



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı

İletişim Bilimleri Programı

**BİR TOPLUMSAL TİP OLARAK ‘TUTUNAMAYAN’IN
POPÜLER ROMANLARDA İZİNİ SÜRMEK**

Onur Can SÜMEN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

BİR TOPLUMSAL TİP OLARAK 'TUTUNAMAYAN'IN
POPÜLER ROMANLARDA İZİNİ SÜRMEK

Onur Can SÜMEN

Yüksek Lisans Tezi

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı

İletişim Bilimleri Programı

Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

Onur Can SÜMEN tarafından hazırlanan “Bir Toplumsal Tip Olarak ‘Tutunamayan’ın Popüler Romanlarda İzini Sürmek” başlıklı bu çalışma, 31.05.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.


Dr. Öğretim Üyesi Hatice Göze Orhon (Danışman)


Doç. Dr. Emek Çaylı Rahte


Dr. Öğretim Üyesi Jale Özata Dirlikyapan

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Musa Yaşar Sağlam

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan "*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*" kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

24.06.2019



Onur Can SÜMEN

Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) *Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.*
- (2) *Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.*
- (3) *Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.*
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

** Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.*

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Dr. Öğretim Üyesi Hatice Göze ORHON** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Onur Can SÜMEN

TEŞEKKÜR

Bu tez için en büyük teşekkürü, tezin taslağının hazırlanması sürecinde yardımcı olan hocam Prof. Dr. Aksu Bora, tezin her kelimesinde büyük emeği olan Dr. Öğretim Üyesi Göze Orhon hak ediyor. Ayrıca tezimin jürisinde bulunan, tezimi okuyup, eleştiri ve önerileriyle teze katkı yapan Dr. Öğretim Üyesi Jale Özata Dirlikyapan ve Doç. Dr. Emek Çaylı Rahte'ye teşekkür ederim.

Yüksek lisans derslerim boyunca dostça bir yaklaşımla beraber yaşadığım dedem Turabi Sümen ve babaannem Rukiye Sümen olmasaydı bu aşamaya gelmem mümkün değildi.

Tezi yazmak için gittiğim memleketim Hacibektaş'ta sıcaklıklarını esirgemeyen, beni her konuda destekleyen annem Nesrin Sümen'e ve babam Caner Sümen'e ne kadar teşekkür etsem azdır.

Tezi yazdığım süre boyunca, beni bunalımdan kurtaran dostlukları için başta kuzenim Tolga Zengin ve Emrah Çelikkilek olmak üzere tüm Babacan Cafe ahalisi ve Araf Bar ahalisi de bir teşekkürü hak etmekte.

Tezin dili ve üslubu konusundaki uyarıları için Dr. Zühal Kurul'a, yazdığım metinleri okuyan, arkadaşlıklarıyla beni yalnız bırakmayan Hüseyin Arslan'a, Ekin Can Göksoy'a, Şahin Özdemir'e, Deniz Kayacan'a, Ahmet Kurtuluş Sarıtaş'a, Emirhan Özay'a ve Cansu Düz'e de teşekkürü borç bilirim.

Son olarak bu tezi, bulduğu her fırsatta yüksek ses ve ironik bir üslupla "Dünyada her şey için, maddiyat ve maneviyat için, en hakiki mürşit ilimdir fendir, ilmin ve fennin haricinde mürşit aramak gaflettir delalettir." diyerek beni neşelendiren dedem Turabi Sümen'e ithaf ediyorum.

ÖZET

SÜMEN, Onur Can. Bir Toplumsal Tip Olarak ‘Tutunamayan’ın Popüler Romanlarda İzini Sürmek, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019.

Tutunamayanlar kanonik hale gelmesiyle ve kendinden sonraki romanlara ilham vermesiyle Türk Edebiyatı’nın köşe taşı haline gelmiş bir eserdir. Bu çalışmada, “toplumsal tip” kavramının kökleri tarihsel bir biçimde incelenmiş, Tutunamayanlar adlı romanın neden 70’lerde değil de, 80’lerden sonra tutulduğu Pierre Bourdieu’nun kavramlarından yararlanarak tarihsel-sosyolojik bir şekilde incelenmiş, 70’lerdeki toplumsal iklimin 80’lerden sonra nasıl değiştiği araştırılmış, bu değişimin okur, yazar, yayıncı, eleştirmen olan edebi alanın failleriyle rabitası kurulmuş, Tutunamayanlar kitabı ve literatürden faydalanılarak ‘Tutunamayan’ adlı – Richard Rorty’den yararlanılarak “ironi”, Svetlana Boym’dan yararlanılarak “nostalji”, Gilles Deleuze’den yararlanılarak “hınç” örüntüleri saptanmış olan – bir toplumsal tip tespit edilmiş, bu toplumsal tipin 2000 sonrası Türk Edebiyatı’nda yer alan ve popüler anlatılar olmalarıyla günümüzün toplumsal iklimini anlamak açısından önemli olan, Oğullar Ve Rencide Ruhlar, Erken Kaybedenler, Müptezeller, Piç, Tol, Kan ve Gül, Bizim Büyük Çaresizliğimiz, Barbarın Kahkahası adlı romanlardaki görünümleri araştırılmıştır.

Anahtar Sözcükler

Hınç, Nostalji, İroni, Tutunamayanlar, 2000’ler Türk Edebiyatı, Toplumsal tip

ABSTRACT

SÜMEN, Onur Can. *Tracing “The Disconnected” As a Social Type in Popular Novels*, Master Thesis, Ankara, 2019.

The Disconnected as a canonical text in Turkish literature can be considered to be an inspirational novel which made an impact on subsequent literature. In this study, roots of “social type” concept were examined historically: the question why the novel The Disconnected had become more influential in the 80s rather than the 70s was answered through historical and sociological analysis by employing Pierre Bourdieu’s concepts; How the social climate had changed after the 80s was also investigated, and this discussion is related the subjects of literary field such as audience, author, critic, and publisher; Drawing on the novel The Disconnected and the secondary literature, a social type that is called “The Disconnected” and the common patterns of this social type being “irony” as discussed by Richard Rorty, “nostalgia” as conceptualized by Svetlana Boym and “resentment” examined by Gilles Deleuze were identified. Novels of post 2000s Turkish Literature which are considered to be popular narratives providing clues about the current social climate are examined.

Keywords

Resentment, Nostalgia, Irony, The Disconnected, 2000’s Turkish Literature, Social Type

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	ii
ETİK BEYAN	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: TEMEL KAVRAMLAR: TUTUNAMAYANLAR, TOPLUMSAL TİP, TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM, FAİLLER	7
1. 1. KULLANIŞLI BİR KAVRAM: TOPLUMSAL TİP	7
1. 2. 1960’LARDAN 1990’LARA TÜRKİYE’DE TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM VE KÜLTÜREL ALAN	15
1. 2. 1. Sosyolojik Arka Plan – Bourdieu Sosyolojisi.....	16
1. 2. 1. 1. Kadim İkilikler: Fail – Yapı ve Öznelcilik – Nesnelcilik.....	19
1. 2. 1. 2. Bourdieu Sosyolojisinin Temel Kavramları.....	20
1. 2. 2. 60’larda ve 70’lerde Toplumsal Dönüşüm.....	24
1. 2. 3. 60’larda ve 70’lerde Kültürel Alan.....	28
1. 2. 4. 1980 ve Sonrası.....	29
1. 2. 4. 1. 80’lerde Toplumsal Dönüşüm.....	30

1. 2. 4. 2. 80 Sonrası Kültürel Alan.....	31
1. 2. 4. 3. Endüstriyelleşme ve Boş Zaman.....	34
1. 3. TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM BAĞLAMINDA TÜRKİYE’DE EDEBİ ALANIN FAİLLERİ.....	37
2. BÖLÜM: TUTUNAMAYAN TOPLUMSAL TİPİ VE ÖRÜNTÜLERİ.....	47
2. 1. TUTUNAMAYAN TOPLUMSAL TİPİ: EDEBİ BAĞLAM.....	47
2. 2. TUTUNAMAYAN TOPLUMSAL TİPİNİN ÖRÜNTÜLERİ.....	53
2. 2. 1. Tutunamayanın İronisi.....	56
2. 2. 2. Tutunamayanın Nostaljisi.....	62
2. 2. 3. Tutunamayanın Hıncı.....	65
2. 2. 4. Tutunamayan ve Kimlik Sorunu.....	68
2. 2. 5. Tutunamayan ve Erkeklik Krizi.....	72
3. BÖLÜM: 2000 SONRASI TÜRK EDEBİYATININ GÖRÜNÜMLERİ.....	75
3. 1. 2000 SONRASI POPÜLER ROMANLARDA İRONİ.....	76
3. 1. 1. Sinik İroni: Oğullar ve Rencide Ruhlar Örneği.....	76
3. 1. 2. “Liberal İronist”in Eleştirel İronisi: Müptezeller ve Bizim Büyük Çaresizliğimiz Örnekleri.....	79
3. 2. 2000 SONRASI POPÜLER ROMANLARDA NOSTALJİ	84
3. 3. 2000 SONRASI POPÜLER ROMANLARDA HINÇ VE NARSİZM	93
3. 3. 1. Kaybeden Anlatılarında Hınç.....	94
3. 3. 2. Alper Canıgüz Romanlarında Narsisizm.....	98

