

OĞUZ ATAY'DA YAZARLIK KURUMUNUN İFLASI VE EDEBİ İNTİHAR

BİRGÜL OĞUZ  
105611017

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
KÜLTÜREL İNCELEMELER YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

PROF. DR. JALE PARLA  
2009

Oğuz Atay'da Yazarlık Kurumunun İflası ve Edebi İntihar  
The Collapse of Authorship and Literary Suicide in Oğuz Atay

Birgöl Oğuz  
105611017

Jale Parla : .....  
Murat Belge : .....  
Nazan Aksoy : .....

Tezin Onaylandığı Tarih : .....

Toplam Sayfa Sayısı: 102

Anahtar Kelimeler (Türkçe)

- 1) Oğuz Atay
- 2) Tehlikeli Oyunlar
- 3) Tutunamayanlar
- 4) İntihar
- 5) Edebi İnceleme

Anahtar Kelimeler (İngilizce)

- 1) Oğuz Atay
- 2) Tehlikeli Oyunlar
- 3) Tutunamayanlar
- 4) Suicide
- 5) Literary Analysis

## Özet

Bu çalışmada Oğuz Atay'ın ilk iki romanı *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'da yazarlık kurumunun, gerçekliğin bir temsili olarak romanın ve bu temsilin olanak/olanaksızlıklarının nasıl sorunsallaştırdığı ele alınmaktadır. Söz konusu içerik, gecikmiş modernlik ve kültürel/dilsel sıkışmışlık bağlamında tartışılmakta, metinlerin üst-kurmaca özellikleri yine bu bağlamda bir çözülemeye götürülmektedir. Atay'ın yapıtı üzerine geliştirilmiş ikincil literatüre genel bir bakışla, söz konusu romanların Türk romanı kanonundaki yeri irdelenmekte ve Atay'ın Türk edebiyatı geleneğiyle kurduğu ilişkinin özellikle *Tehlikeli Oyunlar*'da nasıl yansıdığı tartışılmaktadır. Yazarlık kurumunun sorunları, bu kurumu iflasa götüren koşullar, dil/yaşam özdeşliği ve romanda özgün bir dil yaratmanın olanakları, Atay'ın metinlerindeki “delilik” ve “intihar” motifleri üzerinden ele alınmakta ve çözümlenmektedir.

## Abstract

This study focuses on the problematization of authorship, novel as the representation of reality and the possibilities/impossibilities of the novel in terms of representation in Oğuz Atay's first two novels, *Tutunamayanlar* and *Tehlikeli Oyunlar*. This context is discussed in terms of "belated modernity" and "cultural-lingual dilemma," and the metafictional aspects of the texts are analysed, again, in this conceptual framework. The position of these two novels in the canon of Turkish novel is examined through a general view of the secondary literature on Atay and the way *Tehlikeli Oyunlar* comprises Atay's relation with the tradition of Turkish literature is discussed. The problems of authorship, the circumstances that lead authorship to corruption, the identification of language&life, and the possibilities of creating an authentic voice in the novel are discussed through an analysis of the motives of "insanity" and "suicide" in Atay's novels.

Hem ışık hem su Işık Su'ya...

## **Teşekkür**

Bu çalışmanın her aşamasında önerileri, bilgisi, emeği ve eleştirel titizliğiyle bana yol gösteren, içine düştüğüm her sıkıntı ve umutsuzluk anında bana sonsuz bir duyarlılıkla ve cömertçe destek olan çok sevgili hocam Jale Parla'ya büyük teşekkür borçluyum.

Çalışmanın hazırlık ve yazım sürecinde kaynakça, format ve yöntem konusunda bitmek bilmeyen sorularımı bitmek bilmeyen bir sabırla yanıtlayan, literatür taramasında bana her anlamda yardımcı olan, ihtiyaç duyduğum metinleri bana sağlayan, deneyimi ve bilgisini benimle günün her saati, bıkmadan, usanmadan paylaşan sevgili arkadaşım Zeynep Gülçin Özkişi'ye borcum büyüktür.

Anne ve babama, bu çalışma sırasında bana koşulsuzca sundukları maddi, manevi her türlü destek için ne kadar teşekkür etsem azdır.

Son olarak, bütün sıkıntı ve şikayetlerime mucizevi bir sabırla katlanan, yazdığım her satırı uzun uzun dinleme inceliğini gösteren, yorulduğumda ya da canım sıkıldığında çatılardaki kuşlara benimle birlikte bakan, benimle aynı

şarkıları dinleyen, evin içinde benimle birlikte volta atan, yazı masasından kalkıp buzdolabının kapağını her açtığımda benimki gibi bir merak ve bıkkınlıkla raflara bakan evdeki kedi arkadaşım, her daim buram buram uyku kokan sevgili Fırfır'a sevgiyle teşekkür ederim. Bana çalışmanın biraz da uyumakla, boş boş duvara bakmakla, evde top oynamakla ve avludaki kedi ve karga kalabalığını seyretmekle ilgili olduğunu o öğretti.

## İÇİNDEKİLER

<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. OĞUZ ATAY’IN YAZARLIK SERÜVENİNDE <i>TEHLİKELİ</i></b>	
<b><i>OYUNLAR</i>’IN YERİ</b> .....	<b>7</b>
1.1. Oğuz Atay’ın Türk Edebiyatındaki Yeri.....	7
1.2. Oğuz Atay’ın Yapıtlarına Genel Bir Bakış .....	11
1.3. Oğuz Atay’ın Yapıtlarında <i>Tehlikeli Oyunlar</i> ’ın Yeri.....	14
<b>2. GECİKMİŞ MODERNLİK VE YAZARLIK KURUMUNUN</b>	
<b>SORUNLARI</b> .....	<b>20</b>
2.1. Modernizmin Epistemolojik Temelleri.....	20
2.2. Gecikmiş Modernlik ve Türk Romanının Epistemolojik Sorunları .....	22
2.2.1. Türk Romanında Özgünlük Sorunu.....	25
2.3. <i>Tutunamayanlar</i> ve <i>Tehlikeli Oyunlar</i> ’da Gecikmiş Modernlik	
Bağlamında Yazarlık Kurumunun Sorunları .....	27
2.4. Oğuz Atay ve Özgünlük .....	41
<b>3. <i>TUTUNAMAYANLAR</i> VE <i>TEHLİKELİ OYUNLAR</i>’DA ALTERNATİF</b>	
<b>BİR DİL YARATMA STRATEJİSİ OLARAK “DELİLİK” VE</b>	
<b>“İNTİHAR”</b> .....	<b>44</b>
3.1. Delilik .....	44
3.1.1. Bir Korku ve Arzu Nesnesi Olarak Deliliğin Sorunları .....	57
3.2. İntihar.....	63



<b>4. YAZARLIK KUMUNUN İFLASI VE EDEBİ İNTİHAR .....</b>	<b>76</b>
4.1. <i>Tehlikeli Oyunlar</i> 'da Yazarlık Kumunun İflası ve Edebi İntihar.....	78
<b>SONUÇ .....</b>	<b>87</b>
<b>BİBLİYOGRAFYA .....</b>	<b>93</b>

## KISALTMALAR

T *Tutunamayanlar*  
TO *Tehlikeli Oyunlar*

## GİRİŞ

Oğuz Atay'ın (1934-1977) ilk iki romanı *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'ın Türk romanı kanonunda ayrıcalıklı birer yeri vardır. Öncelikle, içerdikleri biçimsel özellikler nedeniyle Türk edebiyatının ilk üst-kurmaca örnekleridirler. Atay, bir yazın türü olarak romanın olanaklarını, sınırlarını ve sorunlarını sonuna kadar araştırarak, anlatısını, aynı anda kendi yazılma sürecini de aynalayan çift katmanlı bir düzlemde kurmuştur. Temsilin olanaklarını ve olanaksızlıklarını, kapalı bir sistem olan dili içerden zorlayarak ve dilsel konvansiyonları ters yüz ederek sorunsallaştırmıştır. Bu romanlar, öncelikle kendi varlıklarını olası kılan mevcut koşulları, sonrasında, kendi sorunlarını dışlaştırarak, gerçeklik ve temsil arasındaki ilişkiyi odak hâline getirmişlerdir.

Atay'ın dili, ortak kültürel belleği yansılayan/sembolize eden çok sayıda söylem katmanının üst üste yamanmasından meydana gelmiş kakofonik bir dildir. Anlatı da bu birbirinin üstüne devrilen, hiçbiri bir öbürünü dinlemeyen, hiçbir güvenilir bilgi içermeyen, hiçbir haklılık ya da doğruluk zeminine dayanmayan bu söylem katmanlarının yarattığı gerilimli ortamda varlık bulur. Ancak Atay'ın başkalarının dillerinin taklidinden, başkalarının söylemlerinin bir parodisi olmaktan öteye geçemeyen anlatı dili, pek çok post-modern kuramcının dillendirdiği gibi, dilde amaçlı bir

anlamsızlık ve çözümsüzlüğü ortaya koymayı değil, kültürel sıkışmışlığın bir tezahürü olarak entelektüel üretimin temel sorunlarına işaret etmeyi amaçlamaktadır. Atay, kakofonik bir anlatı dili yaratarak, soyut bir dizge olarak dilin işaret edebileceği olası tek anlam evreninin bir anlamsızlık evreni olduğunu dillendirmeye çalışmamaktadır. O, entelektüelin anlamsız bir söylemler yığına dönüşmüş, kendi olanaksızlığından başka bir şey dillendiremez hâle gelmiş, yani kendi temsil olanaklarını yitirmiş diline ayna tutarak, entelektüelin ve entelektüel üretimin hâl-i hazırındaki durumuna işaret etmektedir. Söz konusu durumu, dili içerden zorlayarak aşmaya çalışır. Anlamsızlığın değil, anlamın peşindedir. Tam da bu nedenlerle Atay'ın anlatılarında “dil,” politik bir uzam oluşturur.

Tanzimat Dönemiyle başlayan Batılılaşma süreci, Batı'yı “yeni/modern” Doğu'yu “eski/pre-modern” addederek, Batı'ya yönelişi güçlü bir ideolojik platformda şart koşturmuştur. Ancak Batılılaşma kapsamında gerçekleştirilen bir dizi “yenileşme,” beraberinde onulmaz bir yenilgi duygusunu da getirmiştir. Bu yenilgi duygusunun bir nedeni, Avrupa kültürüne özgü bir dönüşüm sürecinin anlatımı olan modernliğin epistemolojik kökenlerinin, Türk kültürel kimliğinin epistemolojik temelleriyle neredeyse taban tabana zıt olmasıdır. Batılılaşma, böylece, kökensizliğin; bir kültürü bir ve tek yapan bütün normatif değerlerin, kısacası, “otantikliğin” yitirilişinin anlatımına dönüşmektedir. Yenilgi ve kökensizlik duygusunun yarattığı gerilim ortamının edebiyattaki yansıması, “özgünlük” ve “taklit” ekseninde gidip gelen ve asla bir çözüme kavuşturulamayan bir dizi tartışmadır. Bu tartışmanın yarattığı ortamda

entelektüel, kendini temsil etme olanaklarını yitirerek huzursuzlaşmış; didaktik ve otoriter bir ses edinmek durumunda kalmış; kendi köken sorunuyla yüzleşmeyi ertelemiş ve böylece edebiyatta özerk bir estetik alanın yaratılmasını geciktirmiştir. Kültürel kimliğin sorunları, estetiğin önüne geçmiş, edebiyat normatif bir değerler dizgesince estetik-dışı bir alanda işlevselleştirilmiştir.

Atay'ın romanlarında “babalık kurumu”yla temsil edilen “az gelişmişlik,” kaynağını buradan almaktadır. Atay'ın entelektüel-yazar kahramanlarının kendi babalarından, başka bir deyişle edebiyat geleneğinden devraldıkları bu kültürel açmaz, onların aşmaya çalıştıkları ilk sorundur. Ayrıca, bu sorunun kökenleri daha da derinlere uzanmaktadır. Yalnızca “az gelişmiş babalar”ın az gelişmiş oğulları oldukları için değil, modernliğe gecikmiş bir çevre ülkenin entelektüelleri oldukları için de Batılı muadillerinin karşısında bir “taşralılık” statüsüne yerleştirilmişlerdir. Sorunları Avrupa kültürüne deneyimlenmediği, başka bir deyişle, evrenselleştirilmediği için, konumlandırıldıkları bu marjinalite statüsünün sınırları içinde tutuklu kalmışlardır. Daha en baştan yenik girilmiş bu savaşta, öncelikle kendi kültürel açmazlarını bir çözüme götürmek, sonra da kendilerine ait özerk bir estetik alanı olası kılacak “dil”i yaratmak durumundadırlar. Entelektüelin temel motivasyonu arada kalmışlık, geç kalmışlık ve endişedir. Entelektüel üretim de bu arada kalmışlığı ve endişeyi olduğu gibi yansılamaktadır. Oğuz Atay, dilin baştan ayağa politik bir uzam olduğunun bilincinde bir yazar olarak, entelektüelin hâl-i hazırındaki durumunu öncelikle dilsel bir düzeyde bulgulamış ve entelektüel

özgürleşmeyi yine “dil”in olanaklarıyla gerçekleştirmeye çalışmıştır. Oğuz Atay bu kültürel açmazı kendi anlatılarının odağı hâline getirebildiği ve onunla yüzleşebildiği, açmazı da açmaz içinde bir dille temsil ettiği için Türk edebiyatı kanonunda devredilemez bir yere sahiptir.

\*

Bu çalışmanın ilk bölümünde, Oğuz Atay’ın yapıtının Türk edebiyatındaki yeri, onun üzerine geliştirilmiş ikincil literatürün oldukça sıradışı seyrinin bir çözümlemesi üzerinden tartışılmaktadır. Söz konusu ikincil literatürün Atay’ın yapıtını ele alma biçimi, aynı zamanda Türk eleştiri geleneğinin temel sorunlarını da ortaya koymaktadır. Her edebiyat yapıtının, içinde bulunduğu kültürel ortamın havasını soluduğunu, biraz da bu ortamca şekillenmiş olduğunu göz önünde tutacak olursak, bir ikincil literatür çözümlemesinin, özellikle Atay gibi üst-kurmaca yapıtlar ortaya koyan bir yazar söz konusu olduğunda, göz ardı edilemeyecek bir önemi vardır. Aynı bölümde, *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* arasında, “yazarlık kurumunun sorunları”nın ele alınışı üzerinden karşılaştırmalı bir okuma da yapılmaktadır. Buna göre, *Tutunamayanlar*, “yazarlık kurumu”nu daha dışsal bir nesne olarak sorunsallaştırmakta, odağına “yazı ve dil”i değil, baş kahramanın entelektüel açmazlarını almaktadır. Yazı-yaşam özdeşliği üzerine kurulu *Tehlikeli Oyunlar* ise, kendi yazılma sürecini çok daha içeriden tartışmakta, bu anlamda, “yazarlık kurumu”nun temel dinamiklerini çok daha kompakt bir biçimde ele almaktadır. Anlatı ve anlatıcı arasındaki bu özdeşlik, her ikisinin de sorunlarını ve var olma

koşullarını aynı anda dışlaştırmaktadır. Bu anlamda *Tehlikeli Oyunlar*, salt üst-kurmaca düzeyinde kendi üstüne bir söylem geliştirmekle kalmaz, bir yazarlık manifestosuna da dönüşür.

İkinci bölümde, Oğuz Atay'ın sorunsallaştırdığı anlamda “yazarlık kurumu”nun açmazları, gecikmiş modernlik ve evrensel bir deneyim olarak modernizmin epistemolojik temelleri üzerinden tartışılmaktadır. Türk romanının epistemolojik sorunları da yine bu kavramsal çerçevede ele alınmaktadır. *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'da gecikmiş modernlik bağlamında yazarlık kurumunun sorunlarının nasıl ele alındığının bir çözümlemesinin ardından, Oğuz Atay'ın “roman”da özgün bir ses yaratabilmenin ve özerk bir estetik alan oluşturmanın koşullarını hangi çerçevede yarattığı ortaya konmaktadır.

Üçüncü bölüm Oğuz Atay'ın ilk iki romanında da ana motif örgüsünün önemli bir kısmını teşkil eden “delilik” ve “intihar” temalarının öncelikle kavramsal birer çözümlemesini içermektedir. Bu çözümlemenin ardından, Atay'ın bu iki temayı kendi anlatısında nasıl işlevselleştirdiği tartışılmaktadır. Buna göre “delilik” ve “intihar,” *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'da, *ex-centricliğin*, aşkınlığın, sembolik düzenin dışında başka bir yolla varolmanın, kendi temsil olanaklarını kendi dinamiklerinden yaratmanın birer sembolü olarak ele alınmaktadır. “Delilik” ve “intihar,” bu romanlarda, alternatif bir dil yaratma önerisi/stratejisi olarak yer almaktadır.

Dördüncü ve son bölüm, yazarlık kurumunu iflasa götüren koşulları *Tehlikeli Oyunlar*'ın bu çerçevede bir çözümlemesinden yola çıkarak ortaya koymaktadır. Bu romanda anlatı temsil gücünü yitirdikçe, anlatıcı da hayatta

kalma gücünü yitirmiştir. Buna göre, romanın baş kahramanının intiharı, yazarlık kurumunun iflasını temsil etmektedir, yani, öncelikle edebi bir intihardır. Ancak söz konusu iflasın gönüllü bir iflasla, yani intihar gibi yıkıcı bir eylemle ortaya konması, anlatıyı bambaşka bir kavramsal çerçeveye taşımaktadır. Temel yaşamsal dürtülerin bütünüyle karşısında durarak gerçekleştirilen intihar eylemi, özünde politiktir; çünkü intiharcı, onu yadsıyan dünyayı topyekün yadsımakta ve bu yadsıyışını da gerçek bir protestoya dönüştürmektedir. Oğuz Atay, baş kahramanın intiharıyla anlatının iflası arasında kurduğu özdeşliği tam da bu noktada politik bir içerikle donatır. Baş kahraman, onu bunca açmaz içinde boğan dünyayı yadsırken, anlatı da bütün zaafalarını ve sorunlarını borçlu olduğu kültürel ortamı yadsımaktadır. İntiharla gerçekleştirilen bu yadsıma, anlatıyı mağduriyetin anlatımı olmaktan çıkarır ve ona otantik, yok sayılamaz ve özgür bir dil kazandırır: Bozgunun dilini.



# 1. OĞUZ ATAY'IN YAZARLIK SERÜVENİNDE *TEHLİKELİ OYUNLAR*'IN YERİ

## 1.1. Oğuz Atay'ın Türk Edebiyatındaki Yeri

Oğuz Atay'ın yapıtı üzerine ikincil literatür, Türk edebiyatında benzerine pek de sık raslanmayan bir seyir izlemiştir. Yaşamının ancak son yedi yılında yazan ve bu kısacık yazarlık serüvenine üç roman (*Tutunamayanlar*, 1971-72; *Tehlikeli Oyunlar*, 1973; *Bir Bilim Adamının Romanı*, 1975), bir tiyatro oyunu (*Oyunlarla Yaşayanlar*, 1976), bir bitmemiş roman (*Eylembilim*, 1977) ve sekiz öykü sığdıran Atay, dönemin eleştirmenlerince bir tür suskunluk ve “yadırgama”yla karşılanmış, yapıtlarının ve günlüğünün İletişim Yayınları'nca 1984'te yeniden basımına kadar da aynı “eleştirel” sessizliğe maruz kalmıştır. *Tutunamayanlar*'ın yayımlanmasından 1977 yılına dek geçen sürede Atay'ın yapıtları üzerine yayımlanan yazılar, birkaç istisnanın dışında, yapıtlardaki biçimsel yenilikleri ve yoğun birikimi aydınlatmaktan uzak kalmıştır. Genel kanı, Atay'ın “okuru gereğinden çok yoran, ortalama roman okuru için bazı

biçimsel yabancılıklar taşıyan,”<sup>1</sup> “dil devrimimize pek önem ver[meyen],”<sup>2</sup> “aklına gelen her şeyi yazan”<sup>3</sup> bir yazar olduğudur. Metinleri “insansızdır.”<sup>4</sup> Okunması ve anlaşılması güç, okurundan büyük sabır isteyen bir yazardır Atay. Yapıtlarındaki biçimsel yenilikler, dönemin egemen toplumcu-gerçekçi edebiyat anlayışının oldukça katı ve şabloncu süzgecine takılmış; eleştiriler, salt içeriğe ilişkin birtakım çözümlerden öteye geçememiştir. Yalnızca Murat Belge, 1972 tarihli “Tutunamayanlar” adlı yazısında Atay’ın metnindeki ironi kullanımına ve mitik boyuta vurgu yapar ve metindeki biçimsel yeniliklere dikkat çeker. Ancak o da metnin karamsar sonunu bütünüyle içeriğe ilişkin bir malzemeyle yorumlar ve metnin biçimsel yapılanmasından soyutlar.<sup>5</sup>

1977-1984 yılları arasında Atay hakkında yayımlanan yazılar birer taziye niteliğindedir. Ancak 1984’te, yapıtların yeniden yayımlanmasını izleyen süreçte, Atay beklenmedik bir ilgiyle karşılaşılır. Handan İnci’nin deyişiyle bu süreç, “Atay’ın mitik bir portresinin inşa edildiği,” “dönemin siyasi ve sosyal ortamının yazarı/okuru yönelttiği hesaplaşma ve sıkışmışlık duygusu içinde Oğuz Atay[ın] nefes alınacak, teselli verici bir vaha gibi okurunun karşısına çıkı[verdiği]”<sup>6</sup> bir süreçtir. 1980 askeri darbesinin bu

---

<sup>1</sup> Zühtü Bayar, “Kentsoylu Aydının Eleştirisi,” *Oğuz Atay’a Armağan: Türk Edebiyatının “Oyun/Bozan”ı* içinde, yay. haz. Handan İnci. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), s. 143.

<sup>2</sup> Burhan Günel, “Ufukları Geniş Bir Teknik,” a.g.e., s. 75.

<sup>3</sup> Mehmet Seyda, “Tutunamayanlar,” a.g.e., s. 142.

<sup>4</sup> Mehmet Seyda, “*Tutunamayanlar* Üzerine Oğuz Atay’la Söyleşi,” a.g.e., s. 397.

<sup>5</sup> Murat Belge, “Tutunamayanlar,” a.g.e., ss. 151-58.

<sup>6</sup> Handan İnci, “Sunuş,” a.g.e., s. 14.

duruma etkisi büyüktür. Hasip Akgül, Oğuz Atay'ın bu biçimde okunmasına Barlas Özarıkça'nın "Oğuz Atay'ın İkinci Harcanışı" saptamasından yola çıkarak şöyle bir yorum yapar:

Bunlar, politikanın ve konuşmanın rafa kaldırıldığı, bütün düşünen insanların yanlış yaptıklarını söylemeye zorlandığı, depolitizasyonun uygulandığı bir dönemde Oğuz Atay'ı apolitik, her şeyle alay eden ve yaşamını pek anlamlı bulmayan bir aydın tipi olarak tanıttılar. Sağlığında eserlerine ilgisiz kalınırken, ölümü bile gazetelerce haber niteliğinden yoksun görülürken, yıllar yılı adından bahsedilmezken, 1984 yılında birden hatırlanması raslantı sayılmamalıdır [...] İnsanların düşünme yeteneklerinin korkuyla durdurulduğu bir dönemde duygu yüklü, özdeşleşmeyi çok çabuk yakalayan Oğuz Atay metinlerinin, depolitizasyon tacirleri tarafından, aç bir piyasaya sürülen çok sayfalı metalara dönüştürülmesi, Oğuz Atay'ın uğradığı, ikinci ve ölümcül haksızlık olmuştur.<sup>7</sup>

Biraz aşırıya kaçmakla birlikte bu yorum, belli bir noktaya kadar doğruluk payı taşımaktadır. Atay, 90'lı yıllara kadar belli bir okur zümresinin romantik bir sevgi ve hayranlık dalgasıyla karşıladığı ve taparcasına okuduğu bir yazar olmuş, roman kahramanları Atay'la özdeşleştirilmiş ve yapıtlar da otobiyografik çözümlenmelerle açıklanmaya çalışılmıştır. Atay üzerine yazılmış yazılarda bu türlü çözümlenmelerin hatırı sayılır bir yeri vardır. Atay'ın bugüne dek gelen "mitik portresi" de, hiç kuşkusuz, bu dönemin ürünüdür. Söz konusu portre, yapıtlardaki söylem yıkıcı boyutun yine göz ardı edilmesini beraberinde getirmiştir. "Efsane," anlamın önüne geçmiş ve onu perdelemiştir.

Ancak 1990'lı yıllara gelindiğinde Atay'ın yapıtlarındaki biçimsel öğeler ve anlatım tekniğine ilişkin yenilikler eleştirmenlerce daha yoğunluklu bir biçimde dillendirilmeye başlanır. Bunda, Batı edebiyatı ve dillerinde eğitim almış yeni bir eleştirmen kuşağının payı büyüktür. Filoloji

---

<sup>7</sup> Hasip Akgül, *Oğuz Atay'ın Yaşam Oyunu* (İstanbul: Akış Yayıncılık, 1996), s. 47.

temelli bir formasyonla yetişmiş ve yapıtları “yazar merkezli” okuma yaklaşımını benimsemiş ilk kuşak Türkologlar’ın edebiyat çözümlemeleri, metin merkezli okumalara ve yoruma odaklanmamış; dolayısıyla, bir kanon oluşumunda olmazsa olmaz bir yeri olan “yapıtlar arasında karşılaştırmalı bir değerlendirme”nin gelişimini önlemiştir. Batı dilleri ve edebiyatları alanında eğitim görmüş ve dolayısıyla biçimci ve metin merkezli okuma yöntemlerine aşina bir eleştirmen kuşağının edebiyat eleştirisi alanında söz almaya başlaması 90’lı yılları bulmuştur. Berna Moran’ın, ilk cildi 1983 yılında yayımlanan *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* adlı incelemesi, bir Türk romanı kanonunun önünü açmakla kalmamış, yetişmekte olan genç eleştirmen kuşağının dikkatini Türk romanına çekmeyi de başarmıştır. Bu süreçte, post-kolonyal kuramın dünya çapındaki yükselişinin de payı büyüktür.<sup>8</sup> Türk eleştiri tarihinde gerçek bir kilometre taşı olan bu kitabın Oğuz Atay’ın yapıtlarının yeniden –bu sefer birer üstkurmaca örneği olarak– okunuşunda ve böylece Türk romanı kanonunda şimdiki devredilemez yerini alışında göz ardı edilemez bir önemi vardır.

