bocalama, toplumun artık kendi diline yabancılaşması ve Batı'nın egemen dil mekanizmasının Türk toplumunun dinamikleri arasına yerleşmesinin parodisi yapıldığı sonucuna varılmıştır. Aynı zamanda Türk aydınlarının kaleme aldığı romanlarda Osmanlıca kelimeleri kullanması fakat Türk modernleşme sürecinin ortaya çıkardığı krizde artık toplumun kendi dilini anlayamayacak duruma gelmiş olması, romanda gözlemlenmiştir. Bu gözlemi ise Atay'ın bu durumun parodisini yapması ve alaya alınması ile yansıttığı tespitine varılmıştır.

Sonuç olarak ele alınan tüm başlıklardan yola çıkarak ulusal alegori mahkûmiyetinin yol açtığı kriz ve birey olamamanın sancısının Atay'ın aydını Hikmet üzerinden ele alındığı gözler önüne serilmiştir. Ele alınan romanda, toplumu anlatmanın bir tercih değil bir mecburiyet olması durumunun krize yol açtığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda Atay'ın, Türk aydınının bu krizi ele alamaması durumundan farklı olarak ele aldığı açığa çıkarılmıştır. Bu bakımdan Atay'ın aydını Hikmet'in toplumla ve Türk aydınıyla uyuşmadığı için bu gecekonduya gittiği ve burada kurguladığı

oyunlarda, topluma ve Türk aydınına yönelttiği eleştirileri bu durumun parodisini yaparak açığa çıkardığı tespit edilmiştir. Fakat çalışmamızda açığa çıkan asıl durum, ulusal alegori mahkûmiyetinin yarattığı sorundan dolayı, roman kişisi Hikmet'in yani Türk aydınının kendisiyle hesaplaşmasıdır. Bu bakımdan Hikmet'in diğer Türk aydınlarından farkı kendisiyle hesaplaşabilmesi olduğu gözlemlenmiştir. Böylelikle Atay'ın aydını Hikmet'te bir türlü birey olamamanın ortaya çıkardığı sancının izleri ortaya çıkarılmıştır. Nitekim Atay'ın ulusal alegoriden kaçamayacağını bildiği için her şeyi gören bilen ve yaralı bir bilinç olduğu gözler önüne serilmiştir. Bu yüzden de Atay'ın aydını Hikmet'in tutunamayan, güçsüz ve yenik bir aydın olduğu tespit edilmiştir. Bu durumda çalışmada, Atay'ın ulusal alegoriye hem yakalandığı hem de bu durumu parodi yoluyla alaya ve ironiye çevirerek ulusal alegoriden kaçtığı sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Ahmad, A. (1995). *Teoride Sınıf, Ulus ve Edebiyat*, (Çev. Ahmet Fethi). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Akmeşe, E. (2020). *Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Dekadans*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aksoy Sheridan, R. A. (2018). Oğuz Atay'da Okurluk Halleri. *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*. Handan İnci – Elif Türker (Hazırlayanlar). (Üçüncü Baskı), s. 127-137. İstanbul: İletişim Yayınları
- Atay, O. (2004). *Oyunlarla Yaşayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, O. (2016). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, O. (2020). *Günlük*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, O. (2020). *Tehlikeli Oyunlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bauman, Z. (2020), *Modernlik ve Müphemlik*, (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Belge, M. (2016). *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M. (2018). Oğuz Atay ve Dünya Edebiyatı. *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*. Handan İnci – Elif Türker (Hazırlayanlar). (Üçüncü Baskı), s.231-238. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bingöl, İ. (2003). Oğuz Atay Yalnızca Modernist Miydi?. *Kitaplık*, (64), 110-112.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*, (Çev. Muttalip Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, Y. (1989). *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*. İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Ecevit, Y. (1998). Edebiyatta Yabancılaşma ve Yabancılaştırma. *Virgöl*, (14), 45-47.
- Ecevit, Y. (2014). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: Metis Yayınları.

Ecevit, Y. (2017). “*Ben Buradayım...*” *Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ergeç, Z. (2018). *Bahtin’in Diyoloji Kuramı Çerçevesinde Modern Türk Romanına Bir Yaklaşım*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ertem, C. (2000). Türk Romanında Modern Arayışlar ve Postmodernizm-I. Varlık, (1114), 71-79

Ertuğrul, K. (2006). Türkiye Modernleşmesinde Toplumsal ve Bireysel Özerklik Sorunu: Oğuz Atay ve Orhan Pamukla Birlikte Düşünmek. *Doğu Batı*, (22), 91-107.

Ertürk, N. (2018). *Türkiye’de Gramatoloji ve Edebi Modernlik*, (Çev. Merve Batur). İstanbul: İletişim Yayınları.

Fethi, A. (1995). Türkiye’de Ulusal Kültür: Bir Kavramsal Çerçeve Denemesi. *Hil Kültür ve Toplum*, (1), 108-117.

Gümüş, Ş. (2020). Sevim Burak’ın Queer Nesneleri: Yanık Saraylar’da Eşya-İnsan İlişkileri, Öznellik ve Ötekilik. *Monograf Edebiyat Eleştirisi*, (14), 60-82

Gürbilek, N. (2014). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2016). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2021). *Benden Önce Bir Başkası*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2021). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2021). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2021). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürle, M. (2018). *Ölülerle Konuşmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Jameson, F. (2016). *Modernizm İdeolojisi*, (Çev. Kemal Atakay -Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Jusdanis, G. (2018). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

- Koçak, O. (1996). Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üstüne Psikanalitik Bir Deneme. *Toplum ve Bilim*, (70), 94-153.
- Koçak, O. (2001). 1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*. Tanıl Bora-Murat Gültekin (Editörler), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koçak, O. (2018). İroni mi Şaka mı?. *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*. Handan İnci – Elif Türker (Hazırlayanlar). (Üçüncü Baskı), s.239-248. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi Makaleler 4*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2015). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mutman, M. (2010). Postkolonyalizm: Ölü Bir Disiplinin Hatıra Defteri. *Toplumbilim*, (25), 117-126.
- Özdemir, S. (2019). *Modern Türk Romanında Parodi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Pamuk, O. (2021). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parla, J. (2018). *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2018). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2018). *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Shayegan, D. (2020). *Yaralı Bilinç*, (Çev. Haldun Bayrı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2013). *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*. İnci Enginün-Zeynep Kerman (Hazırlayanlar). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tural, S. (2016). Bir Aydın Parodisi: Tutunamayanlar. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Dergisi*, (7), 37-42.
- Tural, S. (2018). *Modern Türk Edebiyatının 100'ü*. İstanbul: Otto Yayıncılık.
- Tural, S. (2018). *Modern Türk Edebiyatının 200'ü*. İstanbul Otto Yayıncılık.
- Tural, S. (2019). Dekadans Korkusunun Romanı: Huzur. *Cins*, (41),
- Tural, S. (2019). Türk Edebiyatının Dekadansla İmtihanı. *Cins*, (40),

Yıldırım, İ., Yalsızuçanlar, S., Kıvanç, Ü. (2018). Panel: “Oğuz Atay Okuru Olmak”. *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*. Handan İnci – Elif Türker (Hazırlayanlar) (Üçüncü Baskı), s. 89-108. İstanbul: İletişim Yayınları.

Zürcher, E. J. (2017). *Modenleşen Türkiye'nin Tarihi*, (Çev. Yasemin Saner). İstanbul: İletişim Yayınları.