3. 4. 2000 SONRASI POPÜLER ROMANLARDA ERKEKLİKLER VE KİMLİKLER.....101

3. 4. 1. Kaybeden Anlatılarında Erkeklikler.....101

3. 4. 2. Eleştirel Bir Erkeklik Tahayyülü: Bizim Büyük Çaresizliğimiz.....107

3. 4. 3. Kimliği Merkezine Alan Karnavalesk Bir Roman: Barbarın Kahkahası.....110

SONUÇ.....115

KAYNAKÇA.....120

EK-1 TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

EK-2 ETİK KOMİSYON MUAFİYET FORMU

GİRİŞ

Modern Türk edebiyatının 1970’de TRT Roman Ödülü’nü almasına rağmen, ilk basıldığında entelektüel çevreler dışında pek rağbet görmemesiyle, yazarı Oğuz Atay’ın “Yaşarken unutuldum” (akt. Ömer Madra, 1984, s. 10) demesine sebep olan *Tutunamayanlar* eseri doksanlardan sonra edebiyat kanonuna yerleşmiş, günümüzde ise popüler kültürde kendine yer bulmasıyla okur nezdinde oldukça ilgi görmektedir. Neden öteki, beriki değil de *Tutunamayanlar* eseri bu denli ilgi görmektedir? Bu sorunun cevabı elbette basit değil. Yine de ilk bakışta günümüzde bilinçlere işleyen gündelik hayatı daha o günlerden yakaladığı izlenimi uyanıyor. Özellikle okur kitlesi olan kentli orta sınıfları düşünürsek, Türkiyeli entelektüelleri konu edinmiş olması göze çarpan detaylardan birisi. Fakat epey hacimli bu kitabın ana sorunsalını sıkça yapıldığı üzere Türkiyeli entelektüeller olarak sınırlandırmak doğru mu? Benim tezim o ki Oğuz Atay, Türkiyeli entelektüeli sorun edinmekle beraber, daha büyük bir şeye kapı aralıyor. On dokuzuncu yüzyıl romanlarında, söz gelimi Gonçarov’un, burjuvazinin yükselişi karşısında aristokrasinin durumunu alegorik bir biçimde anlatan *Oblomov*’undan, Dostoyevski’nin *Yeraltı İnsanı*’ndan, Kafka’nın bürokrasi altında ezilen bireylerinden, Flaubert’in *Duygusal Eğitim*’deki küçük burjuvalarından ilk ve yetkin örneklerine tanık olduğumuz gibi bir toplumsal tip portresi çiziyor; Tutunamayan.

Ulus Baker’den (2010) öğrendiğimiz üzere edebiyatta, sinemada karşımıza çıkmış olan toplumsal tipler, sosyolojinin de ortaya çıkış yıllarında önemli ölçüde nesnesi olmuştur. Simmel’in Yabancı, Yoksul, Yahudi, Göçmen dizisi, Marx’ın küçük burjuva’yı, lümpen proleteriyayı, proleteriyayı çalışmalarının merkezine alması, Weber’in Protestan’ı bunun örnekleridir. Baker (2010), Emile Durkheim ile Gabriel Tarde arasındaki tartışmada, Emile Durkheim’in toplumsal olanın *sui generis* statüsünü koruma, Tarde’in ise bir tür kanaatler sosyolojisi üretme girişimlerinde, Durkheim’in galebe çaldığını, toplumsal tiplerin ise, 20. yüzyıl ortalarından itibaren sosyolojide bir kenara atıldığını söyler (s. 52). Baker (2010), kanaatler sosyolojisininin dayandığı episteme (kavranabilir bilgi) ile doxa (duyularla algılanan bilgi, kanaat) arasındaki, parantez içlerindeki yaygın tanıma dayanan karşıtlığı eleştirerek, kanaatlerin, ilişkilerin ve sebeplerin bilgisini içermeksizin, dünyada kapıldığımız bedensel duygulanışlarımızla ilgili kendimize dair hakikatler olduğunu, Spinozacılığın kanaatin, kendi ifadesiyle imajın (*imaginatio*)

mutlak bir reddiyesi olmadığını, bilakis, düşüncenin çok daha yüksek seviyelerine ulaşmak için onda içkin kapasitelerin araştırılması olduğunu belirtmiştir (s. 60). Baker (2010) tezinde belgesel sinemacılık üzerinden omurgası toplumsal tipe dayanan yeni bir sosyoloji, *duygular sosyolojisini* ortaya atmıştır. Bu tezin hedefi de kenara bırakılan toplumsal tip kavramına yeniden eğilmek, *Tutunamayanlar* kitabı üzerinden Tutunamayan toplumsal tipini sorunsallaştırıp, bu toplumsal tipin günümüz edebiyatına, popüler anlatılarına nasıl sirayet ettiğini araştırmak olacaktır.

Ulus Baker'in (2010) tespit ettiği gibi günümüzde iletişim araçlarının gelişmesiyle enformasyon ile sosyoloji arasındaki açığı daralmıştır. İnsanların araştırmalarda verdiği malumatların, içinde buldukları koşullarla arasındaki ilişkisini kavramak, bu ilişkiye eleştirel bir mesafeden bakmak önemlidir. Marx bir çağı anlamak için insanlara kendi haklarında soru soramayacağımızı söylüyordu (akt, Baker, 2010, s. 48). Tutunamayan toplumsal tipinin ve onun sirayet ettiği günümüz popüler anlatılarının olağan, gündelik veya sıradan tarafları eleştirel bir gözle ele alınacak, nesnesi hakkında malumat veren bir tez değil, onun olağanlıklarını, gündelik taraflarını eleştirel olarak kavrayacak, nesnesinden, metinlerdeki edebi malzemedeki çağımıza ilişkin yeni bir şeyler söyleme gayesi olan bir tez hazırlanmaya gayret gösterilecektir.

Berna Moran (2001), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2* adlı çalışmasında Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar'da* hem modernist hem postmodernist teknikler kullandığını ortaya koyar. Moran, *Tutunamayanlar'ın* tıpkı *Ulysses* gibi farklı lehçeler kullanılarak yazılmış olmasını – *Tutunamayanlar'ın* şarkı bölümü ve Selim'in Ne yapmalı? adlı kısa yazısı öz Türkçe yazılmıştır – bu kitapların ismindeki koşulluğu¹ ve modernist romanlarda olduğu gibi ilerlemeye inancı hala yitirmemiş olan 19. yüzyıl gerçekçi romanlarının aksine gerçeği yansıtmak amacıyla değil, insanın iç dünyasına, bilincin karmaşıklığına eğilmesi nedeniyle baş kişi, olay örgüsü, çevre çerçevesinde değil örüntünün, imgenin, simgenin, ritmin, bakış açısının ön planda olduğu biçimde yazılmış olmasını vurgular (s.263). Öte taraftan Moran, *Tutunamayanlar'da* Nabokov'daki postmodern tekniklerden de esinlendiğini ortaya atar. Moran, Oğuz Atay'ın Batı kanonuyla yoğun diyalogunun, hakim kültüre başkaldıran çok güçlü bir ilk roman kazandırmış olmasını teslim etmekle beraber, Oğuz Atay'ın birçok romanın kurgusunu

¹ Ulysses, Odysseus mitosuna yaslanırken, Tutunamayanların arketipi ise İsa'dır.

birleştirmeye çalışmış olmasının romanda bir bütünlük sorunu ortaya çıkardığını düşünmektedir (s. 289). Romanın bütünlük sorununa bir başka pencereden bakan kişi ise Meltem Gürle'dir.

Meltem Gürle (2016), *Tutunamayanlar*'ı, İtalyan edebiyat kuramcısı Franco Moretti'nin ortaya attığı, bir ulusun “hakiki bir ansiklopedisi”, “temel bilgilerinin deposu” olmalarıyla öne çıkan *Moby Dick*, *Ulysses*, *Niteliksiz Adam*, *Faust* gibi modern epiklerin, yani o ulusları hakiki bir şekilde hikâye eden romanların Türkiye'deki örneği sayar. Bu bağlamda *Tutunamayanlar* bir zafer değil diğer örnekler gibi bir yenilginin romanıdır. O dönem hakim kültürde yer alan “toplumsal gerçekçi” romanların aksine romanın gelecek tasavvuru karamsar, Türkiye'nin modernleşme projesine bakışı ise, bu projenin başarısız olduğu yönündedir. *Tutunamayanlar* Türkiye'nin “edebi saga”sı, ulusal efsanesidir (s. 12). Meltem Gürle, *Tutunamayanlar*'ın, tıpkı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün 60'ların ruhunu yansıtmaya çalıştığı gibi, yazıldığı dönem olan 70'lerin kültürel iklimini aktardığını belirtir (ss. 15-16). Ancak “Türkiye'nin ruhunu” yansıtan bu romanın çokça iddia edildiği gibi sadece yerel bir perspektifle değil, Frederic Jameson'un “üçüncü dünya edebiyatı”na atfettiği “ulusal alegori” olma niteliğinin *Tutunamayanlar* için geçerli olmadığını vurgulayarak, Oğuz Atay'ın yereldeki ruhu, aynı zamanda James Joyce, Goethe, Dostoyevski, Shakespeare gibi yazarlarla diyalog içinde yazdığını belirtir. Merkezileşen ve kurumsallaşan aklın, hayatın her alanını etkisi altına alması, bütün farklılıkları yok edip “standartlaştırma” eğilimine girmiş olmasını Türkiye modernleşmesinin bir sorunu olarak işaretleyen Gürle, *Tutunamayanlar*'ı Türkiye modernleşmesinin karşısına çıkan karnavalesk bir kahkaha olarak görür. *Tutunamayanlar*'ın karnavalesk olmasının nedeni, karakterlerinin iki sesli olmalarından ileri gelir. Örneğin, Selim, kendisinin bu dünyaya ait olmadığını farkında olan bir Don Kişot'tur. Yani, hem Batı'yı simgeleyen² Don Kişot'tur, hem de Don Kişot'un Don Kişot'lüğünün farkında olan Sanço Panza'dır (Gürle, 2016, s. 87). Batı'nın kitabılığının, akıl kültürünün karşısına, uşağının bedensel, dünyevi özellikleri çıkarılır. İki ses de birbiri üzerinde iktidar kurmaya başladığı anda, tersyüz edilir.