Ancak bir kanondan ve bazı metinlerin bu kanondaki otoritesinden söz ederken, kanon oluşumundaki çok önemli bir noktayı göz ardı etmemek gerekir. Oğuz Atay örneğinde de olduğu gibi, metinlere yeniden “değer biçme” süreci, kendi özgül dinamiklerini içine barındırır ve bu anlamda bir tikel doğa olarak metnin kendisinden ve metne özgü niteliklerden bağımsız bir sürecin anlatımı hâline gelir. Başka bir deyişle, kanon oluşumu, “tek tek yapıtların ve yazarların değil, aynı zamanda birer bütün olarak hareketlerin

---

<sup>8</sup> Jale Parla, “The Wounded Tongue: Turkey’s Language Reform and the Canonicity of the Novel,” *PMLA* 123:1 (2008): 29.

ve söylemlerin, hatta sanat ve edebiyatın kendilerinin gözde hâle gelmelerine ya da gözden düşmelerine yol açan ölçütler ve standartlar ile ilgili bir şeydir.”<sup>9</sup> Atay’ın yapıtına Batı dili ve edebiyatlarında eğitim görmüş yeni bir eleştirmen kuşağınca dikkat çekilmiş olması, yalnızca Atay’ın yazısının özellikleriyle ilgili değil; eleştiri okullarının, kendilerine, gereksinimlerini karşılayacak düzeyde bir kaynak sunacak metinleri seçme eğilimindedir. Biçimcilik nasıl kendi temsilini sorunsallaştıran metinleri ele alıyorsa, yapısalcılık nasıl dilbilim modeli üzerinden ayrıştırılabilir karmaşık yapıları kısa şiirleri ele alıyorsa, post-kolonyal kuram da kendi terminolojisini destekleyen metinleri mercek altına alacaktır.<sup>10</sup> Bu anlamda, Atay’ın metinleri yalnız post-kolonyal değil, post-modern eleştiri kuramının da oluşturduğu bir ortamda bugünkü bağlamına oturtulmuş ve kendi türünün özelliklerini en iyi yansıtan birer yapıt olarak söz konusu kanondaki yerini almıştır. Atay’ın metinlerinin 90’lı yıllarla birlikte birer “üşkurmaca” örneği ya da post-kolonyal yazının iyi birer modeli olarak okunmasının en önemli nedeni budur. Bugün, Atay’ın metinleri, hâlâ ve yoğunluklu olarak, Avrupa merkezli bu kuramların ışığında incelenmektedir.

## 1.2. Oğuz Atay’ın Yapıtlarına Genel bir Bakış

*Tutunamayanlar*’ın Oğuz Atay’ın yazarlık serüvenindeki yeri ayrıcalıklıdır. Bir ilk roman olmasının yanı sıra, Atay’ın yazarlık yaşamı boyunca metinlerinde tartışacağı sorunların oldukça geniş kapsamlı bir

---

<sup>9</sup> Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları, 1998), s. 99.

<sup>10</sup> A.g.e., s.102.

dökümünü içerir. Ayrıca, Atay'ın kendi geleneğiyle ve yazarlık/okurluk kurumunun sorunlarıyla büyük çaplı bir tartışmaya girdiği bir metindir. Atay üzerine yazılmış yazıların ağırlıklı bir biçimde *Tutunamayanlar*'ın üzerine olması bir raslantı olmasa gerektir. Atay, yazarlık serüvenine yazarlık kurumunu, gerçekliğin bir temsili olarak romanı ve bu temsilin olanaklarını/olanaksızlıklarını sorunsallaştırarak başlamıştır. Aynı izleği, *Tehlikeli Oyunlar*'da daha yoğunluklu bir biçimde sürdürecektir.

*Bir Bilim Adamının Romanı: Mustafa İnan* Türk edebiyatındaki ilk biyografik romandır. Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu'nun (TÜBİTAK) bir proje kapsamında, iki yıl kadar Mustafa İnan'ın öğrencisi olmuş, mühendis ve genç yazar Atay'a ismarladığı bir kitaptır. Ancak kitabın yazım süreci Oğuz Atay için oldukça sıkıntı verici olur. TÜBİTAK, kitabın didaktik ve yönlendirici olması konusunda baskıcıdır ve kitabın yazım sürecini denetleme yetkisine sahiptir.<sup>11</sup> Yetmiyormuş gibi, Mustafa İnan'ın eşi Jale İnan “yaşamda en önem verdiği kişinin oluşturulmakta olan edebi portresinin, eksiksiz ve *ideal* özelliklerle donatılmasını sağlamak için sıradışı bir çaba içine gir[er]” ve “Atay'ın yazdığı her satırı titizlikle denet[ler].”<sup>12</sup> Oysa, Erdoğan Şuhubi'nin de tanıklık ettiği üzere, Atay, Mustafa İnan'ın biyografisinde bütünüyle didaktik amaçlarla idealize edilmiş bir portre yaratmayı kesinlikle yanlış buluyordu.<sup>13</sup> Türk bilim hayatının bir eleştirisini ortaya koyabilmek için, zaafaları, hataları ve geç

---

<sup>11</sup> Yıldız Ecevit, *Ben Buradayım: Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), s. 398.

<sup>12</sup> A.g.e., s. 399.

<sup>13</sup> A.g.e., s.399-400.

kalmışlıklarıyla, gerçek bir portre yaratabilmeliydi. Sonuç, Atay'ın yazınsal duyarlılıklarını pek yansıtmayan, didaktik, klasik roman geleneğinin anlatım olanaklarına sınımsız bağlı bir romandır. Mustafa İnan'ın portresi iki boyutlu ve eksiklidir. Atay'ın bütün yapıtı söz konusu olduğunda, ayrıksı bir duruşu vardır bu romanın. Yine de, Atay'ın hayatta olduğu yıllarda en ilgi çeken, üzerine en çok konuşulan romanı olur. Onunla yapılan az sayıda söyleşinin üçü bu roman üzerinedir. Klasik formu ve didaktik açımlarıyla *Bir Bilim Adamının Romanı*, Atay'ın öbür yapıtlarıyla karşılaştırıldığında, besbelli ki dönemin eleştirmenleri ve okurları için çok daha “kolay okunur” ve “anlaşılır” bir metin olmuştur. Üzerine çektiği ilgiyi de anlatım zenginliğine değil, buna borçludur.

*Oyunlarla Yaşayanlar* Oğuz Atay'ın ilk ve tek oyunudur. Ne yazık ki Atay, oyunun sahnelendiğini göremeden ölmüştür. Oyun, Atay'ın *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* romanlarında ön plana çıkan kurgusal özellikleri; sanat ve oyunu koşutlayan, gerçeği “oyun” çerçevesi içinde belirsizleştiren, farklı söylem katmanlarını yan yana getirerek çoğullaştıran anlatım olanaklarını içermektedir.<sup>14</sup> Yıldız Ecevit *Tutunamayanlar*, *Tehlikeli Oyunlar* ve *Oyunlarla Yaşayanlar* arasında, yalnız biçimsel anlamda değil “içerdikleri motif örgüsü”nün koşutluğu nedeniyle de sıkı bir bağ görür, bu üç yapıtı bir üçlemenin parçası addeder<sup>15</sup> ve *Oyunlarla Yaşayanlar*'ın baş kahramanı Coşkun Ermiş'le Mustafa İnan'ın birer aydın tipi olarak içerdikleri koşutlukları araştırır:

---

<sup>14</sup> A.g.e., s. 423.

<sup>15</sup> A.g.e., s. 428.

“Mustafa İnan” romanındaki gibi sentezin dinginliğini/uyumunu/sindirilmişliğini yansıtmıyordu “Oyunlarla Yaşayanlar”ın kültürel atmosferi; daha çok, üçlemenin ilk iki romanında olduğu gibi, karşıtlıkların birbiriyle uzlaşamadığı bir örgü içerir. [...] Karşıtlıkların birbiriyle çatıştığı bu ortamda ise Atay’ın oyununun en güçlü içerik ögesi boy atar: *Türk aydınının kendisiyle hesaplaşması*. Gerçi ‘aydının topluma yabancılaşması’ motifi, onun önceki metinlerinde de vardır, ancak “Tutunamayanlar” ve “Tehlikeli Oyunlar”da kendisiyle bireysel düzlemde hesaplaşan aydın, bu yeni metinde yoğun bir biçimde toplumla olan ilişkisini sorguluyor, nasıl bireysel düzlemdeki hesaplaşmasında sonuna kadar gittiyse, bunda da çoğunlukla ironik, kimi yerde oyunsu bir arabesk “kendini kahretme” vurgusu içinde toplumla ilişkisindeki yanlışları dışa vuruyordur. Atay, “Mustafa İnan” romanıyla metinlerinin dünyasına soktuğu toplumsal sorumluluk sahibi aydın bilincine, “Oyunlarla Yaşayanlar”da da yer vermeyi sürdürür. Gençlik yıllarında yaşadığı düş kırıklıklarının ardından aktif yaşamından çıkardığı, ilk iki romanında da motif/içerik düzleminde yer vermediği toplumsal/siyasal boyutla yeniden barışıyordu Atay.<sup>16</sup>

Yıldız Ecevit belli bir noktaya kadar haklıdır. Atay’ın ilk iki romanı ve oyunu gerek içerik gerekse biçimsel olarak bir koşutluk içermekle kalmaz, kahramanların yabancılaşma ve özeleştirme süreçlerinde görünür bir fark da içerir. Ancak tam da bu noktada, “fark” sözcüğünün altını iyi doldurmak gerekir. Atay’ın ilk iki romanında toplumsal/siyasal boyuta yer verilmediği, “yabancılaşma” motifiyle salt bireysel bir düzlemde hesaplaşıldığı iddiası doğru değildir. Yıldız Ecevit, roman kahramanlarının yapısal analizleri üzerinden vardığı bu fikirde önemli bir noktayı gözardı etmektedir. Bu da birer yazın türü olarak “roman” ve “oyun” arasındaki farktır. Hele ki Atay gibi roman türünün bütün olanaklarını zorlayan ve içerik ile biçim arasındaki ilişkiyi sonuna dek araştıran bir yazar söz konusu olduğunda, bu ayrım iyice göz ardı edilemez bir boyut kazanır. Atay’ın ilk iki romanında, kahramanların özeleştirme süreçlerini içeren klostrofobik, duygu yoğun ve düşünümsel pasajların tiyatro sahnesine tam da bu biçimde taşınması neredeyse olanaksızdır. İlk iki romandaki “kabarık bilinçli” ancak

---

<sup>16</sup> A.g.e., ss. 432-33.



kabarık düşünce dünyasını eylemin alanına taşıyamayan, çünkü toplumsal ve siyasi anlamda gerçek bir “aşkın yurtsuzluğun” temsili olan kahraman, tiyatro oyunundaki Coşkun Ermiş figüründe de varlığını sürdürür. Ancak tümcü bir sanat olarak tiyatronun anlatım olanakları Coşkun Ermiş’i çok daha somut bir düzlemde, verili bir mekan, toplumsal aralan ve ilişkiler ağı dahilinde görmemizi sağlar. Coşkun Ermiş *Tutunamayanlar* ya da *Tehlikeli Oyunlar*’da durmaksızın iç içe geçen, sınırlarını yitiren ve birbirine karışan rüya-gerçek düzlemlerinin, duygu/düşünce yoğun iç konuşmaların diliyle konuşmuyorsa, bunun nedeni onun kendi yabancılaşma sürecini öbür kahramanlardan daha toplumcu bir bakışla ele alması değil, bir oyun kahramanı olarak tasarlanmış olmasıdır. Benzer biçimde, Atay’ın ilk iki romanındaki kahramanların toplum-aydın çatışması içindeki yerlerini salt bireysel bir düzlemde tartışıklarını söylemek de yanlış olur. Burada tartışılması gereken birer yazın türü olarak roman ve tiyatro oyunu arasındaki farklar ve Atay’ın her üç yapıtta da sürdürdüğü “yabancılaşma ve toplum-aydın çatışması” izleğini neden farklı formlarda ele almayı tercih ettiğidir.

Atay’ın öyküleri de, yine, okurunu bir “tutunamayanlar galerisi”ne sokar. Öykü kişileri birer tutunamayan amblemi gibidir. Bu, öykü formunun doğası ve olanaklarıyla ilgilidir. Atay’ın anlatma endişesi içinde durmaksızın konuşan, söylem katmanları arasında oradan oraya sıçrayan ve kendilerine gürültüden bir dil yaratan roman kahramanları; hatları belirgin, sessiz, bir ikincil doğa olarak toplumsal çevrede büsbütün ayrıksı duran, “absürd” birer figüre dönüşür. Temelde onlar, üstlerine beyaz birer kadın

mantosu geçirilmiş, sessizleştirilmiş ve görselleştirilmiş Selim Işık/Hikmet Benol/Coşkun Ermiş amblemleridir.

Yukarıda da söylendiği gibi, Atay'ın metinleri birbirleriyle karşılaştırıldığında görünür bir “fark”ı elbette barındırır; ama bu farkı karakter yapılanması düzeyinde bir tür “evrim” olarak görmek doğru değildir. Bu anlamda, anlatı olanaklarının sunduğu farklı bakış açılarının bir analizine gitmek çok daha doğru sonuçlar doğuracaktır.

### 1.3. Oğuz Atay'ın Yapıtlarında Tehlikeli Oyunlar'ın Yeri

Adalet Ağaoğlu, “Dar Zamanlar” üçlemesinin ilk romanı *Ölmeye Yatmak*'ı yazdığı sırada, Oğuz Atay da ilk romanı *Tutunamayanlar*'ı yazmaktadır. Ağaoğlu, *Tutunamayanlar*'ı okuduktan sonra Oğuz Atay'la yaptığı kısa bir sohbetin ardından günlüğüne şöyle yazar:

Tutunamayanlar'la benim yayımlanamayan roman arasında tuhaf bir benzerlik olduğuna da değindim. Bu ikimizin de resmi ideolojiyi ironik bir biçimde sorgulayışımızdı. [...] Beni hâlâ heyecanlandıran ise, resmi ideolojinin at gözlüğü takmış biçimde tek yönlü rap-raplaşmasından duyulan tedirginliğin edebiyatımızda ‘sivilceler çıkarmaya başlamış bulunması.’ Sivilce iyidir. Hem sivil, hem ce'dir; gözle görülmektedir ve gecikmeden tedaviyi gerektirir.<sup>17</sup>

Adalet Ağaoğlu'nun yerinde benzetmesiyle *Tutunamayanlar*, Türk edebiyatı tarihinde bir “sivilce,” bir “arıza” romandır. *Ölmeye Yatmak* da *Tutunamayanlar* da malzemesini salt içerik düzleminde değil, biçimsel düzlemde de tartışan romanlardır. Bireyin kendisiyle, dünyayla ve entelektüel kimliğiyle kurduğu bilinç ilişkisini dışlaştırdıkları, kişisel geçmiş ve ulusal

---

<sup>17</sup> Adalet Ağaoğlu, *Damla Damla: Günler* (İstanbul: Alkım Yayınları, 2004), ss. 226-27.

geçmiş arasındaki koşutluğu ortaya koydukları ve resmi ideolojinin birey üzerindeki belirleyici etkisini yazının konusu yapabildikleri için ayrıcalıklı bir yere sahiptirler. Bu iki romanın eşzamanlı bir çıkış yapması bir raslantı değildir. Ancak Oğuz Atay'ın yazarlık serüveni Ağaoğlu'ndan farklı bir yol izleyecektir. *Tutunamayanlar*, içinde taşıdığı biçimsel yenilikler açısından *Ölmeye Yatmak*'tan çok daha avangard bir romandır. Bir ilk roman olarak pek çok teknik aksaklık ve kararsızlık taşır içinde. Ancak Atay, *Tutunamayanlar*'la başlattığı süreci, *Tehlikeli Oyunlar*'la sürdürür. Bir “sivilce roman” yazmıştır, evet; ikinci romanında da neden bir “sivilce roman”dan başka bir şey yazamayacağını, bu sefer çok daha belirgin açılımlarla, yazıyı ve yazının bir temsil olarak olanak/olanaksızlıklarını yazının ana konusu hâline getirerek tartışacaktır. Bu, Atay için bambaşka bir yazın sürecini de beraberinde getirecektir:

*Tutunamayanlar* romanı, içinde yazan ve yazma sorunlarını tartışan kişilerin yer aldığı, başka edebiyat ürünlerine göndermelerle dolu bir metindir. Bu bağlamda edebiyatımızda üst kurmaca özelliği taşıyan ilk romandır. Ancak bu romandaki üst kurmaca ögesi, yıllara yayılmış yoğun birikimini ilk edebiyat ürününe dökme çabası içindeki yazarın, metninde yaptığı sayısız biçim denemesinden biriyken, *Tehlikeli Oyunlar*'da bu öge metnin ana kurgu ilkesi durumuna gelmiştir. (...) Yaşama ve yazma edimlerinin eşzamanlılığı üzerine kurulmuş olan bu metin, Türk romanındaki en geniş kapsamlı ilk üstkurmaca örneklerinden biridir.<sup>18</sup>

Gerçekten de Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*'ı *Tutunamayanlar*'dan daha dikkatli, daha düzenli bir biçimde yazmıştır. Günlüğünde “gene sondan başlamayı düşünüyorum. Bu sefer, formu daha esash düşünmeli ve yoğun, sıkışık bir şey olmalı bu hikâye. Çok uzun olmayabilir. Özellikle

---

<sup>18</sup> Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), s. 101.

dağınık olmamalı. Onun için ne yapacağımı iyi bilmeliyim başından,”<sup>19</sup> der. *Tutunamayanlar*’da yer yer beliren dağınıklık bu romanda yoktur. Daha sistemli ve bilinçli bir çalışmanın ürünüdür *Tehlikeli Oyunlar*. Ancak *Tehlikeli Oyunlar*’ın Atay’ın yazarlık serüvenindeki yeri, yalnızca romandaki teknik ustalıklarla ya da onun “Türk romanındaki ilk üstkurmaca örneği” addedilmesini sağlayan/destekleyen biçimsel özellikleriyle açıklanamaz elbette.

Bu çalışmanın ilerki bölümlerinde daha ayrıntılı bir biçimde tartışılacak olan “yazarlık kurumu” ve “yazı-yaşam özdeşliği,” *Tehlikeli Oyunlar*’ın başat konusudur. *Tutunamayanlar*’da anlatı, yazarlık kurumunun sorunları çevresinde döner, bunu yer yer tartışır; ancak bu motif, romanın merkez sorunu hâline gelmez. Oysa *Tehlikeli Oyunlar*’daki gürültüye dönüşen dil, birbirinin üzerine devrilen söylem katmanları, soluksuz anlatma telaşı, geç kalmışlık ve ciddiye alınmama kaygısı, dilsel bir çıkmazın içine hapsolmuşlük gibi temalar, olay örgüsünün ya da baş kahramanın değil, gerçekliğin bir temsili olarak “roman”ın yapıtaşları ve sorunları olarak ele alınır. Başka bir deyişle, metin, kendi yazılma sürecini eşzamanlı bir biçimde dışlaştırmaktadır; Hikmet Benol’un kendiyle hesaplaşma, kendi “ben”ini bulma süreci metnin yazılma sürecine koşuttur. Oysa *Tutunamayanlar*’da “yazarlık kurumu” çok daha dışarıdan sorunsallaştırılmaktadır. Başka yazarların kaleme aldığı bir metindir *Tutunamayanlar*; merkezde yazının kendisi değil, Selim Işık figürü, onun geç kalmışlıkları ve entelektüel açmazları vardır.

---

<sup>19</sup> Oğuz Atay, *Günlük* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998), s. 12.

Ayrıca, *Tutunamayanlar*'ın yayımlanmasının ardından gerçek bir eleştirel suskunluğu, “anlaşılmama”yı, hatta “yok sayılma”yı deneyimlemiş bir yazar olarak Atay, *Tehlikeli Oyunlar*'da yalnızca kültürel-dilsel sıkışmışlık bağlamında bir temsil olarak “roman”ı sorunsallaştırmakla kalmaz, bir metin olarak kendisi üzerine bir ikincil literatür de geliştirir ve bu literatürle tartışma içine girerek, metnin içinde oluşturduğu ayrı bir düzlemde, bir üçüncül literatüre yer açar. İçinde bulunduğu mevcut edebiyat ortamında nesnesi hâline gelebileceği bütün olası söylemlere daha en başta sırtını döner ve gerçek bir manifesto eylemi olarak kendimi yıkıma götürür. Böylece, *Tehlikeli Oyunlar*, yazarlık kurumunun sorunlarını, bu kurumu iflasa götüren koşulları, dil-yaşam özdeşliğinin görünümelerini ve bir metin olarak kendisini olası kılan mevcut koşulları olabilecek tek nihai sona erdirir. Bu anlamda, Atay'ın yazarlık manifestosunu bütün yönleriyle ortaya koyduğu bir yer varsa, bu hiç kuşkusuz, *Tehlikeli Oyunlar*'ın sayfaları arasındadır ve bu çalışmada Oğuz Atay'ın bütün yapıtı içinde yoğunluklu olarak *Tehlikeli Oyunlar*'ın mercek altına alınmasının en önemli nedenlerinden biri de budur.

## 2. GECİKMİŞ MODERNLİK VE YAZARLIK

### KURUMUNUN SORUNLARI

#### 2.1 Modernizmin Epistemolojik Temelleri

Alman aydınlanmasının önde gelen düşünür ve yazarı Goethe'nin *Faust* tragedyası, yüksek kubbeli, kalabalık; kâinatın ruhuna ait işaretlerle dolu kitaplar, tılsımlar ve sihirli anahtarlarla dolu bir çalışma odasının kasvetli atmosferinde başlar. Tragedyanın baş kahramanı, bilim insanı Faust, odasında sıkıntı içinde oturmaktadır. Çevresinde yığılı duran kitaplara duyduğu inancı çoktan yitirmiştir. Bildiklerinin ona varoluşsal anlamda kattığı hiçbir şey olmadığı gibi, nesnel dünyada da herhangi bir somut karşılığı yoktur. Oysa Faust, varlığın gerçek bilgisine sahip olmayı ve bu bilgiyle dünyayı dönüştürmeyi istemektedir. Ama yürüdüğü her yolda, gerek epistemolojik gerekse ontolojik anlamda yetersizliği bir gölge gibi karşısına dikilmektedir. Faust'un çalışma odası gerçek bir zindana benzer. Ama aslında içine tıkilıp kaldığı yer kendi zihnidir.

Bir entelektüel olarak Faust'un sorunu eylemin alanıyla düşüncenin alanını bir türlü birleştirememesidir. Bilgi, dönüştürücü ve devindirici bir güç değilse eğer, yalnızca bir yükür. Dış dünya ve bilgi birbirinden bütünüyle bağımsız iki ülkedir. Aynı bölünmüşlük Faust'un zihninde her an büyümekte olan yarığa tekabül eder. Kabarık bilincin metaforu olan çalışma

odasıyla dış dünya arasındaki uçurumdur bu: “İnsan hep böyle çalışma odasında mahpus kalırsa ve dünyayı ancak bayramdan bayrama bir dürbünle uzaktan görürse, âlemi nasıl söz kuvvetiyle idare edebilir?”<sup>20</sup> Tragedya, bu sorunun yanıtını arar ve bulur da: Faust önce intihar etmeyi düşünür. Sonra, sokakta ilahiler söyleyerek hep birlikte yürüyen insanların çağrısına kapılır, dışarı çıkar, ama kısa süre sonra aynı yığıyla odasına geri döner: Entelektüel, kendi toplumunun uzağındadır. Onulmaz bir uzaklıktır bu. Faust odasına döner dönmez, Kutsal Kitabın rasgele bir sayfasını aralar ve okur: “Başlangıçta kelam vardı.” Kelamla sözü edilenin bir fikir olduğunu düşünür önce. Sonra, Tanrı’nın bir fikir olamayacağını fark edip bu tümcede anlatılmak istenenin belki de “kuvvet” olduğuna karar verir. Ve son bir hamleyle “Başlangıçta faaliyet vardı!” der. İçinde bütün bir evrenin sırrını barındıran “kelam”dan eylemin alanına yol alabilmek için metafizik güçleri yardımına çağırmaya karar verir ve gerçek bir toplum mühendisine dönüşür.<sup>21</sup>

Ulus-devlet olma sürecini öbür Avrupa ülkelerine göre oldukça geç tamamlanmış olan Almanya’nın modern entelektüel arketipi olarak Faust, ataerkil zihniyetten aydınlanmacı kapitalist zihniyete yönelen bir toplumda, hatta tam da bu kırılma ânında, entelektüele yüklenen işlevi oldukça derinlikli bir biçimde yansıtır. Bir metin olarak Faust yalnızca geç kalmış Alman aydınlanmasının önemli bir anlatımı değil, ilerlemek, iktidar kazanmak ve modern olabilmek için eskiye, atalara sırt dönmek ve

---

<sup>20</sup> J.W. Goethe, *Faust*, çev: Recai Bilgin (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1992), s. 31.

<sup>21</sup> Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*, çev: Ümit Altuğ ve Bülent Peker (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001), ss. 66-74.

yıkıcılaşmak zorunda kalan bir toplumun serüveninin anlatımıdır. Faust'un bir zindana benzettiği çalışma odasının klostrofobik atmosferinde yaşadığı çaresizlik ve iktidarsızlıkta, Yuhanna İncili'nin ilk tümcesinden Tevrat'ın Tekvin bölümüne yaptığı düşünsel hamlede, dış dünyaya sırtını dönmüş kabarık bilinçli ve eylemsiz entelektüelden iktidar sahibi, bilgiyi hemen eyleme dönüştüren bir toplum mühendisine dönüşmesinde, içinde yaşadığı toplumun siyasi, ekonomik ve epistemolojik gereksinimlerinin payı kadar bütün bir Avrupa kültürünün ortaklaşa ürettiği geleneğin de payı vardır. Faust, gecikmeli modernizm trenini bir biçimde yakalamayı başarır. Gecikmişlik duygusu ve yetişme telaşı onu daha yıkıcı yapar; ama treni yine de yakalar. Faust, aslında yalnız değildir; yaptığı tercihin ve ulaştığı başarının ardında, temel dinamikleri, mitolojisi, geleneği ve hâlihazırda kavramlarıyla modern Avrupa durmaktadır. Faust, bir zorunluluk nedeniyle değil, mevcut koşullar gereği modernliği seçmiştir. Peki, söz konusu durumu bir tercih değil de bir dayatma olarak yaşayan Doğulu Faust bu durumda ne yapardı? Onun kahramanı olduğu kitap nasıl bir kitap olurdu?