² Don Kişot'un niçin Batı'yı simgelediği konusunda ayrıntılar için Meltem Gürle'nin *Ölümlerle Konuşmak* kitabına bakılabilir.

Jale Parla (2011) ise *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* adlı eserinde, başkalaşma temasını ön plana çıkarır. Başkalaşma, bahsi geçen çalışmada aciz ve eksik yazar figürasyonlarını merkeze alan, içinde bulunduğu durum bu yazar figürasyonuna korku ya da endişe verse de her şeyi göze alarak başka bir imgeye dönüşen bir tarz olarak betimlenmektedir. Türk romanında ilk örneği Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah*'ı olan bu tarzın bir örneğini de Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*'da verir. Jale Parla'ya göre başkalaşım "denetlenmemiş değişim"dir (s. 24). Jale Parla, Nurdan Gürbilek'in Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan'da bulunduğu "yazarın kibri"nden hareketle, yani yazarın hem toplum tarafından görülmemenin veya dışlanmanın yarasına sahip olduğundan, aynı zamanda yeteneğinden ötürü "vazgeçilmez" olduğu vehmini taşıdığından hareketle, Oğuz Atay'ın karakterlerini Philoctetes'e benzetir. Philoctetes, Yunan mitolojisinde bir adaya terk edilmiş, fakat daha sonradan Truvalıları yenmek için ona muhtaç olduğu ortaya çıkan bir karakterdir. Oğuz Atay'ın karakterleri de böyle bir vehmi taşırlar (s. 169). Öte yandan Turgut Özben, isteyerek olmasa bile, az çok farkında olarak, bir "yumuşakça"dan - "yumuşakça", halinden memnun orta sınıfı betimler - "tutunamayan"a, yani "disconnectus erectus"a başkalaşacaktır. Jale Parla, Suna Ertuğrul'un tutunamamayı "her kanunun dışında olma hali, hiçbir kanunun içine girememe, kanun tarafından korunmama ya da kanunun sahibi-temeli olmama, dolayısıyla iktidarsız olma hali" olduğunu söylediğini aktarır. Ona göre;

Tutunamayanlar, bir tür garip hayvanlar, hayvanlarla birlikte düşünülmesi gerekenlerdir. Hayvanlar gibi onlar da bütün kanunların dışında, güç ve iktidar istenciyle eyleyen insanın vahşi düzenlerine maruz, insanın içini acıtan bir iyi niyetle hayatta kalırlar, çabalarlar. Beşiktaş'ta karşıya geçmek için yeşil ışığı bekleyen köpek gibi! Anlamadığı bir dünyada, beceriksizliğinin suçunu kendinde bularak, dünyadan bir çıkarı olmadan yaşayanlardır (Ertuğrul'dan aktaran Parla, 2011, s. 172).

Gürle'nin ve Parla'nın ufuk açıcı bu görüşleri, kitabın 70'lerde Türkiye modernleşmesine, özgün bir bakış açısı getirdiğini ortaya koyuyor. Ancak kitabın 70'lerde görülmemesi bu bakış açısının o dönemde bir anomali olmasına işaret etmekte. Türkiye modernleşmesi, Batı kanonu ve Doğu yaşamı arasında sıkışmış özgün bir zihnin anomali. Bu tez 70'lerde bir anomali olarak ortaya çıkmış bu kitapta, "Tutunamayan" olarak ortaya atılan kavramın, bugün için bir toplumsal tipe işaret ettiğini iddia ediyor. Bunun için de, "toplumsal tip" kavramının açıklığa

kavuşturulması, *Tutunamayanlar*'ın niçin 70'lerde değil de 80'lerden sonra görüldüğünün sosyolojik olarak açıklanması, "Tutunamayan"ın ne gibi örüntüler barındırdığı, aynı zamanda bu toplumsal tipin günümüzde hangi eserlerde izini sürebileceğimiz, bahsi geçen örüntülerin günümüzdeki eserlerde hangi görünümde ortaya çıktığı bu tezin konusu olacak.

Tutunamayanlar romanı 70'lerde çıkmasına rağmen o zamanlar görülmemiş, Mehmet Seyda gibi gören eleştirmenler tarafından da olumsuz eleştirilere maruz kalmıştır. Kitap 80'lerde tekrar basılmıştır. İlerleyen yıllarda ise kanonik bir eser haline gelmiştir. 70'lerden, 80 sonrasına geçilirken birçok toplumsal dönüşüm gerçekleşmiştir. 70'lerde toplumu anlamak için Marksizm'in büyük anlatisi itibarını korur, hatta yükseltirken, 80'lerden sonra ortaya çıkan söz patlamasıyla büyük anlatılar gözden düşmüştür. 70'lerde ithal ikameci ekonomi politikaları yürütülürken, 80'lerden sonra neo-liberal ekonomiye geçilmiş, özellikle 2001'den sonra neo-liberal ekonomi tahkim edilmeye başlanmıştır. Yine bu dönemler arasında kültür alanında görünürde olan ürünlerin niteliği değişmiştir. Tezin birinci bölümü "toplumsal tip" kavramına bir çerçeve çizdikten sonra, mevzu bahis toplumsal dönüşümün dinamiklerini sosyoloji literatüründen, özel olarak Bourdieu sosyolojisinin *habitus*, *sermaye*, *alan* kavramlarından faydalanarak ele alacak, okur, yazar, yayıncı, eleştirmen gibi edebi alanda faaliyet gösteren failer çerçevesinde *Tutunamayanlar*'ın nasıl görülmeyen bir eser olmaktan çıkıp, kanonik bir eser haline geldiği açıklanmaya çalışılacaktır.

Birinci bölüm "toplumsal tip" kavramının tarihsel köklerini araştırıp, ona teorik bir çerçeve çizdikten sonra, Bourdieu sosyolojisini tanıtır, tarihsel-sosyolojik bir perspektifle *Tutunamayanlar*'ın niçin piyasaya çıktığı 70'lerde değil de 80'lerden sonra popüler olduğunu, Tutunamayan toplumsal tipini cisimleştirmek gayesiyle, araştırıyor olsa da tezin tek kavramsal çerçevesi değildir. İkinci bölüm olan "Tutunamayan Toplumsal Tipi ve Örüntüleri" tezin analiz kısmı olan "2000 Sonrası Türk Edebiyatı'nın Görünümleri"nde kullanılacak olan temel örüntüleri tespit etmekle kalmayıp, teorik bir çerçeveye oturtmaktadır.

Tutunamayanlar Turgut Özben'in, arkadaşı Selim Işık'ın ölmesinin ardından onun izlerini sürerek, küçük burjuva hayatından tıpkı Selim gibi bir tutunamayana doğru başkalaşmasının hikâyesini anlatır. Oğuz Atay, Turgut'un monologlarında, Selim'in

günlüğünde, yazdığı şarkıda yoğun bir şekilde ironi kullanır. Bu ironiyi küçük burjuvaların, memurların, geleneksel olanın sorgulanmasında ve eleştirilmesinde kullanır. Selim ve Turgut memurların, küçük burjuvaların geleneksel olarak kabul görmüş toplumsal uyuşmalarına karşı öfkeli dirler. Çünkü bu toplumsal uyuşmalar kendilerinde acı yaratmaktadır. Öfkelerinin kaynağı olan acı Turgut'ta kimi zaman hınca dönüşürken, genellikle Nurdan Gürbilek'in (2008) ifade ettiği gibi ikisi tarafından da ironi ile paranteze alınır (s. 9). Kitabın acıyla tek baş etme yöntemi ironi değildir. İroni acının üzerinden atlamak için kullanılan bir yöntemse, nostalji o acıyla hemhal olarak içinden deva çıkarma yöntemidir. Selim de, Turgut da çocukluklarına, taşraya, arkadaşlıklarına nostalji duyarak yaşama metotları üretirler. Tutunamayan böyle bir düşünsel nostaljinin ürünüdür. İnsanların küçük burjuvalık vb. gibi kimliklere tutunarak yaşamaları onlara anlamsız gelir. Onların bir kimliği yoktur. Kimlikleri olsa olsa geleneksel olarak mutabakata varılmış bütün kimliklere alternatif tutunamayanlıktır. *Tutunamayanlar*'ın bugün kanonik hale gelmesinde önemli bir yer tutan bu örüntülerin yanı sıra, okurların kendilerini kitapta bulmasıyla ilişkili bir başka dönüşüm erkekliğin krize girmesidir. Bu açıdan tezin ikinci bölümü Tutunamayan'ın bu örüntülerini (ironi, nostalji, hınç), aynı zamanda kimlik sorunu ve erkeklik krizi ile ilişkisini araştırmaya ayrılacaktır. Bu örüntüleri tespit etmek Tutunamayan toplumsal tipi olarak ifade edilen toplumsal tipin somutlaşmasını sağlayacaktır.

Tezin üçüncü bölümünde ise satış rakamları, görünürlüğü itibariyle popüler sıfatını hak eden, konu itibariyle de Tutunamayan toplumsal tipiyle arasında bir ilişki bulunan eserler seçilecek, bu eserler üzerinden Tutunamayan toplumsal tipinin günümüzdeki izleri sürülecektir. Ergen ve çocuk kahramanları edebiyat sahnesine yeniden almasıyla Emrah Serbes'in (2009) *Erken Kaybedenler*'i, Alper Canıgüz'ün (2004) *Oğullar ve Rencide Ruhlar*'ı, kaybeden kahramanlarıyla edebiyata giren Emrah Serbes'in (2016) *Müptezeller*'i, Hakan Günday'ın (2003) *Piç*'i, Murat Uyrkulak'ın (2002) *Tol*'u, son olarak orta sınıfı çeperinden merkezine kat eden Barış Bıçakçı'nın (2004) *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'i, Sema Kaygusuz'un (2015) *Barbarın Kahkahası*'sı, Alper Canıgüz'ün (2017) *Kan ve Gül*'ü tezin dördüncü bölümüne konu edilecektir.

1. BÖLÜM TEMEL KAVRAMLAR

TUTUNAMAYANLAR, TOPLUMSAL TİP, TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM, FAİLLER

Bu ilk bölümde, öncelikle toplumsal tip kavramına bir çerçeve çizilecektir. Bu çerçeve çizilirken toplumsal tip kavramının nasıl mümkün olduğunu göstermek üzere, kamusallıkla ve kişisellikle olan bağlantıları üzerinde durulacak, Ulus Baker'in ve Almog Oz'un toplumsal tip üzerine çalışmaları dikkate alınarak toplumsal tipin hangi bağlamda kullanılacağı açıklanacaktır. Bundan sonra Bourdieu sosyolojisi ve onun temel kavramları tanıtılarak 1960'lardan 1990'lara Türkiye'deki toplumsal dönüşümün ve kültürel alanın genel bir panoraması tarihsel olarak ele alınacaktır. Bu bölümün son kısmında ise bu tarihsel incelemeden de yararlanılarak, edebi alanın failleri ile toplumsal dönüşümün ve kültürel alanın ilişkisi analiz edilecektir.

1. 1. KULLANIŞLI BİR KAVRAM: TOPLUMSAL TİP

Toplumsal tip, 19. yüzyılın ortalarından 20. yüzyılın ortalarına kadar Simmel'inklerden, Shutz'unakilere kadar geniş bir yelpazede sosyolojik çalışmalarda kullanılmış olsa bile, uzun yıllar, üzerinde mutabakata varılmış teorik bir çerçeveye sahip olmadı. Aslında en başından itibaren toplumsal tip üzerine çalışan sosyologlar, tek tek de olsa bu kavram üzerine tartışmalar yürüttüler. Ancak toplumsal tip kavramı üzerine yakın zamana kadar etraflı teorik bir çalışma yapılmadı. Yine de bu, toplumsal tip üzerine çalışılmadığı anlamına gelmiyor. Yakın zamana değin toplumsal tip çalışmaları daha ziyade pratik bir hüviyet taşımaktadır. Yukarıda da bahsedildiği gibi Simmel'in çeşitli toplumsal tipler üzerine monografı, Marx'ın burjuvayı, lümpeni, proleteri çalışmasının merkezine alması, Durkheim'in İntihar Tipleri, Marx'ın *Burjuvası ve Proleteri*, Weber'in *Çileci Dindarı ve Rasyonel İnsanı*, Pareto'nun *Seçkinleri*, Veblen'in *Aylak ve Gösterişçisi* bu meyanda anılabilir. Modern sosyoloji çalışmalarında da toplumsal tipler önemini korur ve teoriye dâhil olur. Bu anlamda Baudrillard'ın *Tüketicisi*, Mills'in *İktidar Seçkinleri ve Beyaz Yakalıları*, Gofman'ın *Damgalısı*, Bourdieu'nun *Varisleri* ilk akla gelenler olarak zikredilebilir (Aydemir, 2016, s. 13). Öte taraftan son yıllarda toplumsal tip

üzerine etraflı teorik çalışmalar da yapılmıştır. Ulus Baker'in *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru* alışmasının önemli temalarından birisi toplumsal tiptir. Onun açtığı yolda, Mehmet Ali Aydemir, hem pratik bir hüviyet taşıyan hem de teorik bir ereve çizen *Toplumsal Tipler* alışmasını yayınlamıştır. Bu konuda yapılmış alışmaları Ulus Baker'le neredeyse eş zamanlı bir biçimde derleyen Almog Oz ise *Toplumsal Tip: Bir Gözden Geçirme* adlı makalesiyle bu müphem kavrama başarılı bir Şekilde somutluk kazandırmıştır. Yine 2019 yılında yayınlanan konuya ilişkin çalışmalardan birisi de Charles Turner'ın *Social Types and Sociological Analysis* makalesidir. Bu bölüm elbette tüm bu çalışmalardan, eleştirel mesafeyi koruyup, yararlanarak, Şimdiye kadar teorik anlamda bakır sayılabilecek toplumsal tip kavramına bir ereve çizmeye çalışacaktır.

Ulus Baker (2010) toplumsal tipleri sosyolojiden önce edebiyatın ele aldığından bashsetmektedir;

Ondokuzuncu yüzyıl edebiyatı ve felsefesinin "toplumsal tipleri" ve onları kuşatan çevreyi oldukça sahici tanımlamalar ve bireyleştirme kapasitesi ile belirgin kılmakta nasıl daha fazla etkili olduğu dikkate değerdir. Her Şey, klasik edebiyattan Racine ve Corneille'in "tragedyalarını" değer, aksine Beaumarchais ve Moliere'in alay konusu ya da "pop" tiplerini miras almış olan muazzam kişilik Balzac'la başlamış görünmektedir. Sosyolojinin başlangıcında, "pozitif bilim" fikirleri öylesine yaygınlaşmıştır ki, Comte ve Spencer gibi büyük kurucular somut, bireyleştirilmiş tanımlamalar yerine "genellemelere" veya "yasalara" ulaşmayı amaçlamışlardır. Öte yandan, edebiyat uzun nesri, yani romanı yaratarak toplumsal manzaraları ve toplumsal tipleri herhangi bir sosyolojik tanımdan çok daha fazla ifade edebilmiştir: Öyle ki, Rusya'da Dostoyevski ve Turgenyev Şu canlı ve örnek alınacak toplumsal tipleri, Budala'yı, Nihilist'i, Aile Babası'nı ve bunların yanı sıra bir dizi tanımlayıcı olayı ortaya çıkarabildikleri gibi, Dickens yan-trajik tiplerini Őehrin modern endüstriyel manzarasındaki aile ocağına yerleştirebilmiş; Emile Zola, "naturalizmiyle", bütün çevresel ayrıntılarıyla atmosferi ve kendi yazı sahasında neredeyse "ruhsal otomatlar" gibi olan karakter kişilikleri yaratabilmiştir. Her Şey, "toplumsal tiplerin" toplumsal ve beşeri bilimlerin bir ifade aracı olmasından önce edebiyatın icadı olduklarını göstermektedir (ss. 89 – 90).

Ulus Baker'in buradaki toplumsal tipe dair esin kaynaklarına gelmeden önce, nereden çıktığı müphem, tip – karakter ayırımına gelmekte fayda var. Edebiyat derslerinde öğretildiği Őekliyle tip, bir roman kişisi için, toplumsal olarak kabul görmüş bir rolün

ortalamasını ifade eder. Tek yönlüdür. Öte taraftan karakter, bireysel özellikleriyle, karmaşık iç dünyasıyla öne çıkar. Bu yazım tekniği açısından işlevsel olsa da, sosyoloji literatüründeki “tip” kavramıyla ayrılmaktadır. Bu konuda Murat Belge (1998) şunları söyler;

Marxçı eleştirideki -ama Marxçı eleştirinin ülküsel gerçekliği değil, gerçek gerçekliği savunan dalındaki- kullanımına göre "tip" bireyselliklerinden bir şey yitirmeksizin, birtakım genel teorilerin veya çağdaş özelliklerin de temsilciliğini yapabilen, yani "tipik" olan roman kişilerini anlatır. İşte bu çeşitten tip, dünya edebiyatının en üstün örneklerinde gördüğümüz kişidir. Sorun ortaya böyle konunca da, "tip" ve "karakter" ayrımı ortadan kalkıyor, çünkü iki kavram birbiri içinde eriyor. En bireysel karakter bile ister istemez tipiktir çünkü (s. 25 – 26).