## **2.2 Gecikmiş Modernlik ve Türk Romanının Epistemolojik Sorunları**

Rusya ve Türkiye modernleşme ve batılılaşma kavramlarını özdeşleştirmiş ilk iki Batı-dışı, çevre ülkedir. Her iki ülkede de “batılılaşma,” modernleşmenin yolu ve yöntemi olarak tartışılmıştır. Kavramın kendisi, yol açabileceği olası sorunları içinde barındırmaktadır.



Bir kavram olarak “Batılılaşma,” şeyleşmeyi, bir modele benzemeyi, o modele dönüşmeyi dikte etmektedir. Verili bir modele dönüşme fikri, taklidi, özgünlüğü yitirmeyi, köken sorununu da beraberinde getirecektir.

Batılılaşma kavramı, “yeni”yi Batı, “eski”yi Doğu addederek eski ve yeni arasında bir gerilim oluşturur ve Batı’ya yönelişi güçlü bir ideolojik platformda şart koşar. Batı-dışı, çevre ülkeler üstündeki bu dayatmacı ve köktenci “batılılaşma” baskısı, ne tam anlamıyla doğulu ne de batılı olan karmaşık yapıları karşımıza çıkarır. Yapı bu denli karmaşık olduğunda, onun bir uzantısı olan entelektüelin de karmaşık ve huzursuz bir yapı sergilemesi doğaldır.

Tanzimat Fermanı’nın 1839’da ilan edilmesiyle başlayan Batılılaşma süreci, daha en başta çatışkılı bir doğa sergilemiştir. Bu fermanla Sultan Abdülmecid, “o zamana kadar yalnızca yabancı ve kafir değil, aynı zamanda kuşkulu bir düşman da sayılan bir kültür ve medeniyet alanına yönelme gereğini açıkça temsil ediyordu. Diğer bir deyişle, törensel bir yenileşme görüntüsünün arkasında uğursuz bir yenilmişlik ve yabancılaştırma duygusu yatıyordu.”<sup>22</sup> Bu yenileşmeyle birlikte gelen yenilgi duygusu, Türk modernleşmesinin ikircikli doğasını çok iyi bir biçimde ifade etmektedir. Tanzimat dönemiyle başlayan bu tutum, yerelin yabancıya, Doğulu’nun Batılı’ya, çevrenin merkeze direnişi biçiminde sürecektir ve “modernleşme” asla “tamamlanmış” bir proje görünümü edinemeyecektir:

Gecikmiş modernleşme, özellikle de Batılı olmayan toplumlarda, sözde doğru yoldan saptığı için değil Batılı prototiplerin asıllarına sadık bir biçimde

---

<sup>22</sup> Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1993), s. 10.

çoğaltılması için zorunlu olarak “tamamlanmamış” kalır. İthal edilen modeller Avrupa’daki muadilleri gibi işlev görmezler. Çoğunlukla dirençle karşılanırlar. Bu nedenle modern olma projesi, içinde bulunulan yere göre değişir. Birçok modernlikten söz etmenin mümkün olmasının nedeni budur. Ama çevre ülkeleri Batılı asılları ile yerel gerçeklikler arasındaki uyumsuzluğu yapısal bir yetersizlik olarak içselleştirirler. Modernliğin yokluğu bir kusur olarak görülür. Sonuçta, Batı’yı yakalama yönünde harcanan “eksik” çabaların akabinde yeni bir modernleşme aşamasına geçme çağrıları yapılır. Oysa, ortada bir kusur varsa bu modernliğin olmayışı değil, modernliğin yerel şartlar ihmal edilerek ülkeye sokulmasıdır.<sup>23</sup>

Türkiye’de modernleşme/batılılaşma süreci, kültürel kimliğin epistemolojik temellerinde pek de yapıcı olmayan ciddi bir sarsıntıya ve sonrasında da kırılmaya yol açmıştır:

[...] Osmanlı’nın kültür normları sisteminde, bu normların mutlaklığını destekleyen kurumsal otorite zaafa düşmüştü. Gerek edebi, gerekse edebiyat dışı metinleri biçimlendiren epistemolojik kuram, mutlakçı bir epistemolojik kuramdı. Ana hatlarıyla, Kuran’ın sorgulanamazlığı, Aristocu tümdengelimci mantığın üstünlüğü, iyiyle kötünün kesin çizgilerle birbirinden ayrıldığı bir dünya görüşü, gizemci gelenekten kaynaklanan soyut bir idealizm ile şeriat ve fıkıha dayalı bir hukuk ve kelama dayalı bilgilenme yönteminde oluşmuş bir kuramdı bu. Ama bizzat padişahın ve önde gelen siyasi kurumların bu epistemolojik temeli eskisi gibi koruyacak yerde, Batı kural ve kurumlarına yenik düşebilme olasılıkları ilk romancıların işini çok güçleştiriyor, bir bakıma onları ve metinlerini “baba otoritesinin” koruyuculuğundan yoksun bırakmış oluyordu. O baba ki, gerek simgesel, gerekse gerçek anlamıyla, Tanzimat düşüncesindeki yeri tartışılmazdı. Tanzimat romancıları için babaya duyulan bu gereksinimden kurtulmak, ancak kökten bir epistemolojik dönüşüm geçirmekle mümkündü ki, bu henüz gerçekleşmemişti. Batılılaşma programını belirli kısıtlamalarla yönlendirmeye çalışan Osmanlı aydınları kaygan ve korumasız bir zemindeydiler. Artık mutlakçı ve ataerkil bir sultanın otoritesine eskisi gibi yaslanamayan mutlakçı bir kültür, simgesel babasını arıyordu. Metinler yetimdiler.<sup>24</sup>

Faust’un bir entelektüel olarak eyleme geçişinin temelinde yatan epistemolojik kuramla eyleminin içeriği örtüşmektedir. Faust’un elinde Kuran değil Tevrat vardır; Tekvin’in Tanrısı ise “kelam”ın değil, eylemin Tanrısıdır. Oysa Tanzimat aydınları Faust’u harekete geçiren epistemolojik

<sup>23</sup> Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, s. 11.

<sup>24</sup> Parla, *Babalar ve Oğullar*, s. 15.

onaydan yoksundurlar. Jale Parla'nın da belirttiği gibi, Tanzimatla başlayan süreçte baba-oğul ilişkisi bir çatışma değil muhafazakâr bir devamlılık ilişkisidir. Babalarının yokluğunu, ya da babalarının dolduramaz hâle geldiği bir iktidar boşluğunu doldurmak zorunda kalmış, bu erken sorumluluğu üstlenerek çocuk yaşta otoriter olmuş aydınlardır Tanzimat romancıları. Bağlı oldukları otorite ise mutlak bir İslâm kültürü ve epistemolojisidir.<sup>25</sup> Bu epistemoloji, Faust'u harekete geçiren, modernizmin temellerini oluşturan epistemolojiyle taban tabana zıttır. Tanzimat dönemi aydınları bu tabanı kendi kendilerine yaratmak durumundadırlar. Süreç, batılılaşma kavramı çevresinde bir dizi tartışmayı ve ciddi bir gerilimi beraberinde getirir. Söz konusu gerilimin Türk edebiyatı tarihindeki ve Batı'dan ithal edilmiş bir yazın türü olarak roman geleneğindeki yansıması bugün de geçerliliğini korumaktadır.

### 2.2.1 Türk Romanında Özgünlük Sorunu

Nurdan Gürbilek "Züppeler ve Orijinaler: Otantiklik, Geçikmişlik ve Türk Romanı" (Dandies and Originals: Authenticity, Belatedness, and the Turkish Novel) adlı yazısında Türkiye'deki geleneksel eleştiri pratiklerinin bir yorumuna gider. Ona göre Türkiye'de eleştiri bir "yoksunluk eleştirisi"dir; Türk toplumu, kültürü ve edebiyatındaki yoksunluklara, eksikliklere işaret etme, bunları ortaya koyma üzerine kuruludur. Bu eleştiri pratiği, daha en baştan kendini karşılaştırmalı bir ekol

---

<sup>25</sup> Parla, *Babalar ve Oğullar*, s. 20.

olarak konumlandırmaktadır; çünkü eksikliği ortaya koymanın yolu başkalarında var olup da Türkiye’de “olmayan”a işaret etmektir.<sup>26</sup> Türk romanı, kendisini önceleyen Batılı örneklerin yanında hep “yarım kalmış,” “taklit,” “kopya,” “kendine ait bir sesi olmayan” bir roman olarak yorumlanmıştır. Ancak bu yorum bir dereceye kadar bir doğruluk payı da barındırmaktadır içinde:

Bunun baştan ayağa temelsiz bir düşünce olduğunu söylemek haksızlık olur. Bu düşüncenin ardında koca bir toplumsal-ekonomik-kültürel nedenler zinciri vardır: “gecikerek modernleşmiş” bir toplum, daha üstün olduğu farz edilen modern bir düşünce sistemi karşısında yetersizliğini kabul etmekte durumda kalmış bir düşünce sistemi ve yabancı, modern ideallerle karşı karşıya geldiğinde çocuksu bir rol üstlenmiş bir kültür. Yunan akademisyen Gregory Jusdanis’in “gecikmiş modernlik” dediği, İranlı akademisyen Daryush Shayegan’ın “fikir karşısında gecikerek gelişen bir farkındalık” olarak tanımladığı, Türk akademisyen Jale Parla’nın bir tür “yetimlik” duygusuyla açıkladığı ve Türk eleştirmeni Orhan Koçak’ın “kaçırılmış/yitirilmiş ideal” çerçevesinde tartıştığı, hep, genel olarak *Batılılaşma* başlığı altında tartışılmalı gelmiş bu travmatik model değişimle bağlantılıdır.<sup>27</sup>

Kültürel içerik bu olduğunda, edebiyat eleştirisi de bu eksendeki yerini alır. Edebiyat metninin ne dereceye kadar “taklit” ne dereceye kadar “özgün” olduğu temel tartışma konusu hâline gelir. Türk edebiyatının ve özellikle de Türk romanının kendine ait, özgün bir sesinin olup olamayacağı sorusu başat sorulardan biridir. Eleştirinin odağı, böylece metin merkezli olmaktan uzaklaşır ve edebiyat metinleri, içerdikleri dinamiklerden çok kendilerini olası kılan mevcut koşullar bağlamında değerlendirilir. Türk romanının hep Batılı modellerle karşılaştırılarak okunması, yalnızca edebiyat eleştirisinin bir “yoksunluk eleştirisi” olmaktan öteye

---

<sup>26</sup> Nurdan Gürbilek, “Dandies and Originals: Authenticity, Belatedness, and the Turkish Novel,” *The South Atlantic Quarterly* 102: 2/3 (Bahar-Yaz 2003): s.559.

<sup>27</sup> Gürbilek, “Dandies and Originals,” ss. 559-60.

geçememesini sağlamakla kalmaz; kendi yerini, durumunu ve kendini temsil etme olanaklarını da hep bu eksen üzerinde değerlendirmek durumunda kalmış, kültürel anlamda sıkışmış, huzursuz bir yazarlar kuşağını da ortaya çıkarır. Kendi kültürel sıkışmışlığının, Batılı modeller karşısındaki “özgünlük” sıkıntısının, Batı’dan ithal edilmiş bir yazın türü olarak “roman”da özgün bir ses yaratabilmenin daha en baştan ikircikli bir durum olduğunun, Türk roman geleneğinin tam da bu nedenlerle huzursuz bir gelenek olduğunun farkındalığıyla yazan bir yazar kuşağının ortaya çıkması 1970’leri bulur. Bu çalışmanın ilk bölümünde de belirtildiği gibi, Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* ve Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’ı, tam da bu farkındalığı gerek içerik gerekse dilsel düzlemde başat sorun olarak ortaya koyduğu ve tartıştığı için, Türk romanı tarihinde birer “sivilce roman,” birer kilometre taşı sayılmalıdır.

### **2.3. *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*’da Gecikmiş Modernlik Bağlamında Yazarlık Kurumunun Sorunları**

Oğuz Atay *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*’da, Türk ve Batı romanı geleneğiyle kurduğu ilişkiyi gecikmiş modernizm bağlamında sorunsallaştırır ve Türk romanında özgün bir ses yaratmanın olanaklarını roman formu içinde, bu formun sınırlarını alabildiğine zorlayarak araştırır. Bu anlamda *Tutunamayanlar*, bir ilk roman olarak, söz konusu sorunun temel başlıklarının bir tür dökümünü içerirken, *Tehlikeli Oyunlar*’da sorun

çok daha kompakt bir biçimde, yazarlık kurumunun kendisi odağa alınarak tartışılır.

Atay'ın kahramanları Doğu ve Batı kültürlerinin epistemolojik temelleri arasında sıkışmış ve söz konusu sıkışmışlığı bir entelektüel üretime dönüştürmenin yollarını arayan bireylerdir. Ancak, içinde buldukları açmaz kendilerinin yarattığı bir durum değil, kendilerinden önceki kuşaklardan devraldıkları bir açmazdır:

[Atay'ın] yarattığı bireyler Doğu ve Batının kültür değerleri arasında sıkışmış kalmış kişilerdir. Çağımızda bilim ve sanatta üstünlüğün Batı dünyasında olması, Doğu aydınını uzun süredir kopuk yaşadığı Batının kültürel değerleriyle karşı karşıya getirmiştir. Tanzimatta başlayan Batıya açılma hareketinden sonra, Batıdan ithal edilen değerler özümlemeden benimsenip, yüceltilmiştir. Toplumun bir kesiminin baştan beri karşı çıktığı Batıya ait kültürel değerler, diğer kesim tarafından uzun süre anlaşılmadan kopye edilmiş, yerel değerlerle bir senteze getirilmeksizin varlığını sürdürmüştür. Bu durum Atay'ın aydınlarından bir kuşak öncesi için de geçerlidir.<sup>28</sup>

Atay'ın kendinden önceki romancılardan devraldığı bu açmaz, romanlarında, kahramanların babalarından devraldığı açmazla koşuttur. *Tutunamayanlar*'ın Selim Işık'ı, “az gelişmiş babanın az gelişmiş tek oğlu”dur (T, 119). *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet Benol'u “berber taklidi çantasıyla baba taklidi yapan” (TO., 44) Hamit Bey'in oğludur. Her iki kahraman da babalarındaki kültürel sıkışmışlığı ve güdüklüğü bilir, onlara benzemekten korkar. *Tutunamayanlar*'daki az gelişmiş baba figürü, *Tehlikeli Oyunlar*'da gerçek bir utanç kaynağına dönüşür. Babası söz konusu olduğunda Hikmet'in yaptığı ilk şey elleriyle yüzünü kapamaktır. Utanç veren baba, aynı zamanda çocuğun hayatındaki bir otorite

---

<sup>28</sup> Yıldız Ecevit, *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu* (İstanbul: Ara Yayıncılık, 1989), ss. 62-63.

yoksunluğuna ya da daha en baştan 1-0 yenik girilmiş bir savaşa, önünde hiçbir örnek olmaksızın tarihi kendiyile başlatmak durumunda kalmış çocuğun yalnızlığına işaret eder. Hikmet'in ne taklit edecek ne de iktidarını devralmayı isteyeceği bir babası vardır. Hikmet, geçmiş yaşantılarını “aklımızın köşesine yapışan ve orada yaldızlı izler bırakan sümüklüböcekler,” (TO, 44) olarak tanımlar; çabası geçmişin onda bıraktığı izleri ortadan kaldırmaya çalışmaktır. Babadan oğula geçen miras az gelişmişlik, gecikmişlik ve gülünçlüktür. “Babamın gülünçlüğüne de dayanamıyordum; onun yüzünden sanki herkes benimle alay ediyordu,”(TO., 314) der Hikmet Benol. Hikmet Benol'un bir oğul olarak babasıyla kurduğu ilişki, onun bir yazar olarak kendi geleneğiyle kurduğu ilişkiye koşuttur. Hikmet kendi durumuna başkalarının gözlerinden, Batı'nın gözünden baktığında gülünç bir tablo görür yalnız. Tanzimat aydınları babalarının dolduramadığı otorite boşluğunu kapatmaya çalışırken, kendi çocukluklarını yaşayamamış, bu yüzden de hep güdük kalmış gülünç birer baba olmuşlardır. Onların oğullarıysa babalarıyla ne bir devamlılık ilişkisi kurabilir ne de onları tam anlamıyla karşlarına alabilirler. Karşlarına alabilecekleri gerçek bir otorite yoktur çünkü. Acıma uyandıran babalardır bunlar. Oğulları üzerinde bir baskı değil, birer küçük düşme nedeni, birer yükürler yalnız.

Çocuğu küçük düşüren alaturka içeriğin daha çok babayla özdeşleştirilmesi de tesadüf değil. Kültürel idealler bu kültürde babanın alanı olduğuna göre, bir kez batılı idealler açasından bakıldığında hep şekilsiz ve yarım görünen, ne yaparsa

yapsın modernliğin berisine düşen, her zaman çoktan alaturka olan da baba olacaktır.<sup>29</sup>

Atay'ın kahramanları kendilerine miras kalan bu gecikmişliği kapamaya çalışırlar; ancak her seferinde, yarı yolda soluksuz kalırlar. Yüklendikleri misyon tek başlarına kotarabilecekleri bir iş değildir ve onların gücünü aşar. Kendilerini özgürleştiremedikleri sürece kendilerine ait bir sese sahip olamayacaklarını, kendilerine ait bir dil yaratamayacaklarını bilirler. Durumları onları kendi miraslarını reddetmeye götürür. Tatyana Seyypel, Atay'ın kahramanlarının birer entelektüel olarak bu durumlarını şöyle açıklar:

Entelektüellerde, Batı kültürünün –bundan tek tek ne anladıkları tamamen bir yana bırakılabilir- doğal mensupları oldukları duygusu ile, bu kültürün temsilcileri tarafından kabullenilmeme duygusu arasında derin bir çelişki egemendir. Kabullenilmeyişlerinin, itilişlerinin sorumluluğunu, kısmen, nefretle kendi geleneklerinin sırtına yıkarlar.<sup>30</sup>

“Hiçbir geleneğin mirasçısı değilim. Olmaz diyorlar. İsyân ediyorum. Az gelişmiş bir ülkenin fakir bir kültür mirası olurmuş. Bu mirası reddediyorum Olric. Ben Karagöz filan değilim,” der Turgut; bu, onun hem yazarlık manifestosudur hem de eylemsizlikten eyleme geçebilmesinin tek koşuludur.

Ancak mirasın reddedilebilirliği tartışmalıdır. Mirasla sözü edilen, verili bir tarihsel gerçekliğe denk düşmektedir çünkü. Gecikerek modernleşmiş bir ülkenin kültür mirası da bu gecikmeden payını almıştır.

<sup>29</sup> Nurdan Gürbilek, “Az Gelişmiş Babalar,” *Kötü Çocuk Türk* (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), s. 57.

<sup>30</sup> Tatyana Seyypel, *Oğuz Atay'ın Dünyası*, çev. Tanıl Bora (İstanbul: İletişim Yayınları, 1989), s. 90.



Atay'ın kahramanlarının temel çelişkisi de burada yatar. Avrupa kültürünü içselleştirmiş, ancak bu kültürü özgün bir entelektüel üretime dönüştürmenin koşullarını yaratamayan figürlerdir onlar. Daha doğru bir deyişle, Avrupa kültürünü içselleştirmekle, özgün bir entelektüel üretim ortaya koymanın ön koşulu olan “öznelik” statülerini yitirdiklerini bilirler. *Faust*'un yazarı Goethe'nin öznesi olduğu geleneğin nesnesidir onlar. Bu yüzden de merkezde değil merkezin çevresinde konumlandırılacaklarını bilirler, çünkü “minör ya da çevresel olan tanım gereği ‘taşralı’dır, çünkü dertleri evrenselleştirilmemiştir. Üstelik, genel edebiyatı yönlendiren kurallar Batı Avrupalı prototiplere dayandıkları için, marjinal geleneklere ait yapıtlar nadiren ilgi görür.”<sup>31</sup> Atay'ın kahramanları, kendilerine özgü bir ses yaratabildiklerinde “taşralı,” çoktan içselleştirdikleri Avrupa kültürünün temel kavramlarıyla konuşmaya başladıklarındaysa “taklit” bir ses addedileceklerini bilirler. Söyleyecekleri, daha dillendirilmeden sınıflandırılmış, verili bir tanım, bir başlık altına yerleştirilmiş, ehlileştirilmiş, içeriğinden mahrum edilmiştir. Şeyler, daha yaşamaya başlamadan yaşarlığını yitirir. Atay'ın roman kahramanlarının eyleme geçişlerinin önündeki en büyük engel de budur: “Bir sonuca varmadan dağılan binlerce konuşmanın acısı çöktü içine. Ölü doğduğu için, kimsenin içine işlemediği için hemen unutulmuş binlerce sözün ağırlığını duydu. Bilge beni ne yapsın? Ben kendimi ne yapacağımı bilmiyorum ki” (TO, 160).

“Ölü doğan sözcükler,” daha doğrusu, geç doğumun aynı zamanda ölü doğum olduğu bilgisi, Atay'ın yazar-kahramanlarının kendileriyle ve

---

<sup>31</sup> Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, s. 23.

entelektüel üretimleriyle ilgili sahip oldukları en derin bilgidir. Bu bilgi, hem başa çıkılamaz bir sessizlik boyutunu hem de gürültüye boğulmuş bir dili beraberinde getirir. Anlatmanın olanaksızlığı ve bu olanaksızlığın yol açtığı zoraki sessizlik, öfkeli ve yıkıcı bir gürültüyle kapatılmaya çalışılır. Temelde dilsel olan bu sorun, kendi kökenini ısrarla geç kalmışlıkta, çocuk kalmışlıkta, az gelişmişlikte arar. Çevresel olan, içine sıkışıp kaldığı bu çemberden çıkış yolu ararken öfkeli bir dirençle hareket eder. Tam da bu nedenlerle “modernlik başarısızdır, çünkü Batılı klonların yaratılmasına ve yerli pratiklerin tamamen ortadan kaldırılmasına çok nadir olarak yol açar. Yerel olan genellikle yabancı olana karşı kendisini savunur.”<sup>32</sup> Atay savunmasını gürültüyle yapar. Ele aldığı her konuyu sonsuz bir ironiye boğarak, şeyleri yanlışlayıp yerlerine doğrusunu koymayarak, şeyleri nesnel temellere dayandırmayarak savunma yapar. Bir yandan da bir savunmadan başka yapabileceği pek de bir şey olmadığını bilir:

*Tutunamayanlar*'da dil, roman kahramanlarının mücadele ettiği –boşuna bir mücadeledir bu- tek hasımdır. Roman başlığında da açıkça ima edildiği gibi, anlatı, içerdiği üslup karışımıyla, aslında tutunamamaktadır: baltalar, keser, ayırır ve tutarlı bir yapı oluşturmamak üzere tasarlanmıştır. Karakterleri parçalara ayırır, hayal edilebilecek tüm diyalog biçimlerine engel olur; hiçbir güvenilir bilgi içermez; yalnızca yarım kalmış metinlerde kendisi olarak yer alır; akla uygun, ikna edici tüm ifade, mübadele ya da iletişim girişimlerinde yenik düşer, ta ki baş kahraman Turgut ve ikizi arasında başlayan şizofrenik diyaloga kadar. [...] Atay'ın *Tutunamayanlar*'daki dili kasten gürültüdür, hatta kakofoniktir; yüksek seslidir, şiddetli, aceleci ve hedefsizce saldırgandır.<sup>33</sup>

Birçok söylemin üst üste yamanmasından, başkalarının dilinin parodisinden başka bir şey olmayan bu dil *Tutunamayanlar*'daki

---

<sup>32</sup> Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, s. 14.

<sup>33</sup> Parla, “The Wounded Tongue,” s. 32.

kahramanların konuşabildikleri, kendilerini ifade edebildikleri tek dildir. Selim Işık'ın kaleme aldığı ve daha ilk dört mısrası dört ayrı dilde yazılmış yarım tümcelerden oluşan otobiyografik şiiri “Dün Bugün Yarın” gerek dilsel gerekse kültürel anlamda sıkışmış bir Türk entelektüeli olarak Selim Işık'ı bir protesto eylemi olarak varoluşçu intihara götürecektir, onu bu karamsar sona sürükleyecek bütün dinamikleri tek tek içinde barındırır. Hiçbir şeye yetememe endişesiyle, yazdığı her şeyi yarım bırakan Selim, kendi ölümünü de en sonunda anlatma endişesinin son halkası hâline getirir. Selim “her işinde olduğu gibi, şarkıları yazmaya da bir Türk gibi başlamış ve bütün iyi niyeti ve çabasına rağmen, İngiliz gibi bitirememiştir. Kafasındaki dağınıklığı anlatabilmek için şarkılara da dağınık bir biçim vermek gerektiğini sanmıştır.”(T., 159) Sorun başlangıçlarda değil, başlanı sonlandırmadadır. Her şey eksik kalmaya mahkumdur. Bir sona götürülmeye kalkışıldığı anda ucuzlaşma tehlikesiyle karşı karşıya kalan sayısız hikâyenin üst üste yamanmasından oluşmuş gibidir kahramanlar. Bu farkındalıkla, bu eksiklik duygusuyla yaşar, bu duyguyla başa çıkabilmek için dünyayla kurdukları dilsel bağı ironiden bir kalkanla savunmaya çalışırlar: “Selim Işık, dünü bugünü yarını işte bu ortam içinde öldürdü. Eksiklik duygusunun acısıyla güldürdü. Ucuz düşüncelerindeki ucuz düzen, ucuz romanların ucuz yaşantısı, ucuz huysuzlukların ucuz saplantısı, ucuz ucuz ucuzdu, Dalgın, sinirli, suskun, huysuzdu.” (T., 127)

Süleyman Kargı'nın şarkılara yazdığı notlarsa tam bir söylemler karnavalıdır:

Kimse kimseyi dinlemez, söz sözü duymaz, hiçbir dil öbür dilin varlığının farkında değildir. Aydınım içinde yüzdüğü –yoksa boğulduğu mu diyelim?- bu kültür

karmaşasında diyalog olmadığı için çeşitlilik de yoktur aslında; çünkü çeşitlilikten söz etmek için dil ve söylemlerin birbirine kulak vermesi gerekirdi.<sup>34</sup>

*Tutunamayanlar*'daki yoğun ironi örgüsü de, birbirinin üstüne iskambil kâğıtları gibi yıkılan söylem katmanları da “eksiklik duygusunun acısı”yla birebir bağlantılıdır. Tıpkı roman kahramanları gibi, Atay da anlatmak zorundaydı ancak anlatamayacağını, sonlandığı her söylemin zaten başkalarınca çoktan dillendirilmiş bir söyleme denk düşeceğini, bu yüzden de anlatınca gülünç düşeceğini biliyordu. Bu bilgiyi bir anlatım ve yazın tekniğine, “ironi”ye dönüştürerek çıkış yolu arıyordu. Bu anlamda ironi “bir iç doğruyu, anlatılamayacak, çünkü anlatıldığı anda anlamsızlaşacak ve buharlaşacak bir bağlılığı koruyan bir kozadır Oğuz Atay'da.”<sup>35</sup> Bu koza anlatıcıyı kendi anlatısından koruduğu gibi, çevresel olanı merkezden, gecikerek modernleşmiş olanı bir proje olarak modernizmden de korumaktadır. Gregory Jusdanis'in “modernlik başarısızdır” derken sözünü ettiği, tam da budur. Verili bir modele, kendisini önceleyen bir modernizme gecikmişliğin bilinciyle yazan yazar, yazısını bir savunmaya, “yerelin merkeze direnişine” çevirmektedir.