Ulus Baker’e dönecek olursak yukarıdaki satırları yazarken, herhalde Lukacs’dan esinlenmiştir. Lukacs (1987), Balzac ve Zola’yı karşılaştırırken “tip” kavramı için şunları söyler;

Tipi, tip yapan şey onun ortalama niteliği değildir, ne kadar derinden kavranmış olursa olsun, onun bireysel varlığı değildir yalnızca, onu tip yapan şey insani ve toplumsal açıdan tüm temel belirleyicilerin en yüksek gelişim düzeyinin onda bulunuşu, insanların ve devirlerin zirvelerini ve sınırlarını somutlaştıran çizgilerin sonuna kadar temsil edilmesidir (ss. 13 – 14).

Bu anlamda tip hem sosyal uzamdaki faillerin, bireysel özelliklerine eğilirken, öte taraftan da onların bireysel özelliklerine tarihin belli bir anında, belli bir toplumsal yapı tarafından, ayırıcı bir vasıf kazandırılmasına vurgu yapmaktadır. Jameson (1997), Lukacs’ın Balzac’tan hareketle ortaya attığı tip kavramının, karikatürleştirilmiş bir rol olmadığını, şu satırlarda açıklamaya çalışır;

Oysa Balzac ne bulacağını önceden bilmez. Là Comédie humaine'e yazdığı Avant-Propos'da, amacının insan toplumunun bir tipolojisini, geniş bir zoolojisini kurmak olduğunu, fakat yapının sonsuz enerjisinin, zamanından önce bir tür temel öğeler tablosu keşfetmekten çok bir yöntem fikriyle serbest kaldığını gösterir. Bundan başka, Balzac'm tarihsellik ve tarihsel değişim karşısındaki sezisi öyle yoğundur ki, toplumsal tiplerin önceden saptanmış bir arketipini, örneğin küçük burjuva arketipini hayal etmesi olanaksızdır. Onun yapıtında küçük burjuva, her zaman belli bir dönemin, belli bir onyılın karakteristiğidir, Napolyon zamanından Louis-Philippe'in son yıllarına kadar, giyiniş biçimi, mobilyaları, dili ve kafa yapısı bakımından devamlı evrim

halindedir. Böylece, bir Balzac karakteri, sınıf gibi belli türden bir sabit toplumsal ögenin değil, daha çok tarihsel ânın kendisinin tipik bir örneğidir; böyle olunca da tipiklik kavramının tamamen şematik ve alegorik üsttonları bütünüyle gözden kaybolur. Bu noktada, tipik, yapıttaki tek tek karakterlerle (Nucingen, Hulot) dış dünyanın kendisinin sabit, kalıcı öğeleri (finans aristokrasisi, Napolyon dönemi soyluları) arasında birebir karşılıklı ilişki değil, daha çok güçlerin bir çatışması olarak olay örgüsünün tümü ile bir süreç olarak düşünülen tarihin kendisinin tümel ânı arasında bir benzeşimdir (s. 171).

Şimdi, bu analizlerin toplumsal bağlamdaki yerini bulmak için, toplumsal tip kavramının tarihsel olarak izini sürmekte fayda var. Mehmet Ali Aydemir (2016), toplumsal tip kavramının köklerini Antik Yunan'a kadar götürür. Çalışmasında, Theophrastos'un '*Karakterler*' isimli eserinden bahseder. Bu çalışmada başlıca insani karakterleri toplumsal canlılığı içinde tarif eden, adeta tipolojik unsurlarını ortaya koyan, bir filozofun görüşleri vardır. Kitapta yer alan 'Pinti' ile Simmel'in 'Cimri' tiplmesi, 'edepsiz ile fahişelik', 'oligarşi yanlısı ile tahakküm', gibi benzer başlıklar vardır (s. 12). Bana kalırsa Aydemir, burada bir tür anakronizm yapmaktadır. Çünkü, Antik Yunan'da birbirinden ayrılmış kastlar (estates) vardı. Bu kastlar kilisenin kamusal bir güç olduğu Orta Çağ'da da Avrupa'da farklı görünümde devam etmiştir. Bu açıdan Antik Yunan'da ya da Orta Çağ'da kastların uyuşmaları üzerinden birbirini tanıyan insanları, bireysel özellikleriyle değil, bahsi geçen uyuşmaların onlara yüklediği roller üzerinden birbirleri ile iletişime geçmektedir. Bu konuda yine Baker'e (2010) dönmekte fayda var;

Bir toplumsal tip "moderndir." Bu, toplumsal tiplerin tarihi inşa edilebilse bile böyledir. Eski felsefenin yapıtlarında, tersine, Deleuze ve Guattari'nin terimini kullanırsak, "kavramsal tipler" vardır: Sofist, Dışarıdaki, Efsane-Anlatıcısı "duygusal" değil, kavramsal veya Platonik diyaloglarda kurumsallaşmış tiplerdir (s. 96)

Daha önce de değinildiği gibi toplumsal tip ilk olarak Balzac'ın roman kişilerinde somutlaşır. Daha sonra Simmel toplumsal tipi sosyolojinin bir alanı olarak kurgulamıştır. 19. yüzyılın ortalarından 20. yüzyılın ortalarına kadar kıta Avrupası'nda ve ondan ithal edilip, işlevselci sosyolojiyle harmanlanmış biçimiyle Amerika'da kullanılmıştır. Almog OZ ve Ulus Baker, toplumsal tiplerin 19. yüzyıl sonlarından itibaren peyderpey kenara atıldığı konusunda uzlaşırlar. Ulus Baker (2010), toplumsal tiplerin kenara bırakılmasının ardındaki sebep olarak Durkheim'in toplumsal olana *sui*

generis bir statü vermesinin ve onu izleyen Merton, Parsons gibi isimlerin ürettiği Grand Teorilerin, normları ve değerleri bireylerin somut hayatından koparması sonucu olduğunu düşünmektedir (s. 58). Elbette bunun toplumsal tiplerin kenara atılması açısından önemi olduğu aşikârdır. Ancak bundan daha önemli bir etken toplumsal paradigmadaki değişimdir.

Nurdan Gürbilek (1992), Habermas'ın sarayın temsili kamusalının karşısında oluşmuş mal dolaşımına, toplumsal emek alanına, toplumsal yeniden üretime dayalı, aynı zamanda kamusal erke karşı eleştirel bir alan açan burjuva kamusalının, sermayenin merkezileşmesiyle, toplumun devletleşmesi, devletin toplulaşmasıyla ortadan kalktığını söylemesini aktarır. Yine burada, Richard Sennett'in benzer bir konuda çalıştığını, 18. yüzyılda oluşmuş büyük şehirlerde aile ve yakın dost çevresi dışında gerçekleşen, çok çeşitli toplumsal grupları kaçınılmaz olarak bir araya getiren, devletin doğrudan denetiminden bağımsız sosyallik ağlarının oluşturduğu kamunun çözüldüğünü söylediğini, kamusal ve özel hayatın talepleri arasındaki gerilimin (ve dengenin) özel hayat lehine bozulduğuna işaret ettiğini söylemektedir. Artık kamusal alandan yüz çeviren failler aileye sığınmakta, modern kent kültürü içinde kamusal hayat değer yitirirken mahremiyet yükselişe geçmekte, kamusal dünyanın yerini daha kişisel, daha sahici ama daha boş bir yaşama bırakmaktadır (ss. 116 - 119). Paradigmadaki bu değişimin toplumsal tiplerle rabıtası kurulacak, ancak öncesinde Almog Oz'un toplumsal tip ile rol arasında ne gibi farklar olduğunu açıklayan çalışmasına bakmakta fayda var.

Oz (2018), rol ile toplumsal tip arasında sekiz ayırıcı unsur tespit etmiştir. Bunlardan birincisi rolde, örneğin bir babalık rolünde, önceden beklenen, otorite sahibi olma, koruyucu olma gibi davranış biçimleri vardır. Oysa toplumsal tipte, kurumsallaşmış ve önceden beklenen davranışlar söz konusu değildir. Örneğin bir toplumsal tip olarak *punk*, çok sayıda farklı durumda kendisiyle iletişime geçecek çok sayıda insanla öngörülmesi pek de mümkün olmayan, önceden kestirilemeyen biçimlerde ilişki kurar. İkinci fark üniformalarla moda arasındaki farktır. Rolde, örneğin bir devlet memurunun, güvenlik görevlisinin, kendi kurumunda giyim biçimleri kurumsal kurallarca belirlenirken, bir *hippi* için bu geçerli değildir. Buradaki fark rolde giyim tercihinin kurumsal aygıtlar tarafından belirlenmesiyken, toplumsal tipte bireysel zevkler tarafından belirlenmesidir. Bir diğer fark süreklilik meselesinde ortaya çıkar. Bir

öğretmen, okuldan çıktığında o role kapılarını kapar. Oysa bir *punk* her zaman *punk*'tır. Rol çeşitli mekan ve durumlarla sınırlıyken, toplumsal tip süreklilik arz eder. Bir kişinin birden fazla rolü, öğretmen, baba, eş vb. olabilirken, bir kişi çok sınırlı sayıda toplumsal tipe sahip olabilir. Rolde kişisel özelliklerin önemi yokken, toplumsal tipte önemlidir. Rolün, kurumsallaşmış yapılar tarafından şekillendirildiğinden bahsedilmiştir. Toplumsal tip ise karizmatik karakter, birincil veya ikincil gruplar tarafından şekillendirilmektedir. Bu, yazar toplumsal tipi üzerinden düşünülebilir. Yazarlık titri kazanmış kişiler, kamudaki görünümüleriyle ki öne çıkan yazarlar karizmatik kişilik tipine sahip olanlar olacaktır, yazar toplumsal tipine şekil verirler. Hem yazar olmak isteyen amatörlere model olarak, hem de toplumun her katmanında bir yazar imajı yaratarak... (ss. 367 – 371)

Sennett (2016), 18. yüzyılda oluşmuş büyük şehirlerde aile ve yakın dost çevresi dışında gerçekleşen, çok çeşitli toplumsal grupları kaçınılmaz olarak bir araya getiren, devletin doğrudan denetiminden bağımsız sosyallik ağlarının oluşturduğu kamunun geç modernlikle çözüldüğünü söyler. Geç modernlik aynı zamanda toplumsal tiplerin de peyderpey ortadan kalkmaya başladığı yıllardır. Bu açıdan ikisi arasında bir korelasyon görülmektedir. Bana kalırsa, insanların birbirlerini içlerinde buldukları kastların kamusal işaretleri ve rolleri üzerinden tanıdığı Orta Çağ, duygusal, kişisel özelliklerle bağlantılı toplumsal tip kavramının ortaya çıkması için elverişli değildi. Çünkü insanların o yıllarda, bugün bizim kişisel dediğimiz özellikleri yok denecek kadar azdı. Geç modernlikten sonra ise, kamusal alanla özel alan arasındaki dengenin özel alan lehine bozulmasıyla kamu sadece zorunluluktan gidilecek bir alana dönüşmüştür. Duygular, kişisellikler görünürlüğü olmayan özel alana sıkışmışken, kamusal alan kurumsal aygıtlarla belirlenen rollerin alanı olmuştur. Toplumsal tipin oluşumu ise, hem modernlik sonrası ortaya çıkan kişisel özellikleri gerektirmekte, hem de toplumsal tiplerin görünür olması açısından, çok çeşitli kesimlerden insanların bulunduğu, devletin doğrudan denetiminden bağımsız sosyallik ağlarının oluşturduğu bir kamuyu gerektirmektedir. Belki de, şövalye, din adamı vb. şeylerin birer toplumsal tip değil kamusal rol olduğunu şerh düşerek, Charles Turner'ın (2019) geç modernlik sonrası toplumsal tiplerin inandırıcı olmadığını söylemesine, Baker'in (2010) toplumsal tiplerin kenara bırakıldığını vurgulamasına, Almog Oz'un (2018) toplumsal tipe itibar edilmediğine değinmesine bir de buradan bakılmalı. Zira toplumsal tiplerin

yaygınlaşması için gerekli koşullar ancak, toplumsal tipin yaygın olduğu 18. yüzyıl ile geç modernlik arasında mümkün olmuştur.

Bu coğrafyaya gelecek olursak, Osmanlı'daki kamusalığın oluşumu üzerine etraflı çalışmalardan bahsetmek mümkün değil. Zira Osmanlı'da, Avrupa'daki gibi büyük ölçekli bir kamusallaşma yoktur. Yine de Mekteb-i Sultani ve Mülkiye bu kamusalıklar arasında sayılabilir. Öte taraftan Elif Ekin Akşit (2009), Osmanlı'da Tanzimat sonrasında devlet yetkililerin, seçkinlerin ve eşlerinin oluşturduğu bir tabaka arasında dernekler, okullar, ev buluşmaları aracılığıyla bir tür kamusalığın oluşturulduğunu ortaya koyar. Şairlerin, yazarların konak buluşmaları çokça çalışmaya konu edilmiştir. Yine kahvehaneler bahsi geçen kamusalıklara dahil edilebilir³. Ancak bu kamusalıklar, Osmanlı özelinde Ahmet Mithat Efendi'nin Falatun Bey'inde vücut bulan "züppe"si veya "külhanbeyi" vb. örnekler dışında toplumsal tip oluşumlarını sağlayabilecek yaygınlıkta değildir. Zaten Akşit de, kamu ile devletin geç Osmanlı'da birbirine karıştığını vurgular⁴. Osmanlı'da burjuva kamusalığını ikame eden şey seçkinlerin yarattığı sınırlı bir kamusalıktır. Öte taraftan Osmanlı'da birey fikrinin de Batı'dan ithal edildiği söylenebilir. Böyle olunca, bireye ait kişisel özelliklerin, kamusalık içinde görünür olmasıyla ortaya çıkan toplumsal tipler Osmanlı'da hayat bulmamıştır. 1923'ten sonra ise Türkiye'de kamu ile devlet sıkı sıkıya birbirine bağlı kavramlar olmuştur. Tıpkı Avrupa'da olduğu gibi kamu zorunluluktan gidilecek bir alan iken, insanlar özel alana, aileye sığınmıştır. Yine de Türkiye'de 40'larda 50'lerde "kabadayı",

³ Cengiz Kırılı (2008), kahvehaneler ve orada yürüyen dedikodunun, söylentinin muhalefete, toplumsal değişime etkisinden hareketle, kamu kavramının Avrupalı düşünürlerce okuma-yazma ile ilişkilendirilmesinin, bu düşünürlerden hareketle Osmanlı'yı değerlendiren çalışmalarda bir tür anakronizme sebep olduğunu vurgular. Kırılı, kahvehanelerde dedikodu ve söylenti aracılığıyla bir kamuoyu oluştuğu, hatta iktidarın hafiyeler aracılığıyla kamuoyunu etkilemeye çalıştığı tespitlerinde haklı görünmektedir. Ancak konu toplumsal tip olunca mesele biraz karmaşıklaşmaktadır. Zira dedikodu ve söylenti, halk arasında bir muhalefet, kamuoyu oluştursa bile, kişisel özelliklerin ayırıcı bir vasıf olduğu toplumsal tipleri ortaya çıkarmakta yeterli görünmemektedir. Zira dedikodu ve söylenti, gizliden gizliye yürüyen bir nitelik taşır. Halk arasındaki söylenti toplumsal aktörlerin zihninde iktidar üzerine bir algı oluşturuyor olabilir. Ancak Osmanlı toplumundaki aktörlerin kişisel özelliklerini ayırıcı bir vasıf olarak görünür kılmada yeterli olmadığı görülmektedir. Bunda tek etken söylenti ve dedikodunun gizliden gizliye yürümesi de değildir üstelik. Birey fikrinin Osmanlı'ya geç gelmesi, halk sınıflarının kendilerini bireysel özelliklerle değil, kamusal rollerle tanıması, birey fikrinin, kişisel özelliklerin daha ziyade sınırlı bir seçkin grup arasında oluşması da etkilidir.

⁴ Osmanlı'daki sivil denebilecek popüler eğlence ve müzik etkinliklerine ilişkin Abdülhamid döneminde yapılan sansürler, devletin bu etkinlikler ve etkinlikleri düzenleyen toplumsal aktörler üzerindeki gözetimi için bkz: Erol, M. (2013). Surveillance, urban governance and legitimacy in late Ottoman Istanbul: spying on music and entertainment during the Hamidian regime (1876–1909). *Urban History*, 40, 4 (2013). (ss. 706 – 725)

Almanya'ya işçi alımlarından sonra “gurbetçi”, şehre kitlesel göçler sonrası “köylü” – “şehirli”, 68 kuşağından sonra “devrimci” – “ülkücü” vb. toplumsal tiplerden bahsedilebilir.

Avrupa'da refah devletinin krize girmesi, neo-liberalizmin tüketim kültürünü hegemonik hale getirmesiyle ise – bu ayrı bir başlıkta daha ayrıntılı olarak incelenecektir - çeşitli tüketim kalıpları aracılığıyla altkültürler oluşmuştur. “Hippi”, “punk”, “metalci”, “motorcu” bu altkültürler aracılığıyla ortaya çıkan toplumsal tiplerdir. Bu toplumsal tipler kişisel özelliklerini televizyon, video, kaset, mizah dergileri aracılığıyla kamusallaştırabilmiştir. Yine Türkiye de 1980 sonrasında neo-liberal ekonomiye geçmiş, peyderpey bu toplumsal tipler ithal edilmiş, öteki taraftan mizah dergileri aracılığıyla “maganda”, “yuppie” vb. toplumsal tipler görünürlüğe kavuşmuştur.

90'lardan sonra, özellikle internetin yaygınlaştığı milenyumdan sonra ise durum büsbütün değişmiştir. Zira kullanıcılara anonimlik sağlayan, aynı zamanda çok çeşitli kesimlerden insanların bir araya gelebilmesi sayesinde bir kamusal alan sağlayan internet, kullanıcıların kişisel özellikleriyle kamusal bir alanda anonim veya gerçek isimleriyle buluşmalarını sağlamıştır. Bu açıdan o zamana kadar mizah dergilerinde, televizyonda, arkadaş topluluklarında da oluşmuş toplumsal tipleri biriktirip, yüzlerce de yenisini ekleyen Ekşisözlük vb. siteleri devasa bir toplumsal tip birikimi sağlamıştır. Bu açıdan toplumsal tiplerin yeniden sahneye çıktığından bahsedilebilir.