\*

Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*'ı yazdığı sırada günlüğüne Hikmet

Benol'la ilgili şunları yazar:

Hikmet'in olaylarla ilgili bir özelliği: kendini bir süre için kaptırdığı yaşantıların, hiçbir zaman sonunu getiremiyor. Neden? Üstelik, olayların tam bütün düğümleri çözülmek üzereyken, davayı terk ediyor; üzerine bir bezginlik çöküyor; sanki bir an daha yaşayamayacakmış o şekilde gibi geliyor ona. Neden? Yarıda bırakıyor her şeyi. (...) Belki bir yaşantıyı sonuna kadar sürekli izlemenin, bitirmenin, bir çeşit

<sup>34</sup> Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), s. 213.

<sup>35</sup> Orhan Koçak, “Atay Çözumsuzlüğün Yazarıydı,” *Oğuz Atay'a Armağan*, s. 256.

ölmek olduğunu hissediyor. Yarım yaşantılar sürdürerek, bütün ölümlerden kaçıyor.<sup>36</sup>

“Ölü doğum”la yüzleşmemenin tek çaresi olarak yarımılığı, tam anlamıyla doğmamayı seçen bir kahramandır Hikmet Benol. Ancak onun trajedisi tam da burada yatar: “hayatım roman olduğu için yazmıyorum, onu ben yaşarken okuyun, ben oyun yazıyorum, bir gün sonraya çıkabilmek için ve güneşin bir gün daha doğmak üzere olduğunu görebilmek için her gün yeni oyunlar icat etmek zorundayım” (TO., 317). Yarım kalmış her metin, yarım kalmış bir yaşantı demektir. Hikmet Benol, soluksuz bir çaba içinde hem eylemini bir sona vordırmaya hem de olası bütün sonlardan kaçmaya çalışır. Kendisine ait özgün bir dil yaratamadığı sürece de her şeyi yarım bırakacaktır. Ancak özgün bir dil sahibi olmanın yolu, onu yaratan öznenin tutarlı bir bütün olmasından geçer. “Birçok insanın üstüste yamanmasından meydana gelmiş” (TO., 334) Hikmet Benol ise bu türlü bir öznellik statüsünden mahrumdur.

“Her parçam toplanırken buna benzer aksilikler oldu: Dünya yüz metre şampiyonundan bacaklarım alınırken bazı lifler koptu, dünya futbol karması solcuğünden sol dizimin alınması da bu sporcunun minisküs olduğu zamana rasladı, zenci boksörden kollarımı çalanlar zavallının dört yıl önce boksu bıraktığını ve morfine başladığını bilmiyorlardı. [...] Biliyorum doktor, en çok merak ettiğın organdır kalbim. Onun bana ait olduğunu söylüyorlar doktor. İşte buna dayanamıyorum. Ayrıca bu kadar çok parça içinde artık ‘Ben’ diye bir şey söz konusu olabilir mi? Hepsi dışarıdan alınmadı mı bunların? Peki o halde ben kimim? Hangi parçamın esiriyim? Kalbimin esiri. Ha-ha. [...] Bir de içimdeki karışıklığı bilseniz. 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 vardı aralarında. Bu yüzden değişik duygu ve düşünceler arasında bocaladım, kaderin oyuncağı oldum. Ben dünya vatandaşım, 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.” (TO., 333-334)

---

<sup>36</sup> Atay, *Günlük*, s. 58.

Oğuz Atay bütünlüklü, parçalanmamış bir öznelğin olanaksızlığını bilir ve bu bilgiyle yazar. Hem post-modern edebiyatın öznenin ve öznenin ürettiği anlamın bütünlüğünün olanaksızlığı üzerine geliştirdiği anlatım tekniklerinin farkındadır, hem de bir çevre ülke aydını olarak, Tanzimat döneminden bu yana öznenin bütünlüğünü tehdit eden, daha doğrusu bu bütünselliği olanaksızlaştıran kültürel açmazın farkındadır. Günümüzde pek çok eleştirmenin yaptığı gibi, Oğuz Atay'ın yapıtını salt post-modern edebiyatın anlamı tarihsel ve politik aralanından soyutlayarak dilsel bir temelde sorunsallaştıran temel kavramlarıyla açıklamaya çalışmak bu anlamda büyük bir hata olacaktır:

Postmodernizm keyfi olarak yabancı bir duruma aktarılamayan, belli bir kültüre özgü dönemselleştirici bir kavramdır. Bu sav bizi, Batılı olmayan metinlerde dil ve metinselliğe yapılacak göndermeler bulma arayışına girmememiz gerektiği konusunda da uyarır; Batı Avrupa'nın simgecilik sonrası edebi ve eleştirel pratiğine özgü bir derttir bu çünkü. Günümüzdeki anlam takıntısı herkesin sorunu değildir.<sup>37</sup>

Oğuz Atay anlamsızlığı ortaya koymaya değil, anlamsızlaştırılmış ve bu yüzden ölü doğmaya yazgılı duruma getirilmiş bir ifade alanını, bu dört yandan kısıtılmış entelektüel açmazı dillendirerek onu aşmaya çalışan bir yazardır. Onunki “egemen ile azınlık, çevre ile merkez, prototip ile kopya arasındaki gerilimleri içselleştirdikten sonra, taklit eden ama aynı zamanda da yaratan, takip eden ama aynı zamanda da yaratan bir başka modernliği,

---

<sup>37</sup> Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, s.24.

uçlarda sürdürülen bir deney[i]”<sup>38</sup> imler; özgün bir ses yaratma çabasıdır. “Birçok insanın üst üste yamanmasından meydana gelmiş” bu yazar-özne, benzer biçimde, birçok söylemin üst üste yamanmasından meydana gelen bir dil üreterek kendini gerçekleştirmeye ve soyadıyla da açıkça ima edildiği üzere, bir “ben” olmaya çalışacaktır. Hikmet Benol ortaya koyacağı üretimin sınırlarını iyi tanır ve bunu dur duraksız dillendirir:

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

Hikmet Benol’un bu sözleri “Benim büyük ve mustarip bir ruhum yok ki Olic. Ben on ikinci dereceden resmi bir Türk vatandaşım. Törelere bağlıyım. Yazamam ben. Ben fakir bir Turgut’um,” (T., 589) diyen Turgut Özben’in sesini yansılamaktadır. Oysa bir yandan da biliriz ki birer okur olarak elimizde tuttuğumuz roman, Turgut Özben’in yazdığı, yer yer derlediği bir kitaptır. Selim Işık şarkıları yazarken kendi kafa dağınıklığını daha iyi anlatabilmek için nasıl şarkılara da dağınık bir form verdiyle, Hikmet Benol askerdeki Hidayet’e yazdığı mektubu nasıl “mektubumuz, karışık olmakla birlikte, ruhumuzun aynasıdır. Derlenip toparlanması içimizin derlenip toparlanmasına bağlıdır. Biraz daha zamana ihtiyacımız vardır” (TO., 64) diye bitiriyorsa, Atay da tutunacak hiçbir

---

<sup>38</sup> A.g.e., s. 9.

epistemolojik temel bulamayan çünkü temelde parçalanmış bir öznelliğin ifadesi olan eserini bu dağınıklık, bu dilsel curcunadan yaratmaktadır. Temel çaba, kültürel anlamda sıkışmış entelektüelin dilini, tam da ona özgü bir formda ortaya koymaktır. Bu anlamda Atay, modern bireyin dünyayla kuduğu bilinç ilişkisindeki radikal kopuşu, parçalanmış ve anlamsal bütünlüğünü yitirmiş öznenin durumunu romanda yarattığı dille yansıladığı için hem modernisttir, hem de durumu çevresel, marjinal bir edebiyatın sınırları içinde tartıştığı ve özgünlüğünü kendi tikel durumundan yaratmaya çalıştığı için direnişçidir.

Atay'ın yapıtlarında açığa çıkan, Dostoyevski, Joyce, Beckett ve Kafka'da da olduğu gibi, anlamın temeli olarak öznelliğin olanaksızlığıdır. Modern edebiyat, anlamı öznenin bütünlüğü üzerine temellendiren ve böylece temsilin kesinliğini güvence altına alan Aydınlanma/modernizm projesinin aksine, öznenin bu statüsünü sorgular ve onun varsayılan bütünlüğünün sınırlarını gösterir. Modern edebiyat öznenin ve dünyanın deneyimlediği travmatik çözülmenin izini sürer, bu çözülmeden kendisini yenik düşürene yanıt olarak “bir kendilik” (the self) ortaya çıkmıştır.<sup>39</sup>

Oğuz Atay'ın önemi yalnız Türk edebiyatında değil, dünya edebiyatında da bu açıdan büyüktür. Oğuz Atay'ın yazısı yeni bir deneyimin, çevresel olanın, merkezin dışına itilmiş olanın kendine özerk bir estetik alan yaratma deneyiminin ifadesidir. Fredric Jameson'un “bütün üçüncü dünya romanları zorunlu olarak birer politik alegoridir”<sup>40</sup> tanıtılması burası çöker. Çünkü Oğuz Atay, bir “üçüncü dünya” ya da “çevre ülke” yazarı olarak, daha en baştan, henüz hiçbir şey dillendirmeksizin, yapıtının nereye konumlandırılacağını bilir ve olası bütün açıklamaları metnin içine

---

<sup>39</sup> Suna Ertuğrul, “Belated Modernity and Modernity As Belatedness in *Tutunamayanlar*,” *The South Atlantic Quarterly* 102: 2/3 (Bahar-Yaz 2003): s. 632.

<sup>40</sup> Fredric Jameson, “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism,” *Social Text* 15 (Güz 1986): s. 69.



kendisi yerleştirir ve her birini tek tek bozguna uğratar. Bir çevre ülke aydını olarak modernizme gecikmiş olduğunu, dillendirebileceklerinin zaten çoktan dillendirilmiş olduğunu, Avrupa kültürünce en iyi ihtimalle “marjinal” addedileceğini çünkü ele aldığı meselelerin asla evrenselleşmeyeceğini bilir, evet; ama söz konusu açmaz onda bir suskunluğa değil, verimli bir itkiye dönüşür. Atay’ın ilk iki romanında kişisel tarih ulusun tarihine koşuttur, kişisel açmazlar ulusal açmazlardan kaynaklanmaktadır; ancak Atay içselleştirdiği bu gerilimden yeni bir kimlik yaratmada arayacaktır çözümü. Fredric Jameson’un yukarıda alıntılanan tanıtlamasını destekleyecek çok şey vardır Atay’ın metinlerinde. Kahramanların çocuk kalmışlığı, Türkiye’nin az gelişmişliğinin alegorisi gibidir<sup>41</sup>; ancak onun yazısını yalnızca ve “zorunlu olarak” bir politik alegori olarak okumak metinleri büyük ölçüde yoksullaştırır; çünkü ulusal tarihin birey üzerindeki belirleyiciliğinden, bu belirlenimden ötesini anlatamamaktan, “seni tarih yaptı”\* tümcesinde ifadesini bulan bu kaçınılmaz yazgıdan, başkalarının gözünde “hem ulusal hem de kişisel tarihine müdahil olamayan iktidarsız ve çocuk kalmış özne” olmaktan kaçır Atay, bu kaçışındaki endişeyi yazının konusu hâline getirir, öyle yapmakla da metinlerini bir ulusal alegori olmaktan çıkarır:

Safa’nın romanları neredeyse bütün enerjisini, kahramanın yazgısının ulusun yazgısıyla çakışıyor olmasından alır. Atay’daysa her ne kadar kişisel gerçek (çocuk kalmışlık) ülke gerçeğiyle (azgelişmişlik) çakışırsa da, iç dünyayla toplumsal hayat arasındaki bu çakışmanın kendisi bir problem, başlı başına bir endişe kaynağı, bir kâbustur. [...] Oğuz Atay kendi emeğinin sonunda “Karagöz”den, “tarihi eser”den,

---

\*Bu tümce Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* adlı romanında sıklıkla kullanılmaktadır.

<sup>41</sup> Nurdan Gürbilek, “Çocuk Ülke Edebiyatı,” *Kör Ayna Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe* (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), s. 184.

“Doğu’dan gelen ışık”tan, “Doğulu içtenliği”nden (“Adamlar uzun uzun düşünmüşler. Doğulunun içtenliğini de incelemişler. Bilimsel olarak.”) ya da “*bon pour l’occident*” bir kabulden ibaret kalmasından endişelidir.<sup>42</sup>

Bu endişe yalnızca söylem katmanlarının üst üste yığılmasından kaynaklanan kakofonik uğultuyla değil, birer söylem içeriği olarak da metin boyunca tekrarlanır. “Yabancı amcalara kızmayın; kibar aile çocuklarına çamur atan mahalle çocukları gibi görüyorlar sizi bu yüzden,” (TO., 447) der Hikmet; bitmez tükenmez bir dikkat takıntısı içindedir, “oyuna gelmeyelim,” der defalarca, “bütün ihtimalleri hesaplayalım. Bütün teknikleri öğrenelim. Göründüğümüz kadar olmayalım. Hiç olmazsa göründüğümüzden az olmayalım. Hemen tükenmeyelim. Bütün milletlere rezil olmayalım. Bizden iyi bir oyun çıksın. Mış gibi yapmaktan usandım” (TO., 409). Hikmet’in yaşamında hep “beklenen geç geliyor; geldiği sırada insan başka yerlerde oluyor”dur (TO., 73), “ne kadar anlat[sa], sanki söylemekten kaçındığı bir şeyler varmış gibi”dir (TO., 141). Oğuz Atay için şeylerin anlatılabilirliği kadar anlatıldıktan sonra ne anlama geleceği de bir sorundur. Bu yüzden durmaksızın gözetlenen birinin tedirginliğiyle yazar hep. Söylediklerinin arkasında durabilmek için, yol açacağı yanlış anlamaları hesaplamak, gözetmek, onlarla tek tek hesaplaşmak gereğini duyar. Bu çabayı öyle bir noktaya vardırır ki, söylediklerini temellendirebileceği haklı bir zemin kalmaz geriye.

*Tehlikeli Oyunlar*’dan sonra yazılmış olmakla birlikte, Oğuz Atay’ın Halit Refiğ’den aldığı bir mektubun ardından günlüğüne düştüğü şu not

---

<sup>42</sup> Gürbilek, “Çocuk Ülke Edebiyatı,” ss. 192-93.

onun Hikmet Benol’la nasıl da benzer bir duyarlılığı ve entelektüel açmazı paylaştığını gösterir:

Halit de mektubunda yazmıştı: Batılılar aydınların sızlanıp durmasından bıkmış, dil özellikleri gösteren kitapların onlar için yeni bir şey değilmiş. Doğu’dan yeni bir ışık getirebilirim... v.s. Bu sözler de beni dehşete düşürüyor; anlatmak istediğimi tam –ya da hiç- veremiyorum demek ki. Ya da öyle bir şey işte anlattıklarım.<sup>43</sup>

Oysa sorun Avrupamerkezci edebiyat eleştirisinin Atay’ın metnini açımlayacak hâlihazırda kavramlardan yoksun olmasıdır. Atay yerel malzemeyi tam da alaturka bir içerikte ele almadığı, yani “Doğu’dan bir ışık” getiremediği sürece, Avrupalı muadillerinin karşısında “taklit” bir ses addedilmeye mahkum olur. Kendi yerel dinamiklerini sonuna kadar zorlayarak gerçek anlamda modernist ve özgün bir estetik yaratmış olmasına rağmen, “çevresel” ya da “marjinal edebiyatlar” çerçevesi içinde konumlandırılacağı yer çoktan hazırlanmıştır Atay’ın yapıtlarının.

## 2.4 Oğuz Atay ve Özgünlük

Oğuz Atay yalnızca Türk romanı kanonunda ayrıcalıklı bir yere sahip olmakla kalmaz, aynı zamanda Cervantes’le başlayan “yazıyı yazının konusu yapan” geleneğe de eklenir. Çoğu Türk eleştirmeninin, Türk romancıları, okurda çeviri tadı bırakan romanlar yazmış olmakla, taklit ürünü roman kahramanları yaratmakla itham etmesi oldukça ironik bir durumdur. Roman tarihi *Don Quijote*’den bu yana başka metinlerden ödünç alınmış karakterler, kitabi söylemler, okudukları başka kitaplar yüzünden

---

<sup>43</sup> Atay, *Günlük*, s. 262.

edebiyat zehirlenmesine uğrayıp dünyayı doğru anlamak ve değerlendirmekten uzak düşmüş karakterlerle doludur.<sup>44</sup> *Don Quijote*'nin önsözünde, yazmış bulunduğu eserin tuhaflığından, güdüklüğünden, hayal gücünden nasıl da yoksun olduğundan söz edip sızlanan, yazarlık yetkesini üstünden atıp kendini metnin “üvey baba”sı ilan eden, çünkü yazısının o güne dek yazılmış başka metinlerin basit bir taklidi olduğunu iddia eden endişeli yazar sesiyle Atay'ın yazar-kahramanlarının çocuk kalmışlıktan dem vuran, yabancı amcaların gözünde küçük düşmekten korkan, anlatma endişesi ve anlaşılama korkusuyla öfke içinde tepinen, sızlanan sesleri arasında gerçek bir organik bağ vardır. Oysa, ilk bakışta endişeli görünmekle birlikte içinde gizli bir kibir de taşıyan bu gölge yazar sesleri, kendilerine ait özgün bir ses yaratmış olduklarının bilincindedirler.

Oğuz Atay geç kalmışlığının bilincinde bir yazardı. Tıpkı Cervantes'in yaptığı gibi onun da kendi yapıtları üzerine üretilecek olası bir ikincil literatür kalabalığını metnin içine yerleştirmesi bu yüzdendir. Kendisine yöneltilebilecek bütün suçlamaları daha en baştan, metnin içinde yanıtlamak, böylece kendisini savunmak ister Atay. Atay'ın yapıtları üzerine söylenebilecekler böylece “zaten çoktan dillendirilmiş,” yani “geç kalmış” sözler olacaktır. Atay başkalarının söyleyeceklerini onlardan önce dillendirerek kendi geç kalmışlığını aşar böylece ve başkalarını ardında bırakır. Aşağıda alıntılanan pasaj buna güzel bir örnektir:

Bütün güçlük, bir tane Hikmet olmasından doğdu. Dün gece rüyamda bu Hikmetler kalabalığını açıkça gördüm. Sonra, bir ansiklopedi yazmayı düşündüm.” Albay “Ansiklopedi mi?” dedi, “Ne ansiklopedisi?” “Bayağı ansiklopedi işte. Hikmet

---

<sup>44</sup> Gürbilek, “Dandies and Originals,” s. 621.

ansiklopedisi.” “Nasıl Hikmet?” “Bildiğimiz Hikmet canım.” Durdu, “Öyle ya,” dedi, “Birçok Hikmet vardı, değil mi? Hangisini yazacaklar?” “Kim yazacak?” dedi albay. “Önce ben yazacaktım, sonra da başkaları. Birbirimizden habersiz çalışacaktık. Geri kalmış bir ülke insanının iç dünyası olamaz diye vazgeçtiler.” Hüsamettin Bey sabırsızlanmağa başlamıştı: “Kimler?” “İngilizler,” dedi Hikmet zayıf bir sesle. (TO., 331)

Kendisine baktıklarında başkalarının ne gördüğünü ve bu gördüklerinden ne anladığını metin içinde dillendirerek, kendisi üzerine söylenebilecek son sözü söyler Atay. Onun ironisinin gücü de buradadır zaten:

Başka şeylerin yanı sıra Atay bize yetersizlik duygusuna eşlik eden acıyı ve öfkeyi, “kandırılmış olma,” “sahneye uşak ya da soytarı rolünde çıkma” duygusunu da anlattı. Ama aynı anda acı verici ve komik olan bu engin ruhsal malzemeyle, hem Doğulu insanlara atfedilen romantik mağdurluk söylemini parçalarına ayırıp bozarak hem de gecikmişliğe ilişkin yazınsal sorunları (yalnızca gecikerek modernleşmiş bir edebiyata ilişkin değil, bireysel deneyim söz konusu olduğunda zaten çoktan gecikmiş olan anlatıya ilişkin sorunları) ortaya koyup onlarla tartışarak başa çıktı. İşte bu uğraş, bu içsel bilgi sayesinde “iç dünya” kendi kaçınılmaz bağımlılığıyla yüzleşebildiği derecede “iç” olur; Atay’ın Türk edebiyatında kendine ait hakiki bir ses yaratabilmesini sağlayan da budur.<sup>45</sup>

Hikmet Benol’un kendini ortaya koyarken başvurduğu ince alay yalnız kendisini değil bağımlı olduğunu bildiği, bu bilginin gereğince de yüzleştiği Avrupamerkezci tüm söylemleri hedef alır: “*Here I come ulan*, dedim; ben varım işte, *here I come...*” (TO., 107).

---

<sup>45</sup> Gürbilek, “Dandies and Originals,” s. 624.

### **3. TUTUNAMAYANLAR VE TEHLİKELİ OYUNLAR'DA ALTERNATİF BİR DİL YARATMA STRATEJİSİ OLARAK “DELİLİK” VE “İNTİHAR”**

#### **3.1 Delilik**

*Tutunamayanlar*, üst kurmaca düzleminde, başka yazarların kaleme aldığı ve yarım bıraktığı pek çok metinden oluşur. Baş kahraman Turgut Özben, bu metinlerin peşine düşerek arkadaşı Selim Işık'ı intihara götüren nedenleri ortaya çıkarmaya, böyle yapmakla da, onun yazmaya başladığı ancak bitiremediği metni, yani yazı-yaşam özdeşliği ekseninde yaşamın metaforu olan “yazı”yı tamamlamaya çalışır. Turgut Özben'in peşine düştüğü metinler arasında, Selim Işık'ın kaleme aldığı (ve tabii ki yarım bıraktığı) “Ne Yapmalı?”nın ayrıcalıklı bir yeri vardır. Bu metinde Selim Işık, kurulu düzen karşısında otonom bir suskunluk içinde olmak ya da köklü bir eylemle söz konusu düzeni değiştirmek üzerine kafa yorar. Çözümü oldukça bireysel bir düzlemde, değişimi öncelikle bireyin yaşantısında başlatmakta bulacaktır. Ancak bu metnin *Tutunamayanlar* romanı içinde teşkil ettiği yerin önemi yalnızca içeriksel anlamda açıklanamaz. *Tutunamayanlar*'ın yoğun metinlerarası göndermeleri arasında bu metin, yalnızca Çernişevski'nin aynı başlıklı yapıtını değil, Shakespeare'ın *Hamlet* tragedyasının ünlü tiradını da anıştırmaktadır:

Ne yapmalı? Bugüne kadar sürdürdüğüm gibi, çevremdeki kişilerin davranış ve tutumlarını bilinçsiz bir aldırmaçlıkla benimseyerek bu renksiz, kokusuz varlıkla yetinmeli mi; yoksa, başkalarından farklı olan, başkalarının istediğinden çok farklı, köklü bir eylem isteyen gerçek bir insan gibi bu miskin varlığı kökten değiştirmeli mi? (T, 95)

Hamlet gibi eylem ve eylemsizlik arasında kalakalmış kararsız ve trajedisini de bu kararsızlıktan yaratmış bir kahramanın gerek Oğuz Atay gerekse Oğuz Atay kahramanları için önemi açıktır. “Ne Yapmalı?” sorusu, kendi entelektüel açmazlarının ve kültürel anlamda sıkışmışlığının nedenlerini çoktan bulgulamış kahramanın bir sonraki hamleye geçmeden önce sorduğu ilk sorudur. Bu soruya verilecek yanıt, onun eyleminin içeriği olacaktır aynı zamanda:

Bu Hamletvari açılış, *Tutunamayanlar*’ı oluşturan bölük pörçük metinleri tamamlaması gereken soru metnini ima eder – gerek bu pasajda gerekse Shakespeare’in oyununun bütününe sordurduğu (ve tabii ki yanıtlamadığı) soruların metnini. Nedir insan? Nasıl yaşamalıdır? Eylem mi düşünce mi önemlidir? Yalan nedir? Riya nedir? Dostluk, ihanet nedir? Kadın nedir? Yaşamın anlamı var mıdır? Sanat nedir? Gerçek nedir? Ve akıl-duygu-delilik arasındaki ilişki nedir?<sup>46</sup>

“Ne Yapmalı?” metninin açılış tümcesi “çevresel koşullar” ve bu koşulları değiştirmek konusunda köklü bir çözüm arayışına girmiş “birey” arasındaki temel çelişkiyi ortaya koymaktadır. Çevresel koşulların “renksiz, kokusuz, miskin” bir varlığa dönüştürdüğü birey, çevresel koşullarla ima edilen verili sembolik düzen ve bu düzenin önerdiği hayat dili içinde yaşadığı sürece çıkış yolu bulamayacaktır. Selim Işık “bir doğa varlığı gibi,”<sup>47</sup> doğuştan bir tutunamayan, bir *ex-centric* olduğu için sembolik

---

<sup>46</sup> Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, s. 210.

<sup>47</sup> Ecevit, *Ben Buradayım*, s. 190.

düzenin içinde soluk alamamaktadır; onun düzenin dışında kalmışlığı, Hamlet'tense İsa'ya yakın olması, sembolik düzenle arasındaki temel çatışkının ontolojik bir çatışkı olmasının nedeni budur. Turgut Özben, Selim'in intiharının ardından, birlikte yazdıkları metinlerin peşine düştüğünde, roman boyunca "Selimlik" diye adlandırılan, fragmanlara bölünmüş, bir bütünden çok parçaları eksik bir yapbozu anımsatan ana metnin okuru olmuştur artık. Zamanla bir hakikat arayışına dönüşen bu okurluk serüveni, Turgut'u, içinde bir "Yumuşakçalar Kralı" olarak hüküm sürdüğü sembolik düzenden uzaklaştıracak ve böylece Turgut "her yeni metni bulup çıkardığında, kurulmuş bir düzeni bozarak ilerleyecektir."<sup>48</sup> Selim Işık için bir tercihten çok kendi doğasının zorunlu bir getirisi olan "tutunamama," Turgut Özben'in durumunda bir tercih, hatta bir görev hâlini alır. Selim'in yarım bıraktığı, çünkü bitirmeye gücünün yetmediği metni, içinde soluk alabileceği ancak yaratmaya gücünün yetmediği dili Turgut yaratacaktır: "Sanmam bu, dil-i bîçarenin aşka meylidir/ Takib-i macera-i Selimdir bütün şiir" (T, 294). Selim Işık'ın 600 mısralık Şarkılar'ının 601'nci mısrası Turgut'un ağzından, romanın doruk noktası olan genelev sahnesinde, böyle çıkar. Bu iki mısra Turgut'un yazarlık manifestosunun ilk tümcesidir aynı zamanda. Turgut yarım kalmış bir metni tamamlayacaktır bundan böyle. Bu yüzden daha en baştan yarım bir yazardır. Ancak yapılacak bir şey yoktur; Turgut, ne de olsa, geç kalmıştır. Yalnız anlatıya değil, Selim'e de geç kalmıştır. Çıkış yolunu, düzeni terk etmekte bulacaktır. Selim Işık'ın özde sahip olduğu farkındalık, Turgut'da yaşam

---

<sup>48</sup> Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 207.



deneyle gelen bir bilgidir artık. Selim Işık tutunamazken, Turgut tutunmamayı seçmiştir: Selim Işık'ı dışına atan, kusan düzen, Turgut'un bile isteye terk ettiği evidir. Turgut Selim'i anlamaya çalışıkça evinin dilini yitirir; Selim'in hiç konuşmadığı o dili terk eder ve soytarının dilini konuşmaya başlar.

Tutunamayanlar, "tarihsel misyonlarını" iskalayarak yaşayan entelektüellere ilişkin eleştirel bir eser olarak da okunabilir; ancak satır aralarında bir başka şarkı saklıdır: -alaycı da olsa- uyum sağlayamayanların şarkısı. Toplumun disipline edici aygıtına daima karşı koyan, ıslah olmaz bir insan tipinin şarkısı. Kişiliğinin karikatürü ve son ikamesi olarak zııırlığa, maskaralığa sığınır; bu sığınakta toplumun uzun kolunun ona uzanması imkansızdır.<sup>49</sup>

Bu bir sığınış mıdır, yoksa bir hayat stratejisi midir? Islah olmazlığın, boyun eğmemenin ve düzenin karşısında hep tekinsiz kalmanın yolu olarak "maskaralık" bir kaçıştan çok "Ne yapmalı?" sorusuna verilen yanıtlardan biri gibidir. Oğuz Atay söylem katmanlarını üst üste yığarak ve o asla anlatılamayacak eksik anlamı saf gürültüyle tamamlamaya çalışarak geleneksel estetiğın bakış açısına nasıl baş kaldırıyor, onun kahramanları da sembolik düzenin temel kurucusu olan akıla, akli araçsallaştıran ve kutsayan bütün söylemlere öyle dil çıkarır. Ele avuca sığmaz, civa gibi kaçıcı, hiçbir doğruluk ya da haklılık zemini iddia etmediği gibi başkalarının üzerinde durduğu zemini de onların ayaklarının altından çekip alan, bütün kozlarını kaygan bir zeminde oynayan, çünkü ancak bu biçimde ayakta durabilen bir dildir bu.

[...]Atay'da ironinin "ne o ne öbürü" tarzı bir yalan-bozma taktiğinin, bir doğruyu karşısına bir başka doğruyu çıkartarak geçersizleştirme girişiminin parçası

---

<sup>49</sup> Seyypel, *Oğuz Atay'ın Dünyası*, s. 107.

olmadığını vurgulamak gerekir. Tersine, iki doğrudan da tam vazgeçmiyor, bu doğruların birlikte yarattığı gerilimli alanda kuruyordur anlatısını Atay. Zaten yapıtlarındaki ironik mizah da Atay'ın bu birbirini bir türlü iptal edemeyen karşıt düşünceleri aynı anda dile getirme, birbirini çelen farklı sesleri aynı anda duyulabilir kılma, nihayet bilinci başka bilinçlerle bitmek bilmeyen çatışması içinde kavrama yönündeki büyük yeteneğinden kaynaklanır. Gerçekten birbiriyle yarışan, birbirine karşı savaşan, ama hiçbiri kesin bir zafer kazanamayan farklı seslerden oluşmuştur Atay'da iç dünya.”<sup>50</sup>

Selim Işık'ın adım adım gelişen depresyonu, son günlerinde onu, zihninin ürettiği eli tabancalı bir adamla baş başa bırakır. Selim'in kaçınılmaz sonu intihar olacaktır. Çünkü değişmesi, görüp bildiklerini ve düşünmeyi unutmaması olanaksızdır: “Bırak beni içimde öyle sert ve bükülmez bir çekirdek var ki beni değiştiremezsin” (T, 673). Turgut ise, bir tür kader birliği yaptığı Selim'in yolunda ilerlerken adım adım gelişen bir kişilik bölünmesi yaşayacaktır.<sup>51</sup> Onun zihninin ürettiği “öteki ben”in, eli tabancalı bir adam değil, adıyla Hamlet'in soytarısı Yorick'i çağrıştıran Olric olması manidardır.<sup>52</sup> Turgut intiharı değil, bir deliler treninde yolculuk edip yazmayı tercih edecektir. Yazabilmesi, kayıp metnin kalan kısmını tamamlayabilmesi için sembolik düzenin dışına çıkmalıdır. Selim Işık'ın yeni bir dil yaratma isteğini yerine getirebilmek ve kendisine de bundan böyle içinde barınabileceği bir dil kurmak için gitmelidir: “Yeni bir dilbilgisi kitabı çıktı mı bugünlerde? Öznenin, yüklemün filan başka bir düzen içinde yerleştirilmesini sağlayarak beni istediğim anlama kavuşturacak böyle bir kitap. Ne diyorlarsa, yalnız onu demek isteyenler

---

<sup>50</sup> Nurdan Gürbilek, “Acı Anlatılabilir mi?,” *Mağdurun Dili* (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), s. 66.

<sup>51</sup> Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 207.

<sup>52</sup> Berna Moran, “Tutunanlardan Tutunamayanlara Bir Yolculuk,” *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), s. 286.

için geliştirilmiş düşünce ve ifade kuralları ne zaman bulunacak?” (T, 698). Oysa, sembolik düzenin dikte ettiği düşünce dilinin sentaksını değiştirmeden yeni bir dil yaratmak olanaksızdır. Selim Işık, hem şaşmaz bir bütünlüğü, tam da Rönesans hümanizminin kavramsallaştırdığı anlamda mutlak bir İsevi budalalığı temsil eder, hem de içinde “sert ve bükülmez bir çekirdek” gibi taşıdığı bu mitik özün kurbanı olur.

İsevi budala, toplumdışılığına ve marjinalliğine karşın bir mesajı olan budaladır. Tüm söyledikleri ve söyleyemedikleriyle, yaşamının oluşturduğu örnekle aşkınlığı temsil eder; aşkınlık ise Demir Çağın, yani modernitenin, yitirmiş olduğu iyilik, dürüstlük, sadakat, sevgi ve diğergâmlık gibi değerlerin bir Altın Çağ’da bulunabileceğine ilişkin inançtan kaynaklanır. Don Kişot da böyle bir budaladır; eskimiş ve geçerliliğini yitirmiş bir dilde (şovalyelik söyleminde), bir yandan Gerçek’e, bir yandan Tanrı’yı simgeleyen Dulcinea del Tobosso’ya sarsılmaz bağlılığıyla, aşkınlık arayışındadır. Bu arayışta uyumsuzluk ve başkaldırı olmakla birlikte dili yadsımak yer almaz. Olsa olsa bu arayış, aşkınlığın dilini bulamamış olmanın acısını yansıtır. Selim Işık bu acıyla ölür.<sup>53</sup>

Selim’in İsevi “Işık”ını izleyen, onun toplumdışılığında anlatımını bulan mesajı okuyabilen Turgut, kendi yolculuğuna çıkar, yazarlığının bir tür önsözü olan *Tutunamayanlar* romanını terk eder ve kaybolur. Onun başına ne geldiği, en sonunda bu dili yaratıp yaratamadığı belli değildir. Oğuz Atay bu sorunun yanıtını vermez. Ancak, bunu ister şizofreniyle ister soytarılıkla açıklayalım, Turgut Özben’in eylemliliği ancak sembolik dilin dışına çıkmakla mümkündür ve Turgut Özben sembolik düzenin dışına bir biçimde çıkar. Yani özgürleşme en azından olasıdır.

\*

---

<sup>53</sup> A.g.e., s. 221.

*Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet Benol'u, hikâyeyi Turgut Özben'in bıraktığı yerden devam ettirir. Roman, Hikmet Benol'un küçük burjuva hayat düzenini, evliliğini, yakın çevresini, kısacası, onu o güne dek “renksiz, kokusuz, miskin” bir varlık kılmış tüm çevresel koşulları terk edip yerleştiği bir gecekondu başlar. Hikmet kent kökenli bir aydındır. Gecekondu, kent merkezinin dışındaki bu derme çatma alan, başka bir deyişle kentin taşrası olan bu aykırı mekân, Hikmet'in yabancığını, çevresine yabancığını roman boyunca daha da görünür kılacaktır. Oğuz Atay'ın Hikmet Benol'u neden bir gecekonduya yerleştirdiği açıktır. Modernliğe gecikmiş bir çevre ülke aydını olarak Hikmet Benol, “insanlıktan emekliye ayrıl[ıp]”(TO, 119) gecekonduya yerleşerek kendi *ex-centric*'liğini, merkezin dışındaki konumunu daha da belirginleştirmektedir. İkincisi, “gecekondu, insanın gelişmesini engelleyen burjuva kültürünün dışında bir yaşam biçiminin mekanı”<sup>54</sup>dır. Üçüncüsü, gecekondu sakinleri gibi fakirlik nedeniyle değil, birebir kendi tercihiyle gecekonduya yerleşen, yani aslında ait olmadığı ve pek de tercih edilesi olmayan bu yoksulluk dilini yaşamaya kendisi karar veren Hikmet Benol, bu aykırı mekânın içindeki ayrıkısı, hatta transvestit görünümünü, böylece, iyice pekiştirmektedir. Bu ayrıksılık sınıfsal değil, dilsel bir ayrıksılıktır. Çünkü “sınıfsal yorumlara açık *burjuva* ve *gecekondu* sözcüklerinin Atay'ın kurmaca dünyasında oynadıkları rol hiçbir zaman ideolojik bir ağırlık taşımaz.”<sup>55</sup> Gecekondu, özgürlüğe açık bir hayat dilinin simgesel mekânı olarak işlev görür. Daha doğrusu, bu özgürlüğün gerçek kılınacağı bir hayata adım atmadan önce Hikmet Benol'un kendi “ben

---

<sup>54</sup> Ecevit, *Ben Buradayım*, s. 343.

<sup>55</sup> A.g.e., s. 343.

olma” sürecini tamamlamak üzere geçici süreliğine yerleştiği bir tür araftır: “Karımdan ayrıldım, karımdan ayrıldım. Yeni bir yaşantıya başlamadım, yeni bir yaşantıya başlamak üzereyim, neredeyse yeni bir yaşantıya başlayacağım. Başka bir yaşantı olacak bu” (TO, 33). Gecekondu bir yerleşim birimi olmaktan önce bir bekleme odasıdır. Tıpkı “gecekondu” sözcüğünün kendisi gibi derme çatma, bir gece içinde konduğu gibi bir gecede de yıkılabilecek olan, tarihsiz, köksüz bir geçici mekân, bir tür kozadır. Hikmet bu kozanın içinde kendi kişisel gelişimini ya tamamlayacak ya da tamamlayamayacaktır. Mekân bir rahim işlevi görmektedir. Sorun, gerçekleşecek doğumun ölü doğum olup olmayacağıdır.

*Tutunamayanlar*'da Turgut Özben'in çıktığı yarı düşsel yarı gerçek yolculuk, Hikmet Benol'un durumunda bir fizik gerçek olarak karşımıza çıkar. Artık gecekonduyuzdur. Turgut'un “özben”i Olric'in yerini, Hikmet'in üst katında oturan emekli albay Hüsamettin Tambay almıştır. Turgut'un Olric'le başlattığı yarı-şizofrenik diyalog, *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet ve Albay arasında sürecektir. Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*'da Turgut ve Olric arasında kurduğu efendi-uşak, yazar-varsayılan okur, ben-öteki ilişkisini, bu sefer hem sembolik/düşsel hem de bir fizik gerçeğe tekabül eden bir mekânda, gecekondu, Hikmet ve Albay arasında kurar. Böylece, söz konusu ilişkiye, -gerçek ve yanılsama arasındaki ince sınır çizgisini düşsellikle ara ara gölgelendirmek suretiyle bu ilişkinin gerçek niteliğini bulandırsa da,- bir gerçeklik payesi de verir. Her durumda, Hikmet Benol, daha romanın başında, aslında bir kişilik bölünmesine çoktan uğramış ve içinde nefes alamadığı sembolik düzeni terk etmiş biridir. Yani

hikâyesini tıpkı Turgut'un Selim Işık'inkini devam ettirdiği gibi, Turgut'un bıraktığı yerden devralmıştır. Okur, daha en baştan, yine yarım bir hikâye, yani bir kahramanın başlatıp bir öbürünün sonladırmaaya çalışacağı bir hikâye okumaya kendini hazırlamalıdır. Hikmet Benol, hiç kuşkusuz, aynı hikâyenin üçüncü halkası olarak, Selim Işık ve Turgut Özben'den birkaç adım ileridedir ya da onların sentezidir:

Hikmet Benol hem Selim Işık'tır hem Turgut Özben, hem inançtır hem soytarılık. Artık karşı çıkılan, inancı köstekleyen şey dışsal bir nesne olarak görülememektedir. Kendini anlamayan topluma öfke duyan, her şeye rağmen kibirini ve temizliğini koruyan Selim'in tersine Hikmet kendisini onun içine atar; tangoların, alaturka şarkıların, duvarlarına takvim asılan, pijama giyilip terlikle dolaşılın evlerin, yağsabuntozter kokularının, bakkal defterlerinin, kira kontratlarının içine.<sup>56</sup>

Hikmet kendisini bu yaşantının içine atar, ama asla onun bir parçası hâline gelmez. Çevresiyle kurduğu ilişki tedirgin bir ilişkidir. Aynı tedirginlik onu saldırganca davranmaya iter. Akıl ve delilik arasındaki ince sınır çizgisini, kendisinin bu çizginin neresinde durduğunu henüz tam anlamıyla bilemese de, kendi yüzüne tutulan bütün aynalarda tuhaf, ayrıksı, *ex-centric* birini görür. Gecekondu sakinlerinin gözünde de Hikmet tuhaf, insanda çekince uyandıran biridir. Nurhayat Hanım'ın oğlu Salim, Hikmet'e baktığında kendini gülmekten alamaz ("Hikmetamca komik, komik Hikmetamca" (TO, 110)). Bu çocuk figürünün roman boyunca ayrıcalıklı bir yeri vardır. Dışa dönüklüğü, sezgilerinin keskinliği, gerçekler ve onları dillendirme konusundaki netliği, duygularını dışa vurmadaki sakınımsızlığıyla Salim, tam bir ayna işlevi görür. Romanda ilk görüldüğü

---

<sup>56</sup> Nurdan Gürbilek, "Kemalizmin Delisi Oğuz Atay," *Yer Değiştiren Gölge* (İstanbul: Metis Yayınları, 2005), s.38.

bölümde, Hikmet'in kapısını çalan Salim, cebindeki bir tebeşir parçasını çıkarır ve kapının karanlık bir köşesine becerebildiği tek işareti çizer: çarpı işareti. Kapıya atılmış çarpı işareti, Hikmet'in gecekondü yaşamındaki konumunu ele verir: Hikmet, oraya ait olmayan biridir; istenmeyen misafirdir; hükümlüdür; lanetlidir; mahallenin delisidir. Bunu en çok da bir çocuğun bakışlarının aynasında görecektir. Bu bakışlar karşısında korumasız olduğunun, hiçbir kalkanın onu saklamaya yetmeyeceğinin, çünkü “çocuk” gibi dünyayla dilsel olmaktan çok, organik bir bağı olan bir varlığın karşısında birbirinin ardı sıra sıralanan sözcüklerin hiçbir işe yaramayacağını farkındadır:

Hikmet kapının önünde durdu: Neden beni görünce gültüyor? İnsanlardaki zavallılığı, önce çocuklar seziyor galiba. Delileri de önce onlar kovalar. Eğilip yerden taş alan yüzlerce deli birden gördü kafasında; yüz milyonlarca çocuk, on binlerce deliyi kovaladı. (...) Gülünç mü güldürücü mü? Çocuklardan kendini koruyamazsın, görünüşe aldanmaz onlar. Yüzünü buruşturdu: Kafamda deliler dolaşıyor. (TO, 35)

Bu pasajın hemen ardından Hikmet'in zihninde cirit atan delilerin seslerini duyarız:

Delice bir şey yap! [...] Eşya sana karşı mı geliyor, kır onu! [...] Her şeyi parçala. (Kafanın huzuru için yap bunu. Durmadan başını sall; iyi gelir, iyi gelir.) [...] İnsanlara kaptırma kendini, durmadan koşuşma, onlara uyma, insan bir makinedir, bir yerde bozulur, yavaş yavaş kullan aklını, şimdi biraz dinlen, şimdi hep birlikte saçmalayalım, aklımızı dinlendirelim, mantığımızı dinlendirelim, rüyada yaşayalım. (TO, 36).

Hikmet'e nasıl davranması gerektiğini dikte eden bu deli ve tekinsiz sesler, bir öneriler yağmurudur aynı zamanda. “Akıl” insanlar arasında yaşamak için elzem olan, ancak, sınırlı bir kaynaktır. Çok yorulduğunda

devre dışı olacaktır. Bu yüzden onu idareli kullanmak, ara ara dinlendirmek gerekmektedir. Ancak, akıl dışılığa yapılan bu çağrı Hikmet'i korkutmaktadır. Hikmet'in zihni bir çağrışımlar zincirini çoktan tetiklemiştir: Kapıya atılan çarpı, Salim'in kahkahası, delilerin tekinsiz sesleri ve Hikmet'in askerdeyken karşılaştığı bir delinin hikâyesi. Yürüyüşüyle bile askeri adımlara uyarlanamayan, "iç hizmet talimatnamesine aykırı," "hiçbir komuta uymayan" (TO, 37) askerdeki deli, yüzünde herkesle alay eder bir ifadeyle bütün kuralları çiğnemektedir. Onunla başa çıkmak olanaksızdır. Onun deliliklerine göz yummaktan başka çare yoktur. Ama bir yandan da onunla alay eder, onu gülünç bulur ve ciddiye almazlar. Hikmet'in en büyük korkulu rüyasına, durmaksızın gülünç düşmeye maruz kalan bu deli asker, aynı zamanda Hikmet'in üniversiteden sınıf arkadaşıdır. Hikmet, gerçek bir *ex-centric* olarak, deli askeri anlamaktadır, onunla kendi yazgısı arasındaki uğursuz ortaklığı sezinlemektedir. Deli asker, Hikmet için bambaşka bir yaşam dilinin sembolü hâline gelecek, silüeti kısa sürede ürkütücü bir çağrıya dönüşecektir, çünkü onunla Hikmet arasında hem sınıfsal hem de entelektüel anlamda bir yakınlık vardır. Hikmet onunla hem özdeşlik kurar hem de ondan kaçır:

Duvardaki bir çatlağa bakıyordu. Askerde, yedeksubayda, ilk manga nöbetini tuttuğum gündü, albayım; birdenbire delirdi. (Unut onu, unut onu.) [...] Sen kaçmışsındır Hikmet. Yavaşça uzaklaştım albayım. Fakat onu gördüm bir kere. (Bir daha gördün mü? Bir daha ondan söz edildiğini işittin mi? Belki de başına gelmedi böyle bir şey.) (TO, 36).



Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*'da epeyce tartıştığı, çevresinde döndüğü akıllılık-delilik eksenini *Tehlikeli Oyunlar*'da başat konu hâline getirir. Hikmet Benol'un kiminle, nerede, ne konuştuğu hep bir düşsellik perdesinin ardında muğlak bırakılır. Bütün bu diyaloglar Hikmet'in zihninde mi cereyan etmektedir; yoksa o, gerçekten de üçüncü kişilerle diyalog içinde midir? Kendi zihninin içine tıklıp kalmış bu kahramanın ürettiği, okuruna soluk aldırmayan, dur duraksız ve duygu yoğun pasajlarda baştan ayağa klostrofobik bir düşünce dünyasının haritası mı tutuşturulmaktadır elimize, yoksa içine girdiği hiçbir düzene tutunamayan, hiçbir yerde barınamayan, merkezin dışına atılmış bir aydının kendi çevresine karşı geliştirmek durumunda kaldığı dilsel bir kalkanın alfabesi mi? Belki de söylenebilecek tek şey, bu ikisinin aynı şey olduğudur. Hikmet'in zihinsel durumu, hem onun toplumdaki marjinal konumunu hem de onun yazısını yansılamaktadır. Başka bir deyişle, Hikmet'in geleneksel estetiğin kavramsal çerçevesini yıkıp bozguna uğratan dili, merkezin dışına itilip marjinal bir konuma hapsedilmiş aydının, merkezin söylemini yıkıp bozguna uğratmak için üretmeye çabaladığı dilin politik içeriğine denk düşer. Merkez hem toplumdur, hem geç kalınmış modernliktir, hem de Batı'dır. Hikmet'in ürettiği dil de, karşısına "iktidar"ı aldığı için, politiktir. Hikmet'in içinde bulunduğu dilsel açmaz, post-modernizmin önerdiği anlamda bir anlamsızlık evrenine değil, baştan ayağa politik bir içeriğe işaret eder. Hikmet, anlamın ucunu yitirdiği için değil, anlamın peşinde olduğu için deliliğin dilini seçer. İktidarın dili, sembolik düzenin dilidir; Hikmet'in

üretmek istediği dil ise alternatif bir sembolik düzenin, deliliğin, ama en çok da Rönesans soytarısının temsil ettiği anlamda deliliğin dili olacaktır:

Atay, belirli bir siyasal doğrultuya oturtulamaz. Ülkedeki koşullar sağlıksızdır. O, bu koşulların belirtilerini entelektüellerde bulgular. Tedavi yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır. Ancak bu tedavinin ne yönde olacağı belirsizdir. Kesin olan bir tek şey vardır: her şey “böyle” devam etmekten daha iyidir. “Esenlik” ne Batılılaşmada, ne gelenekçilikte, ne komünizmde ne de teknolojilerdedir. Belirli bir gruba, sınıfa ve tabakaya yönelik misyonerce umutlar beslenemez. Onun bir başlangıç için yetenekli gördüğü tek unsur, yalnız, ama toplum dışı olmayan, eleştirel, ancak tahripkar düşünmeyen biridir.<sup>57</sup>

Atay’ın politik söylemi sınıfsal temelli değildir. Batılılaşmanın karşısına gelenekçilikle, iktidarın karşısına ezilmişlerin öfkesiyle, pozitivistimin ve maddeciliğin karşısına metafizik önermelerle çıkmaz. Birbirinin karşıtı iki sütun üzerinde duran, varlığını tam da bu iki kutup arasındaki gerilimden alan sembolik düzenin içinde taraf olmamayı seçer Atay. Hiçbir doğrudan vazgeçmez ve dilini şeylerin “doğrulanamazlığı” üzerine kurar. Bilginin içeriğinden çok onun nasıl sunulduğuyla ilgilenir. Düzenin şart koştuğu iki kutbun ortasında kalan ve her ikisine de ait olmayan o ince sınırdaki durmaya ve bu sınırın dilini yaratmaya çalışır. Öfkeye kapıldığı, Batı’nın karşısında geç kalmış Doğulu aydınının öfkesiyle konuşmaya başladığı anda sembolik düzenin nesnesi, basit bir dışlısına dönüşeceğinin farkındadır. Bu yüzden, iktidarın dayattığı bu dikotomik dil evreninin sınırlarının dışında kalır; iktidarı karşısına almaz, iktidarı tehdit olarak algılamaz, kendini iktidar-karşıtı olarak tanımlamaz, çünkü iktidarı gülünç bulur, onu karşısına alır, dil çıkarır ve kahkaha atar: “Ha-ha.” Atay’ın roman kahramanlarının özgürleşme tasarısı aynı zamanda bir

---

<sup>57</sup> Seyypel, *Oğuz Atay’ın Dünyası*, s. 107.

kimliksizleşme uğraşdır. Verili sınıflandırmaların dışında kalma; iktidarı, iktidara ait olmayan bir dille içerden bozguna uğratma çabasıdır. Özgürleşme aynı zamanda bir hayat stratejisidir. Kendi varolma koşullarını ortaya koyma direncidir. Aynı anda “ne o ne bu” ve “hem o hem bu” olabilmektir. Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’da, ama en çok da *Tehlikeli Oyunlar*’da delilik motifinin çevresinde bunca dönmesinin nedeni budur. Arayışı içinde olduğu dilse, deliliğin, kendi marjinal durumunu ifade etme olanaklarını ancak marjinal bir dil içinde yaratabilmiş olan soytarının dilidir. Atay’ın kahramanları birer şizofrenden çok Shakespeare tragedyelerindeki soytarılar gibi olmak ister. Sözü’nün eri, doğru bildiğini söyleyen, buna rağmen dokuz köyden kovulmayan, “çünkü eleştirel olmakla birlikte tahripkar ya da tehditkar olmayan” ve böylece sözünü krala dinletebilen, güldürücü olan ama gülünç olmayan soytarılar...

Ancak soytarının tam da Rönesans hümanizmince konumlandırıldığı, yani modernlik öncesine ait statüsü hâlâ olası mıdır? Bu soytarının temsil ettiği entelektüelizmin geç kapitalizm çağında yaşarlığı var mıdır? Saraydan gecekonduya düşmüş soytarının kaybettiği dilsel iktidarı yeniden edinebilmesinin yolu nedir? Ne yapmalıdır?