Bu noktada devasa boyuta oluşan toplumsal tiplerin, hem mevcut gerçeklik üzerinde, internet, dergi gibi kamusal alanları paylaşan kullanıcılar arasında uzlaşım bir algı yarattığı – ki internette bu algı her yeni veri girişiyle beraber değişime uğramaktadır, hem de gerçekliği inşa ettiğinden bahsedilebilir. Bu açıdan yaratılan toplumsal tiplerin ve onun özelliklerinin olumlu/olumsuz iş görebileceğinden bahsedilebilir. Tutunamayan toplumsal tipinin niçin seçildiği, nasıl iş göreceği, tezin ikinci bölümünde daha ayrıntılı bir biçimde incelenecektir. Şimdi bu konuyu atlayıp çalışmanın yöntemine gelmekte fayda var.

Almog Oz (2018), toplumsal tip üzerine çalışacaklar için bir model önermiştir. Bu modelin aşamalarını “toplumsal tipi tanımlamak”, “bilgi bankası inşa etmek”,

“semyolojik analiz”, “bir prototip (model) oluşturmak”, “sosyo-tarihsel analiz” başlıklarında ifade eder (ss. 382 – 386). Bu çalışmada toplumsal tipin kaynağı olarak *Tutunamayanlar* romanı kullanılacaktır. Fakat toplumsal tipi tanımlamadan önce bu bölümün devamında sosyo-tarihsel bir analiz yapılacaktır. Bunun nedeni toplumsal tipin hangi koşullarda, hangi toplumsal bağlamda ortaya çıktığını, toplumsal tipi tanımlamadan önce okura aktarmaktır. İkinci bölümde ise, toplumsal tip edebi ve toplumsal bağlamı da göz önünde bulundurularak tanımlanacaktır. Yine ikinci bölüm *Tutunamayanlar* romanını bir bilgi bankası olarak kullanıp, semyolojik bir analizin yapıldığı yer olacaktır. Öteki taraftan Ulus Baker (2010) toplumsal tipleri duygusal özellikleriyle kavramanın olanaklarına işaret etmektedir. Bu açıdan ikinci bölümde oluşturulacak model için, kitaptan yola çıkarak hınç, nostalji gibi duygusal örüntüler kullanılacaktır. Toplumsal tipin tanımlanmasında ve bu tanımdan hareketle bir model oluşturulmasında *Tutunamayanlar* romanı kullanılacak olsa da, bu çalışmanın tek analiz kısmı, Tutunamayan sosyal tipinin tanımlandığı ve bunun üzerinden bir model oluşturulduğu ikinci bölüm değildir. 2000 sonrası popüler romanların analiz edileceği üçüncü bölüm, toplumsal tipin somutluk kazanmasını sağlayacaktır. Bu açıdan bu çalışma, verilen sırayla olmasa da hem Almog Oz’un yönteminden yararlanacak, hem de duygular üzerinden bir model inşa ederek Ulus Baker’in yöntemine riayet edecektir.

Toplumsal tip olarak niçin “Tutunamayan”ın seçildiği konusunda henüz bir açıklama yapılmadı. Bunun tezin ikinci kısmı olan, Tutunamayan Toplumsal Tipi ve Örüntüleri kısmında yapılacağını not düşerek, şimdi Tutunamayan toplumsal tipinin hangi koşullarda, hangi tarihsel-toplumsal bağlamda, hangi faillele ilişkili olarak ortaya çıktığını analiz etmek üzere bu bölümün bir sonraki başlığına geçmekte fayda var.

1. 2. 1960’LARDAN 1990’LARA TÜRKİYE’DE TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM VE KÜLTÜREL ALAN

Tutunamayanlar kitabının Tutunamayan adlı bir toplumsal tipe işaret ettiğinden bahsedilmişti. Bu toplumsal tipin kitabın bize anlattığı şeylerle bir ilişkisi var. Ancak kitabın söylediği şeyleri çözümlmeden önce Tutunamayan toplumsal tipi tarihselliği içinde kavranmalıdır. Bu toplumsal tipin hangi koşullarda ve tarihte ortaya çıktığını, hangi yapısal dönüşümlerle ve faillele ilişkili olduğunu kavramak, Tutunamayan’ın

sadece zihinde canlandırılan ideal bir tip olmaktan çıkıp, tarihsellik içerisinde cisimleşmesini sağlayacaktır.

Bunun için öncelikle fail-yapı, öznelcilik-nesnelcilik gibi sosyolojik literatürdeki ikiliklerin kavranması önemli görünüyor. Bu bölümde, bahsi geçen ikiliklerin üstesinden gelmek üzere bir teori ortaya atan Pierre Bourdieu sosyolojisinden yararlanılacaktır. Toplumda gerçekleşen yapısal dönüşümlerin, faillerle nasıl bir ilişkisi olduğu, neye yol açtığı Pierre Bourdieu'nun kavramlarıyla açıklanacaktır. Yukarıda da bahsi geçen, ekonomik, kültürel, toplumsal dönüşümlerin, *Tutunamayanlar*'ın kanonik bir hale gelmesindeki rolü bu bölümde ele alınacaktır. Bu bölümün faillere ayrılmış kısmında ise, edebiyat okuru faillerin nasıl bir yapısal dönüşümle ilişkili olarak *Tutunamayanlar*'i okumayı tercih ettiği açıklanacaktır. Faillerin okuma alışkanlıklarının dönüşümünü anlamak için elbette etnografik bir çalışma gerekmektedir. Etnografik bir araştırma, tezin faillerle ilgili sorularına büyük bir katkı sağlayacak olsa da tez temelde metne dayalı bir analizi merkeze aldığı için dışarıda bırakılmıştır. Tezin failer kısmı için kendi okur-fail konumundan yaptığım çıkarımlar temel alınacak ve faillerin okuma alışkanlıklarının, toplum içerisindeki konumlanmalarına ve davranışlarına paralel bir şekilde geliştiği varsayılacak, bu konumlanma ve davranışların okuma alışkanlıklarıyla ilişkisi çözümlenecektir. Son olarak yayıncı ve eleştirmen faillerin birbirleriyle, kendine has bir etkileşim barındıran ilişkilerinin *Tutunamayanlar*'ın kanonik bir eser haline gelmesindeki rolü irdelenecektir.

Bu bölümde önce Bourdieu sosyolojisi tanıtılacak olup, ardından onun kavramlarından yararlanılarak 60'lardan başlayarak, *Tutunamayanlar*'ın piyasaya çıktığı 70'lerin ve *Tutunamamayanlar*'ın bir popüler kültür ürünü olmaya başladığı 80 sonrasında bir panoraması ele alınacaktır. Bu bölüm temel olarak toplumsal dönüşüm ve kültürel alan ana başlıklarını inceleyecektir. Bölümün sonunda ise kültürün endüstriyellediği 80 sonrası paradigması kavranmaya çalışılacaktır.

1. 2. 1. Sosyolojik Arka Plan – Bourdieu Sosyolojisi

Immanuel Kant “hoşa giden” ve “haz vereni” birbirinden ayırmaya ve daha genel olarak da temaşanın tümüyle estetik niteliğinin tek güvencesi olan “çıkar gütmemeyi”, “keyifliyi” tanımlayan “duyuların çıkarından” ve “iyi”yi tanımlayan “akıl çıkarından”

ayırt etmeye çaba göstermiştir (akt. Bourdieu, 2014, s. 68). Grenfell (2017), Kant'ın bu ayrımı "saf beğeni"yi, mantık kuralları aracılığıyla ortaya çıkan ve öznelliğe, arzulara, ihtiyaçlara ilgisiz olanı tanımlamak için yaptığını ortaya koyar⁵. Grenfell (2017), Bourdieu'nun bu ayrıma eleştirisini şöyle aktarır.

Bourdieu'nun tartıştığı şey, estetiğin daha ziyade sosyo-tarihsel bir okumasıdır. Ona göre, estetik bir tepki, öncelikle estetik olmayan bir tepkiyi gerektirmektedir ve tabii, bu tarz tepkiler, farklılık gösteren ve farklılaşmış bir doğaya sahiptir- bazılarının varken bazılarının yoktur. Bu bağlamda estetik, gerekli bir felsefi mantık çerçevesinde tanımlanabilir olmaktan ziyade, dünyaya ve toplumların sosyal yapılarına iade edilmektedir. Bourdieu 'saf bakış'ın dünyaya karşı olağan tavra bir ara vermeye, bir etiğe, 'ya da daha ziyade doğal ve sosyal dünyanın gerekleriyle araya mesafe koyan bir düşünce sistemine' işaret ettiğini savunmaktadır. Bu ara, tanım olarak, bir ayırım imi, belirli bir sosyal grup tarafından haklı nüfuz iddiası talebi ve onayıdır. Estetik yönelim pek çok durumda, sosyal dünyayla olan mesafe çerçevesinde tanımlanmaktadır. Kişiselleştirilmiş estetik de bu yüzden, bu sınırlara itildiğinde burjuvazinin sosyal çevreyi inkarının uç bir formundan başka bir şey değildir.