### **3.1.1 Bir Korku ve Arzu Nesnesi Olarak Deliliğin Sorunları**

“Entelektüelin edebî ele alınışında *Yaban*’dan *Tutunamayanlar*’a gerçekleşen dönüşüm, muazzamdır. Başarısızlıklara uğrayan ancak misyonundan emin olan milli öğretmenden, burjuvalaşmış bir toplumun

palyaçosuna: entelektüelin kariyeri budur”<sup>58</sup>: Tatyana Seyypel’in bu yerinde saptaması, hele ki *Tehlikeli Oyunlar*’ı da bu kanona eklediğimizde, iyice göz ardı edilemez bir doğruluk payı taşır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Yaban*’daki didaktik, kendi doğrularının ardında sonuna kadar duran, bu doğruları okuruna dayatma hakkını kendinde gören çünkü dilsel ve düşünsel iktidarından bir an olsun kuşkulanmayan otoriter sesi, artık yerini, ne kendi söylemine ne de bir başkasınınına hiçbir yetki tanımayan, kuşkucu, oyunbozan, alt üst ettiğinin yerine hiçbir yeni doğru koymayan bir yazar sesine bırakmıştır. Sözcükleri yan yana getirip onlardan bir anlam üretecek otoriter bir özne olabilmek bir yana, sözcükler bile artık ifade güçlerini yitirmişlerdir: “Kelimeler, albayım, bazı anlamlara gelmiyor. ‘Kelimeler, albayım, hangi anlama geliyor?’ ‘Efendim?’ ‘KELİMELER! Albayım. Hangi anlamda kullanıyoruz onları?’ ‘Hangi kelimeler Hikmet?’ Sizi neden yanımda dolaştırıyorum bilmem ki?” (TO, 100).

Sözcüklerdeki iktidarsızlığı, onların bazı anlamlara gelemeyişini, dilin birtakım anlamları ifade etmedeki yetersizliğini, zihnindeki yaşantıyı gerçek hayata uygulamayışının gerçek nedenini anladığı anda dili içerden zorlamaya ve kendi zihin durumunu temsil edecek yeni sözcükler bulmaya çalışacaktır Hikmet. Ancak Hikmet’in her şeyi ters yüz eden kara mizahı, anlam ve anlamsızlıkla oynadığı köşe kapmaca, kendine barınacak bir tümce bulamayan serserim bir sözcük gibi oradan oraya sürüklenişi onu bambaşka bir kıyıya, deliliğin kıyısına atar en sonunda:

---

<sup>58</sup> A.g.e., ss. 105-106.

Metroya binmek için kırmızı kurdele takmak gerekiyordu. Bu saçmalıklara engel olmalısın. Kırmızı kurdele nerede takılır? Bayram ziyaretlerinde. Hayır. Durun, bulacağım. Tabii, bildim: Pazarı pazartesiye bağlayan gecelerde. Hayır. Hiç olmazsa kaç olduğunu yaz bakalım. Sekiz. Yazamadı. Kalem bütünüyle bastırıldı: B yazdı. Peki vazgeçtik, herhangi bir sayı olsun. En kolayını yaz. Yazamadı. Bu sefer harf de yazamadı. Sayıyı söyle, dediler. Sevgi; hayır, bir dakika! Hiçbir kelime bulamadı. Öteki Hikmet bir şey yapsın. Sevgi'yle evlenmek istemiyorum. Kurdele kaç? dediler. “De,” dedi. Masanın altına girdi, yemekleri yiyebileceğini, henüz bir şeyler yapabileceğini göstermek istedi. Birden, sayıyı buldu: “Köpek sekiz havlıyor!” diye bağırıldı. Naciye Hanım dört istiyor. Yemekler mutfak. Dönüyor muyum? İki Hikmet, iki Hikmet. Masanın içinde döndü havaya kalktı, düştü. Uyandı. İki Hikmet çok iyi bir buluş, diye düşündü (TO, 310).

Romanın “Korku” başlıklı 13. bölümünden alıntılanan bu pasaj, roman başlangıcındaki rüya sahnesini yansıladığı gibi, aynı zamanda metnin doruk noktasını oluşturur. Bu bölüm Hikmet’in bir tür *miasma*’ya sürüklenişinin, dil ve anlam arasındaki bağı bütünüyle yitirilişinin başlangıcıdır. 1. bölümdeki rüya sahnesinde geçmiş yaşantılarının izlerini en azından anlamlı bir çerçevede tartışabilen, öfkesini tutarlı bir biçimde dillendirebilen Hikmet, 13. bölümde şeyler arasındaki anlam bağı artık bütünüyle yitirir. Bu bölümün başlığının “Korku” olması anlamlıdır. Çünkü rüya, tıpkı bir kehanet gibi, bir kabus mizansenine dönüşmektedir: Unutmayalım ki bu rüya bir yazarın ya da yazar olmaya çalışan birinin gördüğü bir rüyadır. Aynı yazar, zihnindeki sözcükleri kâğıda aktaramamaktadır. Sekiz rakamı, bu soyut kavram, kendi “gösteren”ini bulamamaktadır. Gösterilen ve gösteren arasındaki radikal kopuş, “8”i “B” göstereniyle ifade eden, kendi içlerinde birer anlam taşımakla birlikte yan yana geldiklerinde hiçbir anlama gelmeyen sözcüklerden (“Kurdele kaç?”) bir dil yaratır. Zihinde olup bitenler kâğıtta ifade edilememektedir. Bu topyekün bir anarşiye işaret eder. Gösterenin gösterilene, yüklemün özneye, elin zihne, kalemin ele baş kaldırdığı, hepsinden de öte, dilin anlama itaat

etmediği bir kabus doğar bu anarşiden. Aynı anarşi, Hikmet'teki kişilik bölünmesine denk düşer: Hikmet I-II-III ve IV durmaksızın birbirlerine isyan etmektedir. Aynı zihinde yaşayan bu dört özne, Hikmet'in hayatının farklı dönemlerinde Hikmet üzerinde iktidar edinmiş, ipleri eline almış, öteki Hikmetleri taşrada sürgüne göndermiş, ancak zamanı dolduğunda yerini bir başka Hikmet'e devretmiştir. Oğuz Atay'ın yazısında birbirinin üstüne devrilen, üst üste yığılan, her biri ayrı telden çalan, hiçbiri bir öbürünü dinlemeyen söylem katmanları, Hikmet'in kişiliğinin yansımasıdır. Hikmet bir "homo-logos"tur. Sözcüklerin hiçbir anlama gelmemeye başladığı yerde, Hikmet de sembolik düzenin dilini konuşamaz hâle gelir. Kahkahası kapkara bir kahkahaya dönüşür:

Bana baskı yaptınız, benden utandınız. Beni kimsenin önüne, insan içine çıkarmadınız. Ha-ha. Fakat hepinizi gömdüm sonunda işte. Ha-ha. Gerçekten ha-ha. Sizin hiciv dolu, öldürücü sahte ha-halarınız gibi değil, bütün dehşet vericiliğiyle ha-ha işte. Kara bir güneş gibi tepenize doğan ha-ha. Artık kimseyi dinlemiyorum. Başıma buyruk oldum (...) Damarlarımdaki kanın verdiği hızla büyük girişimleri başaracağım, Fransa İhtilali Büyük yapacağım. Bütün mesele kelimelerse, kelimelerle istediğim gibi oynayacağım. Kelimelerle yeni bir akıl kuracağım. (TO, 379).

Hikmet IV'ün öbür Hikmetlere isyan eden bu öfkeli, çığırından çıkmış sesi, Selim Işık'ın "yeni bir dilbilgisi kitabı çıktı mı bugünlerde?" diye soran, içinde biriktirdiği ve bir türlü dillendiremediği anlamı bir biçimde dillendirmesini sağlayacak yepyeni bir sentaksı özleyen sesini yanıtlamaya çalışmaktadır. Ancak, Hikmet, Büyük Fransa İhtilali yerine "Fransa İhtilali Büyük" demekten öteye geçemeyecektir. Batılı muadilleri gibi olabilmek, onlar gibi her dediği bir anlama işaret eden bir zihne sahip olabilmek için ("Ben sahteyim, Bilge gerçek; onun her sözü yerini buluyor")

(TO, 451)) içinde yaşadığı toplumun Batılıların geçtiği tüm tarihsel süreçlerden geçmiş olması gerektiğini bilmektedir. Ancak, geç kalmışlığın verdiği telaş ve sabırsızlık ve imkansız istiyor oluşunun bilinci, onu bu hızlandırılmış modernleşme tasarısını bir tımarhanede gerçekleştirmeye iter. Tımarhane müthiş bir kara mizah metaforuna dönüşür. Hikmet aslında deli değildir; dileklerinin delice olduğunu bilecek kadar akıllıdır. Dileklerinin gerçekleşebileceği tek yerin bir tımarhane koridoru olacağını bilgisi ve bu bilginin acısıyla konuşur. Acısını ironik ve kara bir mizahın ardına saklar.

Sinirimden gülüyorum albayım. Çünkü sınırlarım artık gülmek için kafamın neşelenmesini beklemiyor. Bu karamsar beyinden bir kahkaha çıkmayacağı için, artık ben gülmüyorum, sınırlarım gülüyor. Hepsi bağımsızlığını kazandı albayım, pardon, doktor. Siz beni sembolik yapıyorum sanıyorsunuz; kişiliğimin bölündüğüne inanmak için, kendimi Napolyon sanmamı bekliyorsunuz. O zaman size ihtiyacım kalmaz ki doktor. O zaman bu gecekonduda ne yapsın Napolyon? Hemen bir gemiye binerek, gizlice, bir kere daha güney Fransa'nın kıyılarına ayak basarım. Bütün Avrupa'yı heyecan ve korkuyla yeni baştan titretirim. (TO, 335).

Don Quijote'nin gerçekten deli olup olmadığını bilmiyoruz. Gezgin şovalyelik ruhunu yaşatmak, Altın Çağ'ı yeniden dünyaya getirmek için yolculuğa çıktığında, kendi adının Don Quijote, atınınakininse Rocinante olduğuna inanmıştır. Bu inancını yitirdiğinde de kendini ölüm döşeğinde bulacaktır. Bir delinin bu anlamda bir inanç sorunu olur muydu, işte gerçek bir muamma... Don Quijote'ninki bir inanç sorunuydu ama. Hikmet kendini gerçekten Napolyon sansaydı, daha doğrusu, sanabilecek kadar deli olsaydı, eyleme geçmek konusunda hiç sıkıntı çekmez, “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, 333)

diye yakınmazdı. Hikmet, kendini Napolyon sanacak kadar deli bir delinin hayat dilini özler, bu dilde bir özgürleşme görür. Ancak bu bir dilek olarak kalır yalnızca:

Eskiden sokaklarda, köşe başlarında, tam evlerinden çıkarlarken, tam elbiselerinden ve dolayısıyla medeniyetten kurtulmak amacıyla yolun ortasında soyunmaya karar verdikleri sırada; vatana ve devlete, özellikle devlete ve onun koruduğu büyük amcalara ihanet ettikleri gerekçesiyle tutuklanan ve girişte bilet sorulmadan –biletiniz bayım, kaçak binmeyelim denilmeden- gemilere bindirilerek Rhein ırmağı kıyısında, o liman senin bu liman benim (hiçbir liman onların değil) dolaştırılan ve bu metazori yolculukları sırasında bütün iskelelerde biriken bütün insanlara metafizik el sallayan, onlardan karşılık görmeyince benim gibi üzülme ve işte geldik denildiği zaman işte geldik diye sevinerek gemiden inen ve tekrar tutuklanan ve hafıza denen canavarın kurbanı olmadıkları için her şeye her an yeniden başladıklarını sanan ve bu nedenle her zaman gülümseyen bu kibar insanlardan bahsetmek istiyorum. Ben de bir bilet istiyorum bu gemiye doktor, ben üstelik abonman olmak istiyorum; dilediğim gemiye binmek, dilediğim parmaklıklarda başımı serinletmek istiyorum (TO, 336).

Sebastian Brant'ın “Deliler Gemisi” adlı 1494 tarihli alegorik anlatısına gönderme yapan bu pasajda anlatımını bulan dilek, *Tutunamayanlar*'da “ortaçağlarda delileri bir gemiye bindirir, liman liman dolaştırırlarmış. Şimdi başka türlü davranıyorlar. Birgün belki biz de başka bir anlayışla ele alınırız, başka bir gözle inceleniriz,” diyen Turgut Özben'in dileğinden farklıdır. Turgut, gezginliği, entelektüelliğin dışlanmış rolünün simgesi olarak ele alır. Deliliğin dilinden değil, deliliğin artık nasıl ele alındığından söz ederek kendine bir umut payesi (günün birinde başkalarınca anlaşılma umudu) çıkarır. (Kuşkusuz, Atay, delilerin hastanelere kapatılmasını ve ehlileştirilmesini dikte eden modernist zihniyetin eleştirisini yapmaktan epey uzaktır bu satırları yazdığı sırada). Oysa Hikmet zihnindeki cam kırıklarının ona çektirdiği acıdan kurtulmak için deliler gemisinin yolcusu olmak ister. Kutsal bir sevinç kaynağı olan



cehalete kavuşmayı ister. Akıl bir zindandır artık. Aklın bütün önermelerinden uzakta, gerçek bir hayat yaşamak ister Hikmet:

Dünya artık ikiye ayrılmalı. Yeter derecede bir arada yaşandı. Descartes'in kurallarına göre yaşamak isteyenler ayıklanmalı artık. Bu düzmece oyun sona ermeli. Kendi benliğimizi bulmalıyız. Yalvarıp yakarmaktan vazgeçmeliyiz. Rüyalarımızı gerçekleştirmeye çalışmamalıyız. Gerçekleri rüya yapmalıyız (...) Sözümlüğün eri olmalıyız: Kırılacak kafaları kırmalıyız. Bize acındığı için acımamalıyız. Dünyada çok yalan var albayım! Dünyaya katılmaya devam edersek bu yalanlardan kurtulamayız. (TO, 350).

Dünyaya katılmamanın yollarından biri deliliktir. Ancak saraydan gecekonduya düşmüş soytarının tek dinleyicisi, var olup olmadığı bile belli olmayan, pijamalı, terlikli bir emekli albay olduğunda, soytarının dili de bitap düşecektir: “Yorulduğum albayım, yorulduğum yorulduğum yorulduğum” (TO, 380).

“Ne yapmalı?” sorusu, yanıtını aramaktadır hâlâ; ne var ki, daha da yorgun düşmüş bir sorudur artık.

### **3.2 İntihar**

Oğuz Atay'ın yapıtlarında “intihar” aşırı uçlarda yer alan bir eylemsizliğin nihai sonucu olarak belirir. Başka bir deyişle, kahramanların zihinlerinde yarattıkları yaşantının gerçek hayata uyarlanamayışı, uğruna çaba verilen bir uğraş olmaktan çıkıp bir olanaksızlığa dönüştüğü anda “intihar” kaçınılmaz bir eylem olarak ufukta belirir. İster modernliğe gecikmiş bir çevre ülke aydınının çevresel koşullar nedeniyle içine tıklılıp kaldığı kabarık bilincinin yıkıcı bir dışavurumu diyelim, ister bütün dilsel dışavurum olanaklarını sonuna kadar tüketmiş bireyin kendini son bir kez

anlatma çabası olarak niteleyelim, “intihar” Atay’ın metinlerinde bir vazgeçişten çok bir “eylem,” hatta başka eylemleri tetiklemek üzere gerçekleştirilmiş bir ilk devindirici olarak belirir.

*Tutunamayanlar*, bir intihar mektubuyla başlar. Arkadaşı Selim Işık’ın intihar mektubunu okuyan Turgut Özben, artık bu dünyaya ait olmayan çünkü yaşamı yadsıyan bu sesin çağrısına bir süre direndikten sonra yanıt verir ve arkadaşının intiharının nedenlerini aydınlattıkça içinde yaşadığı kurulu düzeninin, evinin dilini yitirir. Turgut evini terk ederek, bir tür özgürlük etiğini, bu dünyayla uzlaşmaksızın orada bir biçimde varolmanın yolunu aramaya başlayacaktır. Selim’in intiharı her ne kadar onun adım adım ilerleyen depresyonunun, içindeki o “değişmez, bükülmez çekirdek”in onu kaçınılmaz bir biçimde götürdüğü karamsar sonun anlatımı olsa da, temelde, eylemselliğe çağrı niteliği taşır. *Tutunamayanlar*’da “intihar” motifinin işlevi budur. Selim Işık’ın intihar mektubunu okumayız, ama romanın kendisi bir intihar mektubunun işlevini görür. Yani Selim’in intiharının nedenlerini ortaya koyar ve Selim’in vedasından yola çıkarak ve bu vedadaki göstergeleri okuyarak alternatif bir hayat dilinin olanaklarını araştırır.

Jean Paul Sartre *Varlık ve Hiçlik*’te “intihar dünyada olmanın bir başka yoludur,”<sup>59</sup> der. İntihar her şeyden önce bir protesto, onulmaz bir varoluş acısının manifestosudur. İntiharcı, kendi tekil tarihine son verirken, dünyanın geçmişine, şimdisine ve geleceğine de kararlı ve geri dönüşsüz bir biçimde sırt döner; kendisini ilgilendirdiği ölçüde tarihin sonunu imzalar.

---

<sup>59</sup> Aktaran: Ferit Edgü, “İntiharın İlişkileri,” *Yeni Dergi* 4:41 (Şubat, 1968): 99.

İntihar mektuplarının da açıkça gösterdiği gibi, intiharcı, yaşayanların belleklerinde varolmayı devam ettirmek istemektedir; ancak başkalarının belleklerinde bir hikâye olarak kalabilmek için yeryüzünde bir fizik varlık olarak sürdürdüğü kendi hikâyesine son vermelidir.<sup>60</sup> İntiharcı, ardında bir mektup bıraksın ya da bırakmasın, intihar olgusunun kendisi okurunu arayan, yazarı yitik bir mektup gibidir. Ölüm, mektubu inandırıcı ve duyulur kılmak için gerçekleştirilmiş basit bir yan edimdir. Bu mektupta dünyeviliğini yitirmiş bir ses konuşur. Birileri onu dinlediği sürece de, bu ses, “başka bir yol”la da olsa, bu dünyadaki varlığını sürdürür. Bu yüzden intihar bir susuş değil, bir sesleniştir. Bir varolma biçimidir. Duyacak kimse yoksa, intihar da yoktur. Ölüm vardır yalnız ve yenilgi.

Selim Işık’ınki, okurunu bulmuş bir mektuptur. Bu intihar mektubunun okuru olarak Turgut Özben’in çabası da Selim’i, daha doğru bir deyişle “Selimlik”i yaşatmaktır. Turgut, Selim’i yadsıyan dünyayı, Selim’i anladıkça Selim’le birlikte yadsıyacaktır. Şu çok önemli bir gerçek ki, “intihar eden kendi toplumunu yaratır.”<sup>61</sup> İntiharcının çevresinde biriken ve intiharı bir protesto mektubu olarak okuyabilen bir kalabalıktır bu. Bu toplumun dili, hiç kuşkusuz, matemın dili olacaktır. *Tutunamayanlar*’daki derin matem, soluksuz bir ironinin ardına saklanan ve ancak bu biçimde başa çıkılabilen bu acı, intiharın temelinde yatan ontolojik sıkışmanın farkındalığıyla tutulan, hatta bu farkındalığın tetiklediği bir matemdir. Matemın içeriği ise, her şeyden önce, yine “geç kalmışlık”tır. İntihara, bu

---

<sup>60</sup> Eric Volant, “Giriş,” *İntiharlar Sözlüğü* (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2005), s. 14.

<sup>61</sup> A. Alvarez, *İntihar: Kan Dökücü Tanrı*, çev. Zuhâl Çil Sarıkaya (İstanbul: Öteki Yayınevi, 2007), s. 97.

geri dönüşsüz eyleme geç kalınmıştır. Turgut ne yaparsa yapsın Selim'i geri getiremeyecektir. Turgut Selim'e, anlatı hayata, okur anlatıya geç kalmıştır.

*Tutunamayanlar*'da delilik ve intihar, sembolik düzenin önerdiği hayat dilinin dışında kalmanın, bu dünyaya katılmamanın iki yolu olarak önerilir. Ancak bu öneriyi, deliliği ya da intiharı kutsayan bir öneri değil, daha çok, merkez ve çevresel arasındaki gerilimi çevresel olanın lehine çözecek bir öneri olarak anlamak gerekir. Delilik, civa gibi kaçıcı, ele avuca sığmayan, eleştirel ama yıkıcı olmayan, iktidarı iktidara ait olmayan bir dille ters yüz eden ve tam da bu yüzden iktidarın eline kendisini savunmasını sağlayacak bir strateji tutuşturmayan bir dil olduğu için bir alternatif hayat stratejisi boyutu kazanır. İntiharsa, bütün dünyanın baştan ayağa yadsınığını inandırıcı ve görkemli bir fizik eylem olarak ortaya koyduğu için dünyeviliğini yitirmiş aşkın bir sese dönüşür ve bu dilin olanaklarını kullanarak dünyaya karşı başa çıkılmaz bir güç kazanır. Ölüm, tek tek kişilere mitik bir boyut kazandırır. İntiharsa, bu mitik boyutu dünyaya “karşı” dillendirilen politik bir içerikle donatır:

Birisi ne zaman sahneyi terk edip “insanlık komedyası”na sırtını çevirse, alaycı bir tatmin duygusuna kapılmaktan alamam kendini, çünkü onca “ciddi insanın” “kötü niyeti” aramızdan kimilerini yanıltamamıştır. Gidenlerin en fazla sağduyuya sahip olan kişiler olduklarını öne sürmüyorum, ne var ki intiharları toplumsal normları protesto etmenin, o normları çiğnemenin simgesi haline gelmektedir. Onlar, mensuplarının mutluluğu üzerine onca eğilen bu toplumun vaadlerini tutmadığını bir kez daha göstermektedirler. [...] Kendi içinde iyi yaşamaya uygun koşulların mevcudiyetiyle ve kimi zaman haklı nedenlerle övünen bir toplum, bazı üyelerinin kendini iyi hissetmemesine asla katlanamaz. İntihar etmek yaşama meydan okumak değil, belli bir toplumun kendi üyelerine izlenecek model olarak sunduğu “iyi yaşam”a meydan okumaktır.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Volant, “Giriş,” s. 9.

Selim Işık'ı intihara, Turgut Özben'i deliliğe götüren süreç, “bu dünyada başka bir yolla varolmanın” arayışı, sembolik düzence önerilen hayat diline meydan okumanın bir yoludur. Delilik de intihar da aşkın bir dil arayışına çıkmış kişinin eylemlerini vardırıdıkları son noktalarıdır. Ancak intihar, kişiyi “akıllardan çıkarmayan şeylerin en aşırısı ve canavarcasıdır.”<sup>63</sup> Selim'i bu karamsar sona sürükleyen “aşkın amaç,” Turgut'un deliliğiyle kendisini başka bir biçimde temsil edecek bir dil, yeni bir ev bulur. *Tutunamayanlar*'da delilik ve intihar birbirini tamamlayan, daha doğrusu, tamamlama potansiyeli taşıyan iki aşkın öneri olarak var olurlar.

\*

*Tehlikeli Oyunlar*'da delilik ve intihar eşzamanlı birer eğilim olarak Hikmet'in kişiliğinde varlığını sürdürür. Hikmet her iki eğilimi de içinde taşır, ancak her ikisine de benzer bir mesafeyle yönelir. Delilik onu nasıl korkutuyorsa, intihar de benzer bir biçimde korkutmaktadır. Hikmet delilikte “gülünç düşme ve ciddiye alınmama,” intihardaysa, katıksız bir yadsınma tehlikesi görmektedir: “Ülkede kimse bizi desteklemiyordu. Kimse, ne yaptığımızı bilmiyordu. ‘Bizi tanıyacaklar mı albayım? Sesimizi duyurabilecek miyiz? Yoksa bir tecrübe tavşanı ya da bilinmeyen bir bilim adamı gibi, kendimizi kendi üzerimizde deneyerek yok olup gidecek miyiz?’” (TO, 415). Hikmet'in kendi yazarlık uğraşı üzerinden dillendirdiği bu kaygı (“Sesimizi duyurabilecek miyiz?”), hemen her intihar mektubunda

---

<sup>63</sup> Alvarez, *İntihar*, s. 108.

alttan alta kendini duyuran bir kaygıdır. İntiharcının yüzleşmek durumunda olduğu en büyük korku da budur. Yaşayanların dünyasında “intihar,” aslında her daim aralık olduğu bilinen bu ara kapı, gönüllü ölümün aynı zamanda akılcı ölüm olduğunu imleyen bu lanetli bilgi, hemen herkesin hasıraltı etmek isteyeceği bir bilgidir. Kısacası, “intihar eden yadsınmaktadır çünkü o her şeyi tümüyle yadsımaktadır.”<sup>64</sup> İntihar, olgusal düzeyde bir ölme biçimi olmaktan önce, okurunu arayan bir mektuptur. Hikmet gibi yazı-yaşam özdeşliği ekseninde hayat süren bir kahramanın, yalnız yazısını değil ölümünü de bir temsil olarak algılaması doğaldır. Selim Işık’ın temsil ettiği İsevi budalalığın bu dünyadaki kaçınılmaz sonu olan intihar, Hikmet’in durumunda kendini temsil etme olasılıklarından biri olarak belirir. Yani Selim için bir tür zorunluluk olan intihar, Hikmet için “yüreğin sessizliğinde, tıpkı büyük bir yapıt gibi hazır [lanan]”<sup>65</sup> bir eylemdir. Tehlikeli bir oyundur:

Fakat, Allah kahretsin, insan anlatmak istiyor albayım; böyle budalaca bir özleme kapılıyor. Bir yandan da hiç konuşmak istemiyor (...) Ben de susarım o zaman. Gecekondunda 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 ölümümün nasıl karşılanacağını seyretmek istiyorum. Tehlikeli oyunlar oynamak istiyor insan; bir yandan da kılına zarar gelsin istemiyor. (TO, 259).

Selim Işık için “oyun,” gündelik hayattan duyulan sıkıntıyla başa çıkmak için bir yöntem, kendi varlığını tanımak ve tanımlamak için bir olanak ve hepsinden de önce hayata katılmayı ve ona katlanmayı mümkün

---

<sup>64</sup> A.g.e., s. 91.

<sup>65</sup> Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel (İstanbul: Can Yayınları, 2007), s. 16.

kılan bir olgudur.<sup>66</sup> *Tutunamayanlar*'da “oyun” bir amaç değil bir araçken, *Tehlikeli Oyunlar*'da amacın kendisine dönüşür: “ ‘Her gün yeni bir oyun çıkarıyorsun.’ ‘Sonunda hepsi birleşecek albayım. Sonunda herkese birden tek bir oyun oynayacağım’” (TO, 347). Bu “tek oyun” intihardır. Bir ölümsüzlük ya da hayatta kalma stratejisi olarak “intihar,” deliliğin ardına saklanamayacak kadar gerçekçi ve akılcı olan ve “yaşarken anlaşılmaya mecbur” (TO, 316) Hikmet'in yaşarken oynayabileceği son kozu; eylemin, yani, olgusalın alanında oynayabileceği tek oyundur. Gecekonudada kurduğu yarı düşsel yarı gerçek yaşantı, hem yaratıcısı hem tedarikçisi hem de oyuncusu olduğu bu kurmaca, Bilge'nin içeri adımını atmasıyla nasıl tuzla buz olduysa, Hikmet'in düşünsel-dilsel bir düzlemde oynadığı tüm delilik oyunları da gerçekliğin bu çığ ışığında toz duman olur. Kurmacanın dili zayıf, kırılğan her an paramparça olabilir bir dildir. Hikmet'in deliliğinin intihara eğilimli bir delilik olması (ki bu durumun kendisi çelişiktir; çünkü en az intihar oranına delilerde raslanmaktadır) bu kırılma anıyla baş gösterir. Hikmet gecekonudadaki yaşamının, yani kurmacanın, tabuttaki oksijen tüpü olduğunu fark ettiği anda önce zihinsel sonra da bedensel varlığını hızla öz yıkıma götürecektir:

Albay, durumu kurtarmak istiyordu, kendine bir gerçeklik kazandırma çabasıydı. Gerçekten önemli ya da gerçek bir kişi olarak görünme telaşına düşmüştü albay [...] Fakat her sözüyle gerçek varlığını gittikçe kaybettiğini, gittikçe saydamlaştığını seziyordu. [...] Bilge bir gerçekse, bütün Heineler, Monikalar, Mütercim Arif üzerine düşünceler, hepsi hepsi gerçek dışındaydı [...] Hikmet tehlikeli bir teşebbüste bulunmuştu Bilge'yi getirmekle. Gecekonudakileri çıplak bir ışığın altında görünce ne yapacaktı Hikmet? Onlar da, yazmaya çalıştığı oyunların kahramanları gibi, güneşe çıkınca toz olmayacaklar mıydı? Hüsamettin

---

<sup>66</sup> Seyypel, *Oğuz Atay'ın Dünyası*, s. 79.

Bey bütün bunları, düşünmeden, bir anda hissetti: Bilge de, bilmediği bir akışın içinde, uygun olmayan bir yerde bulunduğunu sezdi. (TO, 295).

Uygunsuz bir misafiri, Bilge'yi, gecekonduya getirerek kendi oyununu kendi kendine bozan Hikmet, bu sefer, oynayabileceği en tehlikeli oyuna yönelir. Romanın başlarında “ölmek istiyorum. Güzel kalmak için yapabileceğim tek şey bu,” (TO, 15) diyen Hikmet'in insan nefretiyle tetiklenmiş bu isteği, aslında onun çelişik duygu dünyasını bir tutarlılığa götürecek tek eylem olarak beliriyordu. Kendisini “miskin suçlu” (TO, 16) olarak niteleyen, çünkü eyleme geçememeyi gerçek bir suç olarak gören Hikmet, bu aşamada, dünyanın tiksinti verici işleyişini kendi varlığını sonlandırarak aşmayı amaçlıyordu. Eylemsizlik suçunu gerçek bir eylemle, intiharla cezalandırmayı tasarlıyordu: “Gene de bilerek oynuyorum: Düşüşümün farkındayım. O halde cezama razıyım.” (TO, 129). Kendi sonunun bilinciyle konuşan bu ses, bile isteye gerçekleştirilecek akılcı bir intiharı aslında daha en baştan kurmaktadır. Ancak, onun intiharını gerçek anlamda yıkıcı bir politik söyleme dönüştürecek olan, bu içerik değildir. Hikmet, dünyayla kurduğu bilinç ilişkisi onulmaz bir kopuşa uğradığı için değil, hep yarım kalmış yaşantıların kahramanı ve yarım kalmış anlatıların yazarı olmak yazgısına dayanamadığı için değil, başladığı metni bitirmek için intihar eder. Bütünüyle tersine işleyen bir süreç. Onun intiharı Selim'inki gibi varoluşçu değil, edebi bir intihardır. Gerçeklik karşısında tuzla buz olan kurmaca dünyasını, bu sefer başka bir gerçeklik düzleminde onarma çabasıdır. Hikmet Benol “oyunumuzu kanımızla yazalım,” (TO, 262) derken, bu ağdalı ve ağdalı olduğu kadar ironik dil zırhının ardına saklanmakla birlikte, yazarlığının varacağı nihai noktaya da işaret



etmektedir aslında. Hikmet oyununu gerçekten de kanıyla yazar. İntiharcının ardında bıraktığı veda mektubu nasıl ancak intihar gerçekleştikten sonra dilsel bir iktidar kazanıyorsa, Hikmet'in yazısı da bu yolla geçerlik kazanacak ve okurunu bulacaktır. "Sözün hiç mi hükmü yok?" sorusuna verilen yıkıcı, unutulmaz, canavarca bir yanıt bu: Sözün hükmü vardır, evet, hatta yalnızca sözün hükmü vardır.

Aziz varlığını ara sıra kaybettiğim oluyor. Fakat yaralı aklım, henüz gidecek bir ülke bulamadığı için bana dönüyor şimdilik. Biliyorum ki, bu akıl beni bütünüyle terkedinceye kadar gidipgelenazizvarlık masalına kimse inanmayacaktır. Bazı insanlar bazı şeyleri hayatlarıyla değil, ölümleriyle ortaya koymak durumundadır. Bu bir çeşit alın yazısıdır. Bu alın yazısı da başkaları tarafından okunamazsa hem ölünür hem de dünya bu ölümün anlamını bilmez; bu da bir alın yazısıdır ve en acıklı olanıdır. Bir alın yazısı da ölümün anlamını bilerek, ona bu anlamı vermesini becermeden ölmektir ki, bazı müelliflere göre bu durum daha acıklıdır. (TO, 384)

Hayatla değil ölümle ortaya konması tasarlanan bu içeriğin yaşarlıkları olabilmesi için okuruna ulaşması gerekir. Hikmet metinleriyle kurduğu ilişkinin aynısını intiharla kurar. Delilik bir oyun olmaktan öteye geçemediği için, Hikmet, bir başka anlatım olanağı olarak intiharı çağırır. Böylece *Tehlikeli Oyunlar*'ı salt kurgusal düzeyde bir yazı olmaktan çıkarır ve ona hak ettiği haklılık, doğruluk zeminini verir. Romanı bir intihar mektubuna dönüştürür: "Mektup her zaman için çağdaşları için bir anlam önerisidir. İntihar eden kişi, edimiyle birlikte bir anlamlılığı da devreye sokmakta, ölümünü dünyaya ilişkin kişisel ya da kolektif bir anlayışın içine yerleştirmektedir. Giden kişinin tanığı, ya da emaneti olan mektup bu anlamlılığa tanıklık etmektedir."<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Bknz. Jacques Pierre, "Regression et Transformation: Le Paradoxe Dans La Lettre d'Adieux," *Adieu, La Vie...: Etude Des Deniers Messages Laissés Par Des Suicidés*, (Montreal: 1990): s. 163, aktaran: Eric Volant, "Giriş," s. 12.

Ancak *Tehlikeli Oyunlar*, “intihar” motifi üzerinden *Tutunamayanlar*’la karşılaştırıldığında çok daha karanlık bir metindir. Selim Işık’ın intiharı hem bir anlamlılığa tanıklık eder, hem de bu tanıklığa başkalarını da tanık kılar. Onunki, dünyanın düzeninde ne de olsa bir çatlağa, bir kırılmaya yol açmış, çünkü yankısını bulmuş bir sestir. Hikmet Benol ise, hem intiharını önceleyen süreçte bir imkansızlık duvarının önünde ağlarken bulacaktır kendini hem de intiharının sonuçları konusunda büyük karamsarlık içinde olacaktır: “Albayım albayım bu oyun çok ciddi; bakın ben bile ağlıyorum albayım. İmkansızlık duvarının önünde ağlıyorum. Bu duvar beni çıldırtıyor albayım. Başımı bu duvara vurup parçalamak istiyorum.” (TO, 459). Kaçınılmaz bir son olarak intihar yaklaştığında, Hikmet’in tek hissettiği büyük bir yorgunluk olacaktır: “Ben artık biraz çöktüm albayım: Aklıma yeni bir şey gelmiyor. Oyunlar beni de yordu galiba [...] ben herhalde oyunlara artık devam edemeyeceğim. [...] Artık hiçbir şey yapmak istemiyorum. Gerçekten hiçbir şey yapmak istemiyorum. Hiçbir şey yapmak istemiyorum. Korkuyorum. Hiçbir şey yapmak istemediğim için kötü bir şey yapmaktan korkuyorum.” (TO, 461). Takıntılı bir ısrarla yinelenen bu “istemiyorum” tümcesinin nesnesi hem hayattır hem de ölüm, hem yazmaktır hem de yazmamak. Hikmet Benol hem bir “homologos”tur hem de kira kontratları, krik kraklar, terlikler, pijamalar, yağsabuntozter kokuları içinde yaşayan gerçek, kanlı canlı bir insandır: “Beni hemen anlamalısın, çünkü ben kitap değilim, çünkü ben öldükten sonra kimse beni okuyamaz, yaşarken anlaşılmaya mecburum, ben Van Gogh’un resmi değilim, öldükten sonra beni müzeye koyamazsınız.” (TO,

316). Hikmet Benol'u, yazarı için gerçek bir hezimete dönüştüren de budur. Hikmet Benol, Selim Işık gibi ağır ağır gelişen bir depresyonu son anına kadar soğukkanlılıkla sürdürmekten aslında uzaktır: “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 dayanamaz sonra. Bana bakmıyor. Sesimi duymuyor.” (TO, 462). Ölmeden hemen önce Albay'a bu tümcelerle seslenen Hikmet, son bir umutla varsayılan okuruna seslenen yazardır aynı zamanda. Yanıt sessizlik olduğunda, başlattığı eylemi sonlandırmaktan başka çare kalmaz Hikmet'e: “Artık çok geç, geriye bakamam. Bütün hazırlık bozulur. Neden geriye dönemiyorum? Aşağı da bakamıyorum. Gözlerini kapa. Buraya takıldım kaldım. Beni duymuyor musunuz? Bir şey yapamaz mısınız? Düşünüyorum.” (TO, 462).

Oğuz Atay Selim Işık'a bahsettiği mitik statüyü Hikmet Benol'a vermez. Bu anlamda gerçekten de zalim bir anlatıcıdır. Hikmet Benol onu intihara yaklaştıran her adımda daha da korku ve çekince içindedir. Oysa daha en başından, intiharı olası bir alternatif dil olarak tasarlamış, bu uğurda verilebilecek bütün savaşları vermiş, anlatısını anlamlı bir sona ulaştırmak için üretebildiği bu en akılcı çözüme doğru hızla yol almıştır. “Benim oyunlarda ancak ‘Ölüm,’ sonunda biraz ilgi uyandırabiliyor seyircilerde albayım,” (TO, 305) diyecek kadar da bilinçli bir biçimde ilerlemektedir bu yolda. Onun öyküsünü görkemli, dokunaklı bir intiharla sonlandırmak varken, son ana kadar kurtarıcısını bekleyen, “son bir hak tanıyamazlar

mıydı bana?” (TO, 462) diye soran, çaresizce arkasına bakan bir intiharçı profili çizmek neden?

*Tehlikeli Oyunlar*'da Oğuz Atay'ın otoriter bir yazar sesiyle metne girdiği iki yer vardır. İlki, Sevgi'nin yaşam öyküsünün anlatıldığı ikinci bölümdür, aynı bölümde Hikmet'in gecekonduya yerleşmeden, yani bir yazar olmadan önceki hayatı da anlatılmaktadır. İkincisi, Hikmet'in balkondan düşüşünü takip eden bölümdür. Oğuz Atay, kahramanı Hikmet Benol yazabildiği sürece metne müdahil olmaz, daha doğrusu, şeyleri Hikmet'in bilincinin içinden anlatmayı tercih eder. Hikmet anlatıyı terk ettiğindeyse ipleri hemen eline alır.

İpleri eline alır ama, bu son bölümde de hemen başka bir yazarı, metnin varsayılan okuru Albay Hüsamettin Tambay'ı metne müdahil eder. Albay'ın, Hikmet'in ölümünün ardından bir gazete için kaleme aldığı mektup, Hikmet'e hayatı boyunca gösterilmeyen değer en azından ölümünden sonra kendisine verilmesini talep etmektedir. Ancak mektubun asıl amacı, onlarca gündelik ıvır zıvırın, çözülmek bilmeyen belediye sorunlarının arasında erir gider, görünmez olur. Hikmet'in intiharı da hızla gürültüye gitmektedir; kendini balkondan atmadığı, balkondan kayıp düştüğü söylenmektedir. Eve doluşan kalabalık Hikmet'in ölümünden çok evdeki eşyalarla ilgilenmekte, hatta kimileri kargaşadan istifade ederek bir şeyler yürütmektedir. Dahası ortalık biraz durulduktan hemen sonra, her şey, sanki hiçbir şey olup bitmemiş gibi eski tekdüze düzenine geri döner. Çocuklar bilye oynamaya başlar; bakkala gider, çatapata alırlar. Hikmet

düşleyebileceği en acıklı sona maruz bırakılmıştır. Unutulmuştur. Dahası, anlaşılmamıştır.

Oğuz Atay Hikmet Benol'a bu zalim sonu biçerken, aslında onu bir tür koruma kalkanının ardına saklamaktadır. Hikmet Benol'a herkesten daha zalim davranarak daha en baştan onun hakkında söylenebilecek her şeyi söylemektedir. Hikmet Benol, anlatı öyle gerektirdiği için intihar etmiş; bu karanlık sona, iplerinden çekilen bir kukla gibi itaat etmek durumunda kalmıştır: “Ağlarsan, her şey anlaşılır şimdi. Albayım, kusura bakmayın, balkona kadar yürümek zorundayım” (TO, 462). Hikmet Benol nasıl Atay için bir hezimet olmuşsa, Hikmet'in yazısı da onun için bir hezimet olmuş ve en sonunda onu intihara kadar sürüklemiştir. Anlatı, kahramanın hikâyesinin önüne geçmiş ve ayakta kalabilmek için kahramanı kendine kurban etmiştir. Ama bu öyle bir kahramandır ki, uğruna kurban edildiği anlatının yazarıdır aynı zamanda. Tıpkı *Don Quijote*'nin sonunda, bütün kahramanlar, yazarlar, çevirmenler metni terk ettikten sonra okuruyla konuşmaya başlayan kalem gibi, *Tehlikeli Oyunlar*'da da anlatı “Albaylar Hikmet, Hikmetler mirliva ol[duktan]” (TO, 347), olup bitenler ve bu olup bitenler hakkında gelecekte söylenebilecek her şey söylendikten sonra, kendini anlatmaya başlar.

## 4. YAZARLIK KURUMUNUN İFLASI VE EDEBİ İNTİHAR

*Tehlikeli Oyunlar*'da ana motif örgüsü, “yazarlık kurumu” ve “yazarlık kurumunun sorunları” çevresinde bir dizi kavramsal tartışma üzerine kuruludur. *Tutunamayanlar*'la *Tehlikeli Oyunlar* arasında da bu anlamda pek çok koşutluk vardır. Her iki romanda da Batı ve Doğu, yani merkez ve çevresel arasındaki gerilim, edilginleştirilmiş, çünkü kültürel anlamda sıkışmış bir entelektüelizmin başat nedeni olarak sorunsallaştırılır. Bu gerilimli ortamda, entelektüel üretim, “özgün olma” ve “taklit kalma,” “evrensellik” ve “taşralılık” ekseninde gidip gelir ve bu yoğun kaygı ortamının anlatımına dönüşür. Entelektüel, kendi üretimini ortaya koymadan önce kendi açmazlarını tartışmak durumunda bırakılmıştır. Oğuz Atay'ın entelektüel kahramanları, bir önceki kuşaktan, yani “az gelişmiş babalar”dan devralınmış bu kültürel açmaz ve köken sorununu, yaratacakları alternatif bir dille aşmaya çalışırlar. Ancak az gelişmişliğin, ciddiye alınmamanın, modernizme de onun başat yazın türü olan romana da geç kalmışlığın, kısacası, metaforik anlamda çocuk kalmışlığın acısı, her iki romanda da, ancak yarım kalmış metinler, yarım kalmış yazarlar, başkalarının dilinin parodisi olmaktan öteye geçemeyen ve anlamı gürültüye boğarak anlamsızlaştıran bir dille temsil edilebilmektedir. Başka bir deyişle, söz konusu entelektüel açmazı dillendirme çabası, bu romanlarda sorunun

kendisi hâline gelmektedir. Açmaz dillendirilememektedir, çünkü bu açmazı dillendirecek olan özne, kendisini hiçbir haklılık, doğruluk zemininde konumlandıramamaktadır. Avrupa kültürünün dikte ettiği anlamda “modernlik”in epistemolojik temelleri üzerinden düşünecek olursak Batı ve Doğu arasında bir entelektüel sıkışmışlığı ya da kararsızlığı, evrensel bir deneyim olarak modernizmin temel kavramsal çerçevesi içinde düşünecek olursak da daha en baştan yitirilmiş bir özgünlüğü dillendirmektedir bu metinler. Sorun kökensizlik değil, kökenin olanaksızlığıdır. Oğuz Atay, Türk modernleşmesini ve Türk romanı geleneğini sorunsallaştırırken, aslında, bu olanaksızlığı dillendirmekte ve onunla yüzleşmektedir: “Eğer Türk romanında bir zayıflık varsa bunun nedeni onun kendi kökenine dönememesi değil; özgünlüğün kaçınılmaz yokluğuyla, özgün bir kökene dönmek için her zaman çok geç kalınmış olunacağı gerçeğiyle yüzleşmemiş olmasıdır.”<sup>68</sup>

Yukarıda da belirtildiği gibi, Atay ilk iki romanını benzer bir motif örgüsü üzerine kurmuştur. Ancak bu iki romanın omurgası birbirlerinden epey farklıdır. *Tutunamayanlar* “ilkesel bir onay temelinde, acı alayla yüklü bir reddiyenin kitabıdır. Reddedilen, entelektüellerin hâl-i hazırındaki durumu; onaylanan ise, topluma ilişkin hafif ütöpik bir sisle sarılı sorumluluklarıdır.”<sup>69</sup> Yarım kalmış metinlerden oluşan bu toplama kitap, entelektüelin hâl-i hazırındaki durumunun tezahürüken, bu metinleri yan yana getiren, bu parçalanmışlığı sorunsallaştıran bir başka ses, belki de

---

<sup>68</sup> Gürbilek, “Dandies and Originals,” s. 623.

<sup>69</sup> Seyypel, *Oğuz Atay’ın Dünyası*, ss. 106-07.

metnin en önde gelen varsayılan yazarı olarak Turgut Özben, nedenlerini bulguladığı bu sorunu bir çözüme taşıma çabası içindedir. *Tutunamayanlar*'da “yazarlık kurumunun sorunları” dışsal bir nesne olarak sorunsallaştırılmaktadır. Merkezde yazı değil, kaçınılmaz bir biçimde yarım bırakılmış metinlerin yazarı Selim Işık, onu intihara sürükleyen ontolojik sorunlar, kısacası, mitik bir portreye dönüştürülerek geç kalmış Türk entelektüelinin bir temsili hâline getirilmiş “kahraman” durmaktadır. Oysa *Tehlikeli Oyunlar*'da “yazı,” “yazarlık kurumu,” bu kurumun sorunları ve açmazları romanın başat konusu hâline getirilmiştir. Metin, kendi yazılma sürecini aynı anda dışlaştırmaktadır. “Ana kişi hem romanı – ‘*Tehlikeli Oyunlar*’ı- yazmakta, hem de aynı anda onun içinde yaşamaktadır.”<sup>70</sup> Öyle ki, anlatı ilerledikçe bir tür sanal açmaza dönüşen bu durum, metnin varsayılan yazarı Hikmet Benol’u, tam da anlatının var olma koşulları öyle gerektirdiği için, en sonunda öğütecek, onu kurban edecektir. Bir soyut kavram olarak “anlatı,” kahramanın hikâyesinin önüne geçecek, metnin yazılma ve hayatta kalma (yani okurunu bulma) süreci metnin ana omurgası hâline gelecektir.

#### **4.1 *Tehlikeli Oyunlar*'da Yazarlık Kurumunun İflası ve Edebi İntihar**

Hikmet Benol küçük burjuva hayat düzenini ve onun temsil ettiği hayat dilini terk edip bir gecekonduya yerleşmiş ve yazarlık serüvenini

---

<sup>70</sup> Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s . 109.



başlatmıştır. Entelektüel özgürlüğünü kurmacanın alanında kazanmayı tasarlamaktadır. Gecekondu, bir olasılıklar evreninin, henüz filizlenmemiş tohumun temsili gibidir. Hikmet dünyayla tutarlı, doğru ve bir haklılık zeminine dayalı bir bilinç ilişkisi kurabilecek bir özne, bir “ben” olabilmek ve potansiyelini somut bir gerçekliğe dönüştürebilmek için bu olasılıklar evreninde yaşamaya ve yazmaya başlar. Gecekondu aynı zamanda her şeyle sonsuzca alay edebilme özgürlüğünün yakalandığı bir yerdir. Ancak aynı özgürlük, biraz da herkesin gözünden ve ilgisinden uzakta olmaktan kaynaklanmaktadır. Yani Hikmet’in bir yazar olarak kurmacanın alanına girmesi, ancak kurmaca bir mekânda, dış dünyadan koruyucu bir rahim duvarıyla ayrılmış bir kozada olasıdır:

Ne olur albaylarım, biz tarihin kölesi olmayalım; gerekirse, dünya tarihini yeni baştan yazalım. Bütün olayların yeni yorumlarını yapalım. Bunun için neyiz eksik sanki? Bana kalırsa, gerçek hürriyeti ancak bizler duyabiliriz içimizde (...) Bizlere uygun görülen kadere her yerde karşı çıkmalıyız. Küçük oyunlara gelmemek için bu gecekonduya taşındık, büyük oyunlar oynayacağız. (TO, 71)

Hikmet Benol “tarih” derken yalnız ulusun değil, kendi kişisel tarihinden de söz etmektedir. Entelektüel özgürleşme, ancak geçmişle, geç kalmışlıklarla, “az gelişmiş babalar”la hesaplaşıldıktan ve bu tarih yeniden yazıldıktan sonra gerçekleşecektir. Başkalarının kendisine biçtiği değil, kendisinin kaleme aldığı, daha en başından müdahil olabildiği, yani yönlendirebildiği ve istediği sonu biçebildiği bir tarih olacaktır bu. Hikmet’in anlatı boyunca oynadığı oyunların temelinde de kendisine biçilmiş tarihten kaçma arzusu vardır: “Bu arada, anılarımla da oynamama izin verir misiniz albayım? Oyunlar yazmayacak mıydık albayım? Aklıma

takılan anılardan kurtulmama yardım etmeyecek miydiniz?” (TO, 45) Ancak, bu anılardan ancak bir oyun çerçevesi içinde söz edebilecektir. Gerçekleri ciddi bir dille anlatmaya kalkıştığı anda bir melodram yazarına dönüşeceğini, gülünçleşeceğini bilmektedir. Soluksuz bir ironiyi anlatısına her daim dahil ederek geçmişindeki bu “acıklı şarkılar”ı anıştıran dokuyu anlatının dışında tutmaya çalışır. Gülünç düşme tehlikesine kendisini ilk elden gülünçleştirerek karşı koymaya çalışır: “Alay ederler benimle diye korktum. Oysa kolayı vardır: Herkesin yüzüne bakıp gülümsersin aptallar gibi. Onlar seninle alay mı ediyor, sen de kendinle alay ediyor ...muş gibi yaparsın.” (TO, 28)

Gülünç düşme kaygısı bir eziklik duygusu da taşımaktadır içinde. Ama aynı duygu, öfkeli bir kibri de barındırmaktadır. Hikmet Benol’un gülünç düşmemek pahasına dur duraksız ve acımasız bir alayla kendi kendini küçük düşürmesinin ardında gizli bir kibir vardır. *Don Quijote*’nin önsözünde, yazdığı kitabın babası değil üvey babası olduğunu söyleyen, yarattığı kahramanın zaaflarını, güdüklüklerini bir bir sıralayan yazar sesi, nasıl kitap hakkında söylenebilecek en acı eleştirileri herkesten önce dillendirerek aslında hem babalık statüsünü hem de oğlunun dokunulmazlığını sağlamlaştırıyorsa, Hikmet Benol da kendi yazarlık statüsünü kendine yönelttiği bu ironi oklarıyla pekiştirmekte ve böylece, kimseye söyleyecek söz bırakmayarak bu yetkiyi yalnızca kendisine tanımaktadır. Cervantes, bazı şeyleri çok erken dillendirdiği için, Oğuz Atay ise aynı şeyleri çok geç dillendirdiği için huzursuzdur. Her ikisi de huzursuzluklarını, düşünümsel metinlerle, yani huzursuzluğu metinlerinin

başat konusu hâline getirerek aşmaya çalışırlar. Hikmet Benol'un kendine yönelttiği yaralayıcı oklar, anlatının kendisini de hedef almaktadır. Aynı biçimde anlatı, hem Hikmet Benol'un hem de anlatının kendisinin bir otopsi masasına yatırıldığı bir uzam oluşturmaktadır. Şeylerin anlatılabilirliğini ilk elden olumsuzlayan bir anlatıdır bu:

İroniyi bir hafifseme tekniği olarak algılayanlara karşı, Atay'ın yapıtlarındaki şenliğe dair şu temel özellikleri bir daha vurgulamak gerekir: Birincisi, iki karşıt konumun birbirini geçersizleştirdiği, doğrunun böylece geçirildiği kaygısız bir yüzey elde etmek için değil, insan bilincini oluşturan birbirine dargın konumların birbirinin yanbaşıında gerilimli bir hayat sürdürdüğünü, bence hep de süreceğini anlatabilmek için kullanmıştı Atay ironiyi. Düşüncenin taşlaşmasına, duygunun basmakalıplaşmasına, doğrunun sabitlenmesine karşı ironiyi kullanıyordu; ama kendi "samimiyet buhranı"nın da birgün pekâlâ taşlaşabileceğinin farkındaydı. İkincisi, ne düşündüğünü söyleme külfetinden kurtulmanın getirdiği aldırıışsız bir neşe değil, tersine, birkaç şey birden söylemenin, birkaç sese birden yer açmanın ağrısıyla sahip çıkılmış buruk bir neşeydi Atay'ınki. Üçüncüsü, oynarken özgür olmanın aslında pek de mümkün olmadığını, oyunların zaten tehlikeli olduğunu hep aklında tutarak yazmıştı. Dördüncüsü, ironiyi *pathos*'u kuşatan bir alay kabuğuna; acıyı kuşatan, onu aktarılabilir kılan, bir yandan da aslında hiçbir zaman tam aktarılamayacağını hissettiren bir kabuğa dönüştürmüştü.<sup>71</sup>

Oğuz Atay'ın metinlerinde ironinin çok yönlü bir işlevselliği vardır. Ancak *Tehlikeli Oyunlar*'da ironi öncelikle yazarlık kurumunun kendisini hedef almaktadır. Hikmet Benol yalnızca gecekondunun duvarları ardına değil, şeyleri aktarılabilir kılan tek yöntemin, "ironi"nin de ardına saklanmıştır. Ancak zamanla kuşatıcı bir kabuğa dönüşen bu kalkan, Hikmet Benol'u özgürleştirmek bir yana, onu esir eder. Hikmet Benol, zamanla, durumunu ancak bir gürültüyle ifade edebileceğini, dilde doğruluğun ancak olumsuzlama yoluyla ortaya konabileceğini kavrar.<sup>72</sup> Aynı anda anlatı da

---

<sup>71</sup> Gürbilek, "Acı Anlatılabilir mi?," s. 73.

<sup>72</sup> Gürbilek, "Oyun ve Adalet," *Ev Ödevi* (İstanbul: Metis Yayınları, 2005), s. 13.

kendi olanaksızlığını dillendirmekten başka bir şey yapamayan bir sabuklamaya dönüşme tehlikesi içindedir. “Oyun” özgürleştirmemektir. “Oyun” bir saatli bombaya dönüşmekte, yıkıcılaşmaktadır:

Atay’ın romanlarından yükselen gürültü, yukarıda sözünü ettiğimiz çeşitli dillerin birbirine karışmasından, birbirini çelmesinde kaynaklanan bir gürültüdür. Oynarken durmadan bir rolden diğerine girip çıkan çocukların çıkardığına benzer, dışarıdan bakıldığında anlamsız görünen, anlamın tükendiği izlenimini veren bir gürültü. Atay mizahını büyük ölçüde bunun üzerine, *Tutunamayanlar*’da “kaba gürültücü adam” Turgut Özben’in, *Tehlikeli Oyunlar*’daysa “işî öylesine şakaya getiririm ki, gerçeğin anlamı kalmaz diyen Hikmet’in çıkardığı gürültü üzerine, bu durmadan çoğalan, durmadan kendini yanırlayan söz üzerine kurmuştu.<sup>73</sup>

Durmadan kendini yanırlayan bu sözler karnavalı, kendi anlattığını aynı anda olumsuzlayan anlatı, Hikmet Benol’u da kendi anlatısının kurbanına dönüştürecektir: “Ah, ne olurdu bazı sözleri hiç söylememiş olsaydım? [...] Genel af ne zaman çıkacak albayım? Hani bütün sonuçlarıyla suçları affeder ya, ne zaman kavuşacağız ona?” (TO, 355-56). Sözünün eri olabilmek, kanıyla yazdığı bu oyuna hakettiği doğruluk zeminini verebilmek için Hikmet’in anlatıyı terk etmesi gerekmektedir. Söz, ağızdan çıkmış ok gibidir, geri alınması olanaksızdır. Sözcüklere başlangıçta atfedilen özgürleştirici işlev yerini topyekün yıkıma bırakmaktadır. Bozgun iki koldan işlemektedir. Anlatı temsil gücünü yitirirken, anlatıcı da hayatta kalma gücünü yitirmektedir: “[...] sanat kendi kendini karşısına alınca, yıkıcılığı ve bozgunculuğu kendine yönelttiğinde intihar zorunlu olarak gündeme gelir. Çünkü sanat jestlerle karıştırılınca sanatçının yaşamı ya da

---

<sup>73</sup> A.g.e., ss. 13-14.

en azından davranışları yaptığı işle aynılaştır. Eğer biri anlamsız ve değersizse diğeri de öyledir.”<sup>74</sup>

*Tehlikeli Oyunlar* tam da bu anlamda yazı-yaşam özdeşliği üzerine kurulu bir metindir. Anlatı bir olanaksızlık duvarına çarpmıştır. Bu duvar Hikmet Benol’un intiharından hemen önce önünde ağladığı, başını vura vura parçalamak istediği duvardır aynı zamanda. Tıpkı Dostoyevski’nin *Yeraltı Adamı*’nın yaptığı gibi, Hikmet Benol da, bu duvar karşısındaki çaresizliğini ve onu yıkmaya gücünün asla yetmeyeceğini bilmesine rağmen, salt “taraf” olduğunu gösterebilmek için, kafasını bu duvara çarpacak, o güne dek söylediği tüm sözcüklerin arkasında duracaktır. Duvarı değil, kendini yıkıp geçecektir. Sözü hükmünü yerine getirmek, sözünün eri olabilmek için gerçekleştirdiği bu öz yıkım onu aynı zamanda gerçek bir tutku adamı yapmaktadır:

Tutku, hangi türden olursa olsun, ne “haklı” çıkabilir ne de bunu ister. Haklılıktan konuşulduğu andan itibaren, herkes *her zaman* ona karşı haklıdır. Çünkü tutku adamı, aslında, dünyanın gözünde kendi haksızlığı içinde olmayı seçen adamdır ve yaşama karşı ölümün tercihi, bu büyük, bu geri alınabilmez haksızlığın içinde anlam taşımaktadır.<sup>75</sup>

Hikmet Benol’un intiharı edebi bir intihardır, çünkü anlatı boyunca oynadığı bütün oyunların, daha doğrusu, anlatıyı olası kılan bütün oyunların zorunlu bir getirisi olarak intihar etmiştir. Yalnızca intihar gibi bütün temel yaşamsal dürtüleri hiçe sayan yıkıcı bir eylemle anlatının kolektif bir anlam evrenine yerleşmesini sağlayabilecektir. Cevat Çapan’ın da belirttiği gibi

---

<sup>74</sup> Alvarez, *İntihar*, s. 214.

<sup>75</sup> Bknz. Denis de Rougemont, *L’Amour et l’Occident*, (Paris: Plon, 1982): s. 322, aktaran: Eric Volant, “Giriş,” s. 9-10.

“*Tutunamayanlar*’da Selim Işık’ın olduğu gibi, *Tehlikeli Oyunlar*’da da Hikmet Benol’un hayatının intiharla noktalanması yazarın yücelttiği ya da önerdiği bir çözüm olarak görülmemelidir. Gerçekler birer oyun olarak, daha doğrusu hayat bir oyun olarak sunulduğuna göre, buradaki intiharı böyle bir oyunun mantıksal ve biçimsel sonucu olarak görmek [gerekir].”<sup>76</sup>

Mantıksal sonuç, yazarlık kurumunun iflasıdır. Kendi yüküne dayanamayan, kendini olumsuzladıkça ağırlaşan, ne kendine ne de başka bir söyleme herhangi bir haklılık zemini tanıyamayan anlatı iflas etmelidir. Ancak *Tehlikeli Oyunlar*’da yazarlık kurumunun iflası, yani Hikmet’in intiharıyla temsil edilen bu sembolik gerçeklik, tam da gönüllü ve bilinçli bir iflas olduğu için, yazarlık kurumunun kendisine o güne dek hiç edinmediği bir güç de verir. Zaaflarını, eksikliklerini, olanaksızlıklarını okuruyla paylaşarak gerçek bir matem dili yaratan, kendi kırılmasını sonuna dek araştıran, her kaçışa açık sembolik bir uzamda yorulmak bilmeden kendi ölümünü deneyen anlatı, onu bu denli ağır ve yası kılan kültürel gerilimden doğmuş, bu gerilimin izlerini kendi üzerinden bir türlü atamamış, başkalarının yazdığı, kendisinin müdahil olamadığı ve onu belirleyen tarihten bir türlü kurtulamamıştır, evet. Ancak kendi yadsınına gerçek anlamda bir yadsımayla yanıt verdiği, ölümünü bir protestoya, varlığını da bir manifestoya dönüştürdüğü, yani kendi ölümüne müdahil olduğu anda bir mağduriyetin anlatımı olmaktan çıkar ve özgürleşir. Artık kendine ait gerçek bir dili vardır: Bozgunun dili.

---

<sup>76</sup> Cevat Çapan, “Giriş,” *Tehlikeli Oyunlar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1994), s. 8.

\*

Oğuz Atay *Tehlikeli Oyunlar*'da yazarlık kurumunu iflasa götürerek kendi yazarlığı üzerine ikincil bir literatür de geliştirir. Atay'ın bu romanda yarattığı dil, kültürel bir gerilim ortamının havasını soluyan, varlığını tam da bu gerilim ortamından alan bir dildir. Romanın biçimi, içeriği aynen yansımaktadır. Kendi olanaksızlığını dillendiren ve içinde bulunduğu mevcut koşullar gereği bundan ötesini gerçekleştiremeyen anlatı, en sonunda iflas ettiğinde, yalnızca kendi tekil tarihine son vermekle kalmaz, kendisinden başka hiçbir anlatının dolduramayacağı tikel bir statü de edinir. *Tehlikeli Oyunlar* taklit edilemez ve tekrarlanamaz bir romandır. Bağlı bulunduğu gerilimden doğmuş ve kendiyile birlikte bu gerilimi de ortadan kaldırarak son noktayı koymuştur. *Tehlikeli Oyunlar* amacına ulaşmış bir intihar denemesidir. Her intihar gibi, tarihini kendiyile başlatıp kendiyile bitirmiştir.

Oğuz Atay kendi romanı üzerine geliştirdiği ikincil literatürü burada da bırakmaz. Anlatıyı iflasa götürerek ona bahsettiği özgürlük statüsünü, onun çevresinde bir koruma kalkanı geliştirerek pekiştirir. Atay, bir metne getirecek yorumların onun hayatta kalmasının ön koşulu olduğunu bilir. Ancak onun için önemli olan yalnızca yorumlanmak değil, doğru yorumlanmaktır. Bir edebiyat metni üzerine “doğru yorum” olası mıdır, bu ayrı bir tartışmanın konusu olurdu. Ancak Atay'ın bu konudaki duygusu ne doğrulanabilir ne de yanlışlanabilir bir duygudur. Bu konuda söylenebilecek tek şey bu duygunun var olduğudur. Hikmet Benol'un roman boyunca

durmaksızın dillendirdiği “doğru anlaşılma, değerlendirilme” kaygısı, intihar tasarısına bir leke gibi yapışan bu endişe, hem okura hem de onun daha profesyonel hâli olan yorumcuya duyulan güvensizliğin anlatımıdır. Anlatının, geleneksel estetiğin bakış açısının damgasına maruz kalmasından, yanlış yorumlara götürülerek başkalarınca öldürülmesinden korkmaktadır Atay. Bu yüzden de nesnesi hâline gelebileceği olası söylemleri anlatının içine birebir kendisi sokarak bu tehlikeyi savuşturur. Onları metnin içine dahil ederken, kara mizah ve ironiyle onları da olumsuzlar. Kendisine yöneltilebilecek bütün eleştirileri daha en baştan kendisi söyler ve bunları metnin içinde geçersizleştirir. Romanı da, duyarsız ve kötü okura getirilebilecek en sert eleştiriyle sonlandırır: “Hava kararıyordu. Köşeden genç bir kızla bir adam göründü kolkola. Delikanlı bir şeyler anlatıyordu, genç kız da başını sallıyordu. ‘Bana kalırsa filim biraz karıştı,’ dedi genç adam. ‘Bazı yerini anlamadım.’ ‘Canım,’ dedi kız, ‘Sonunda çocuk ölüyor işte.’ ‘Aptal,’ dedi delikanlı, ‘O kadarını biz de anladık.’” (TO, 474)



## SONUÇ

*Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* hem Türk edebiyatında hem de Oğuz Atay'ın yazarlık serüveninde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Türk edebiyatının ilk üst-kurmaca örnekleri olan bu romanlar, yalnız biçimsel anlamda getirdikleri yeniliklerle değil, kendi var olma koşullarını da metnin ana motif örgüsüne sağlam bir biçimde taşıyabildikleri, havasını soludukları kültürel ortamın birer ürünü olarak kendi sorunlarını kendilerine özgü bir dille dillendirebildikleri için de birer kilometre taşıdır. Aynı zamanda, kendi yazarlık duruşunu bütün zaafı, açmazları ve zenginliğiyle ayırttığı ve yazarlık kurumunun sorunlarını, bağlı bulunduğu coğrafyanın zaafı, açmazları ve zenginliklerinden soyutlamaksızın ortaya koyduğu için Oğuz Atay'ın yazarlığının da manifestosudurlar. Bu hem edebi hem de politik bir manifestodur.

Oğuz Atay üzerine ikincil literatür, özellikle 90'lı yıllarda, hem post-kolonyal edebiyat kuramının dünya çapındaki yükselişi, hem de Batı dilleri ve edebiyatları alanlarında yetişmiş ve metin merkezli okumalara öncelik veren yeni bir eleştirmen kuşağının Türk eleştiri geleneğinde sözü devralmasıyla farklı bir kavramsal çerçeve edinmiştir. Atay'ın Türk ve dünya edebiyatı geleneğiyle kurduğu ilişki, romanlarındaki yoğun metinlerarası göndermeler ve anlatının yapıtaşlarını dışlaştıran eklektik ve düşünümsel özellikler metin çözümlemelerinin odağı hâline gelir.

Post-modern edebiyat kuramının aslında daha çok Avrupa kültürüne özgü “dilde amaçlı anlamsızlık-çözumsuzlük” saptaması, Atay’ın metinlerine de pek çok eleştirmence uygulanmış, bu aşamada, Atay’ın metinlerindeki politik içerik biraz göz ardı edilmiştir. Bu, edebiyat eleştirisi tarihinde sıklıkla raslanan, kuramın kendi nesnesinin önüne geçtiği, onu -bir tür aşırı-okumayla,- aydınlatmaktansa yıprattığı pek çok duruma iyi bir örnektir.

Yine de, Atay’ın romanlarını bağlı buldukları politik içerikten soyutladığımızda, romanların bu tür aşırı-okumalara oldukça zengin bir malzeme sunduğunu belirtmek gerekir. Atay, bir toplumun kültürel belleğini oluşturan çok sayıda söylemin parodisinden oluşan bir dille konuşur. Söylem katmanları birbirinin üstüne devrilir, hiç biri bir diğerini dinlemez, bu gerilimli ortamda dillendirilen söylemlerin dayandığı herhangi bir doğruluk zemini yoktur. Ancak Atay, tam da anlamsız bir uğultuya dönüşmüş bir dili anlatının omurgası hâline getirdiği ve bu dili anlatının olası tek dili olarak ortaya koyduğu için “dil” politik bir uzama dönüşür. Başka bir deyişle, Atay, Tanzimat’tan bu yana kültürel kimliğin epistemolojik temellerinde onulmaz bir yara, bir çatlak açan Batılılaşma-modernleşme sürecinin, entelektüel üretim ve bu üretimin en önemli temsili olan dildeki yansımasını ortaya koymaktadır. Modernliğe geçikmiş bir çevre ülke entelektüelinin güçlü bir ideolojik platformda kendisine şart koşulan bu Batılılaşma sürecinde yitirdiği ilk şey, hiç kuşkusuz, otantikliği ve kendi kültürel kökenidir. Oğuz Atay bu köken sorununu, daha doğrusu yitirilmiş kökeni, başkalarına ait dillerin taklidinden, parodisinden oluşmuş bir yok-dille temsil ederek aslında aynı anda iki şeye birden işaret eder: Birincisi,

Avrupa'nın "merkez"i, Türkiye'ninse "çevresel"i temsil ettiği bu merkez-çevresel geriliminde, entelektüelin kendine özgü bir dil yaratabilmesinin ön koşulu, içinde bulunduğu gerilimle yüzleşmek, öncelikle bu gerilimin dilini yaratmaktır. İkincisi, "kökensizlik" yalnızca çevreselin tikel koşullarından değil, evrensel bir deneyim olarak modernliğin epistemolojik temellerinden ve özneyi konumlandığı yerden kaynaklanan bir sorundur. Çevre ülke entelektüelinin sorunu iki katmanlıdır. Öncelikle, merkez ve çevresel arasındaki gerilimli ortamın yarattığı "taklit-özgünlük" ekseninde sıkıştırıldığı ve edilginleştirildiği için üretimini herhangi bir tutarlı zemine oturtamamakta, huzursuzlaşmakta ve eyleme geçememektedir. İkincisi, modernlik deneyimi özneyi zaten bütünlüklü-anlamalı bir statüden mahrum bırakmıştır. Modern özne, artık aşkın bir yurtsuzluğun, geri döndürülemez bir kökensizliğin temsili hâline gelmiştir.

Oğuz Atay *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'da yazarlık kurumunun sorunlarını bu çerçevede tartışır. Ancak *Tutunamayanlar*'da odak, yazarlık kurumu değil, gecikerek modernleşmiş bir çevre ülke entelektüeli olarak Selim Işık'ın entelektüel açmazları ve sorunlarıdır. *Tutunamayanlar*, dilin kendini temsil etme olanaklarından yoksunluğunu, entelektüellerin hâl-i hazırdeki durumlarının bir temsili olarak ortaya koymakta, böyle yapmakla da sorunu dışsal bir nesne olarak tartışmaktadır. *Tehlikeli Oyunlar* ise baştan ayağa yazı-yaşam özdeşliği üzerine kurulu, baş kahramanın aynı zamanda anlatının yazarı olduğu bir metin olduğu için yazarlık kurumunun sorunlarını metnin odağı hâline getirir. Öyle ki anlatı temsil gücünü yitirirken, anlatıcı da hayatta kalma gücünü yitirecektir.

Oğuz Atay'ın entelektüel kahramanları yalnızca Avrupa'nın değil, kendi coğrafyalarının da çevresine itilmiş figürlerdir. Çift katmanlı bir çevresellik statüsüdür bu. Öncelikle, Avrupa kültürünün evrensel değerleri karşısında “evrenselleştirilmemiş,” bu yüzden de “taşralı” ya da “marjinal” addedilmeye mahkum edilmiş bir değerler sisteminde yaşamaktadırlar. Yanı sıra, içinde buldukları anti-entelektüel kültürel atmosferde de *ex-centric* birer figür olarak görülmektedirler. Kimse onları anlamamaktadır, çünkü sorunlarını ortak sembolik düzenin diliyle aktaramamaktadırlar. Bu yüzden, alternatif bir dil yaratma çabasına girerler. *Tutunamayanlar*'da da *Tehlikeli Oyunlar*'da da delilik motifi, bu alternatif dil arayışının anlatımıdır. Delilik, sembolik düzenin kuşatıcı dilini kendine özgü bir dil yaratarak aşma, böylece, kendi aşkın konumunu aşkın bir dille temsil etme gücünü potansiyel olarak içinde barındırmaktadır. *Tutunamayanlar*'da Selim Işık'la bir tür kader birliği yaparak onun yürüdüğü yolda ilerleyen Turgut Özben, attığı her adımda sembolik düzenin dilini bozguna uğratacak ve adım adım ilerleyen bir şizofreniye kendini teslim edecektir. Aynı zamanda bir tür özgürleşmenin de temsili olan şizofreni, Turgut Özben'in bir yazar olabilmesinin, yani kendine ait bir sese, dile sahip olabilmesinin ön koşuludur. *Tutunamayanlar*'da “delilik” bir özgürleşme olasılığı olarak romanın sonunda belirir. *Tehlikeli Oyunlar* ise deliliği daha en baştan bir yöntem olarak tartışır. Ancak sonuç, bozgun olacaktır. Delilik Hikmet Benol için bir arzu nesnesi olduğu kadar bir korku nesnesidir de. Delilik hem özgürleşmeyi hem de gülünç düşmeyi bir tehlike olarak barındırır. Yanı sıra, Hikmet Benol, kendi deliliğinin farkında olmayan bir deliliği özleyecek

kadar da akılcıdır. Hikmet Benol kaçmaya çalıştığı akılcılığının kurbanı olur. Deliliğin dili, aşılmaz bir imkansızlık duvarına dönüşür. Bu noktada anlatı iflasa doğru hızla ilerleyecektir.

Hikmet Benol, delilikle sembolize edilen “aşkınlığın dili”ni yaratamayacağını anladığı anda intihara yönelir. Ancak bu geri dönüşsüz eylem büyük bir “yadsınma” tehlikesi taşımaktadır. En temel yaşamsal dürtülerin karşısında duran, sembolik düzenin dikte ettiği hayat önerisini protesto etmek için gerçekleştirilen, tam da bu yüzden aslında geçmişin, bugünün ve geleceğin topyekün bir reddiyesi olan bu yıkıcı eylem, anlaşılmayacak olursa, boşu boşuna gerçekleştirilmiş bir gönüllü ölüm olacaktır. Özellikle Hikmet Benol’un durumunda, bir protesto eylemi olarak intiharın politik ve ontolojik içeriğinden soyutlanması onun maruz kalabileceği en trajik sondur. Son ana kadar kararsız kalmasının ve intihardan kaçan bir intiharcı profili çizmesinin nedeni, içinden atamadığı bu endişe, başkalarınca anlaşılmama kaygısı ve güvensizlik duygusudur. Aslında, anlatının yazarı olarak Hikmet Benol’un intiharı, anlatının da metaforik anlamda intiharına denk düşmektedir. Hikmet Benol’un korkusu, anlatının korkusudur; anlatının okuruna, yorumcusuna duyduğu güvensizlikten, yanlış yorumlanma endişesinden kaynaklanan bir korkudur. Hikmet Benol’un intiharını edebi bir intihar yapan da budur. Hikmet Benol anlatıyı unutulmaz kılmak için, intihar etmiştir. Böylece anlatı, okurunu arayan bir veda mektubuna dönüşecek ve her veda mektubu gibi inandırıcılığını, ciddiyetini ve unutulmazlığını bir fizik eylem olarak

gerçekleştirilmiş ve böylece mektuptaki her sözcüğü “doğru ve haklı” kılmış intihardan alacaktır.

Oğuz Atay yazarlık kurumunun sorunlarını alternatif bir dil yaratarak aşmaya çalışmış, bu dili deliliğin diliyle özdeşleştirmiş, ancak akılcı bir motivasyonla çağrılan deliliğin imkansızlığı karşısında anlatıyı iflasa götürmeyi seçmiştir. Delilik ve intihar Oğuz Atay’ın dünyasında birer özgürleşme stratejisi olarak var olurlar. Her ikisi de dünyevi olmayan bir ses ve aşkın bir dille kendilerini temsil ettikleri, sembolik düzeni sembolik düzene ait olmayan bir dille yadsıdıkları için iktidar sahibi birer dildirler. Ayrıca Atay, anlatıyı intiharla temsil edilen gönüllü bir iflasa sürükleyerek, onu bir mağduriyetin anlatımı olmaktan çıkarır. Anlatı kendisini yadsıyan, kuşatan ve tüketen dünyayı bu yıkıcı eylemle yadsıdığı anda, kendine ait hakiki bir dili, “bozgun”un dilini konuşmaya başlar.

## BİBLİYOGRAFYA

- Ağaoğlu, Adalet. *Damla Damla: Günler I*. İstanbul: Alkım Yayınevi, 2004.
- Ahıska, Meltem. "Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern." *South Atlantic Quaterly* 102: 2/3 (Bahar-Yaz 2003): 351-79.
- Akgül, Hasip. *Oğuz Atay'ın Yaşam Oyunu*. İstanbul: Akış Yayıncılık, 1996.
- Alvarez, A. *İntihar: Kan Dökücü Tanrı*. Çev. Zuhâl Çil Sarıkaya. İstanbul: Öteki Yayınevi, 1992; 2007.
- Atay, Oğuz. *Bir Bilim Adamının Romanı*. 1975. İstanbul: İletişim Yayınları, 1987; 2005.
- Eylembilim*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998; 2000.
- Günlük*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1987; 1998.
- Korkuyu Beklerken*. 1973. İstanbul: İletişim Yayınları, 1984; 2007.
- Oyunlarla Yaşayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985; 2007.
- Tehlikeli Oyunlar*. 1973. İstanbul: İletişim Yayınları, 1984; 1994.
- Tutunamayanlar*. 1972. İstanbul: İletişim Yayınları, 1984; 1998.
- Bauman, Zygmunt. *Modernlik ve Müphemlik*. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003.
- Berman, Marshall. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999; 2001.
- Camus, Albert. *Sisifos Söyleni*. Çev. Tahsin Yücel. 1974. İstanbul: Can Yayınları, 1997; 2007.
- Cervantes, Miguel de Saavedra. *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*. Çev. Roza Hakmen ve Ahmet Güntan. İstanbul: Jale Parla'nın Önsözü ile. Yapı Kredi Yayınları, 1996; 1999.
- Dostoyevski, Fyodor Mikhailoviç. *Yeraltından Notlar*. Çev. Mehmet Özgül. İstanbul: Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi, 1999.

Ecevit, Yıldız. *Ben Buradayım: Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

---*Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1989.

---*Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001; 2006.

Edgü, Ferit. "İntiharın İlişkileri." *Yeni Dergi* Şubat 1968. 99-110.

Erasmus. *Deliliğe Övgü*. Çev. Nusret Hızır. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998; 2002.

Ertuğrul, Suna. "Belated Modernity and Modernity As Belatedness in *Tutunamayanlar*." *South Atlantic Quaterly* 102: 2/3 (Bahar-Yaz 2003): 629-645.

Foucault, Michel. *Deliliğin Tarihi*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi, 1992; 2000.

Goethe, J. W. *Faust*. Çev. Recai Bilgin. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1992.

Gürbilek, Nurdan. *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999; 2005.

---*Kör Ayna Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

---*Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları, 2001; 2004.

---*Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

---*Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları, 1995; 2005.

---"Dandies and Originals: Authenticity, Belatedness, and the Turkish Novel." *South Atlantic Quaterly* 102: 2/3 (Bahar-Yaz 2003): 559-628.

Irzık, Sibel. "Allegorical Lives: The Public and the Modern Turkish Novel." *South Atlantic Quaterly* 102: 2/3 (Bahar-Yaz 2003): 551-66.

İnci, Handan, yay. haz. *Oğuz Atay'a Armağan: Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text* 15 (Güz, 1986): 65-88.



Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Lukács, Georg. *Roman Kuramı*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. 2. Cilt. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990; 2005.

Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990; 1993.

---*Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

---"The Wounded Tongue: Turkey's Language Reform and the Canonicity of the Novel." *PMLA* 123:1 (2008): 27-40.

Seyypel, Tatyana. *Oğuz Atay'ın Dünyası*. Çev. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 1989.

Shakespeare, William. *Hamlet*. Çev. Orhan Burian. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1995.

Volant, Eric. *İntiharlar Sözlüğü*. Çev. Turhan Ilgaz. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2005.