Grenfell, Bourdieu'nun, her ne kadar Kant estetiğinin bir eleştirisini verse de, Kant'ın burjuvazinin sözcülüğünü yapıyor olmasının tarihsel koşullarla ilişkili olduğunu vurguladığını şöyle aktarır;

Kant estetiği, zamanda rastgele bir noktada oluşmadı; daha ziyade sosyo-yapısal değişikliklerin (fenomenolojik anlamda), neyin 'düşünülebilir' olup, neyin olmadığını etkilediği bir zaman diliminde meydana geldiği söylenebilir. Bu yüzden de Bourdieu'ya göre, 'saf bakış' kavramı, esasen doğrudu; fakat yalnızca ekonomik ihtiyaçlardan ve sosyal hayattan uzak yaşayan birinin- ayrıcalıklı insanların- estetik deneyimi fenomenolojisi olarak. Bu gelişim, yeni bir analizi beraberinde getirdi. On dokuzuncu yüzyıl boyunca sanat alanında yaşanan değişikliklerde Bourdieu'nun gördüğü, sanat için yeni bir alan oluşturmuş olan sosyal yapısal değişimdi; önceki sanat, kitle ilişkilerini gözetken belli bir özerkliğe sahipti (Grenfell, 2017).

Fakat Benjamin'in (2015), *Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı* metninde gösterdiği üzere, sanat yapıtı ve sanatçı, üzerindeki ayrıcalıklı haleyi yitirdiğinde ortaya "popüler kültür" çıkmıştır. Raymond Williams (2005), "kültür (culture)" kelimesinin tarihsel olarak "yüksek" sanat ile "popüler" sanat ya da eğlence

⁵ Bkz. <http://www.michaelgrenfell.co.uk/bourdieu/bourdieu-kant-and-art/> Erişim Tarihi: 11.03.2019

arasındaki ayrımla ilişkili olarak geliştiğini ortaya koyar (s. 112). Genel anlamıyla, İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu, “yüksek” kültürle, “popüler” kültür arasındaki farkın, yaygın olarak kabul edildiği biçimiyle özcu bir fark olmadığına dikkat çekmiş, “popüler” kültür alanının bir mücadele alanı olduğunu vurgulamışlardır. John Fiske (2012), tüm popüler kültürün, toplumsal deneyimin anlamları üzerine, bireyin kişiliği ile toplumsal düzen arasındaki ilişki üzerine ve bu düzenin metinleri ile metaları üzerine yürütülen bir mücadele süreci olduğunu söyler (s. 41). Bourdieu (2012) ise “popüler” kültür ile “yüksek” kültür arasındaki ayrımla, sözel bir reddiyeyle ortadan kalkmayacağını, bunun bir çözüm olmadığını, onu gerçeklikte ve beyinlerde var eden koşulları ortadan kaldırmak gerektiğini vurgular (s. 68). Bourdieu (2014) halk sınıflarının, popüler kültürü tüketirken her imgeden bir işlevi, işaret işlevini yerine getirmesi gerektiğini beklediğini aktarır (s. 68). Bourdieu’ya göre, Kant’ın formu temel alan “saf beğeni”sinin aksine “barbarca beğeni” işlevi temel almaktadır. Bourdieu bunu nasırlı ellerin fotoğrafını yorumlayan eğitilmiş sınıfla, halk sınıflarının farkından yola çıkarak saptar. Kültürel açıdan en yoksun kişiler, yaşlı kadın eli fotoğrafı gördüğünde, az çok uzlaşımca bir duygu ya da etik bir ortaklığı dile getirirler ama asla tümüyle estetik bir yargı ortaya koymazlar (Bourdieu, 2014, s. 73). Bourdieu (2014) “saf beğeni” ile “barbarca beğeni” ya da “düşünme beğenisi” ile “duyuların beğenisi” arasındaki farkın eğitilmiş burjuvazi ile halk sınıfları arasındaki karşıtlığa dayandığını söyler (s. 710).

Bourdieu’nun (2014) *Ayrım* çalışmasında ortaya attığı bu fikirler, *Tutunamayanlar* romanının değerlendirilmesi için gereklidir. *Tutunamayanlar* kanonik bir eser olmakla beraber, 90’lı yıllardan sonra bir popüler kültür ürünü haline gelmiştir. *Tutunamayanlar*’ın niçin 90’lardan sonra bu kadar çok okunduğunun kavranması bir popüler kültür ürününün okur kitle tarafından nasıl alımlandığıyla da ilgilidir. *Tutunamayanlar* kanonik bir eser olmasıyla, toplumun eğitilmiş (edebiyat eleştirmenleri, akademisyenler, yazarlar vb.), metinle arasına mesafe koyan failer tarafından da okunduğuna işaret etmektedir. Ancak bu çalışma için *Tutunamayanlar*’ın popüler kültür ürünü olması niteliği daha büyük önem taşımaktadır. Bu açıdan bu çalışma *Tutunamayanlar*’ı belli bir mesafeden, formu temel alarak –*Tutunamayanlar*’ın Türk Edebiyatı’na yeni biçimler kazandırmış bir roman olmasına rağmen- okuyan okurdan ziyade, işlevi temel alan, naif, metni belli bir mesafeden değil kapılarak okuyan okur

temel alacaktır. Elbette Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'da yaptığı biçimsel araştırmalar birçok kişiye ilham vermiştir. Ancak bu tez, *Tutunamayanlar*'ın bir popüler kültür ürünü olmasına vurgu yapmakta olup, okurun *Tutunamayanlar*'ı nasıl okuyor olabileceğini içerik analizi yaparak kavramaya çalışacaktır. Bu da bir popüler kültür ürünü olarak *Tutunamayanlar*'ı okuyan faillerin, onda hangi koşullarda hangi işlevi bulduğunu ortaya koyacaktır.

Bourdieu bu temelde, toplumsal sınıfların beğenilerinin kökenlerini kavrarken kullanmak üzere *alan*, *sermaye*, *habitus* temel kavramlarını ortaya atmıştır. Bu kavramlar, bu tezin de konusu *Tutunamayanlar*'ın belirli toplumsal gruplar tarafından nasıl beğenildiği olduğuna göre, bu toplumsal gruplar, onların okurluk deneyimleri ve *Tutunamayanlar* arasında bağlantıyı kurmak üzere kullanılacaktır.

1. 2. 1. 1. Kadim İkilikler: Fail – Yapı ve Öznelcilik - Nesnelcilik

Sosyolojide toplum içinde eyleyen birey veya gruplara fail denilirken, bu faillerin içinde eyledikleri toplumsal mekanizmaya yapı denilmektedir. Sosyolojik çalışmaların eksenini belirleyen temel ikiliklerden birisi fail-yapı ikiliğidir. Çeşitli sosyologlar bu ikiliği çözmek için farklı kuramlar üretmiştir. Talcott Parsons (akt. Callinicos, 2004, s 258) faillerin amaçları için nesnel koşullar doğrultusunda en etkili araçları seçtiğini belirtir. Normlar ve değerler ise, faillerin eylemlerini birbiriyle ilişkilendirerek amaçları uzlaştırmayı, bütünleştirmeyi sağlar. Bu da normların, failer için toplumsal düzeni oluşturma işlevini gördüğü anlamına gelir. Parsons eylemi normatif ve koşullu olarak ikiye ayırır. Toplumsallaşma süreci eylemin koşulludan normatife doğru gitme eğilimini gösterir. Normatif olmayan, koşullu olan eylemler Parsons'un “idealist köktencilik” dediği şeye yol açarak toplumsallaşmayı bozacaktır. Bu yüzden bu kuram, eylemlerin normatif değerlerde uzlaştırılması sorununa çözüm bulmaya çalışır.

Etkileşimciler ise, failin eyleminin nasıl yorumlandığı ile ilgilenirler. Mead'in kuramına göre oluşumsal özellikler⁶, bir manada yapı, kendini oluşturan failerin zaman ve mekan içindeki durumu ve birbirlerine karşı eylemleri tarafından belirlenecektir. Bu noktada failerin durumunu belirleyen şey, onların rolleri, doğal eğilimleri, özellikle de birbirleriyle olan etkileşimleridir. Goffman'a göre (akt. Mouzelis, 2007, s. 193)

⁶ Oluşumsal özellikler, bir bütünün, kendini oluşturan parçalardan ayrı bir şey olmasına vurgu yapar. Örneğin su, kendini oluşturan hidrojen ve oksijenlerin basit toplamı olmaması gibi.

etkileşim durumunun kendine özgü bir mantığı vardır. Failler toplumsal karşılaşmalarla belirli bilgi biçimleri edinseler de, bunlar etkileşimi tamamen belirlemez. Goffman etkileşimi “mikro” ile, kurumsal düzeni ”makro” ile ilişkilendirir.

Sosyolojinin eksenini belirleyen ikiliklerden biri ise öznelcilik-nesnelcilik ikiliğidir. Öznelcilik faillerin eylemlerini esas alırken, nesnelcilik faillere sırt çevirip nesnel toplumsal yapıları inceler. Parsons’un normları, faillerden bağımsız, nesnel yapılardır. Bu yüzden Parsons’un sosyolojisi nesnelcidir. Sembolik etkileşimciler ise, her etkileşim durumunun kendine özgü olduğunu söyleyerek, faillerin öznel durumuna vurgu yaparlar. Onlar bu açıdan öznelcidir.

Pierre Bourdieu öznelcilik ve nesnelcilik arasındaki ihtilafı aşmak ister. Bu çabasını şöyle açıklar:

“Bir taraftan, sosyoloğun, faillerin öznel tasarımlarını uzak tutarak nesnelci momentte inşa ettiği nesnel yapılar, öznel tasarımların temelidirler ve etkileşimler üzerinde etkili olan yapısal baskıları oluştururlar. Ancak diğer taraftan, bu yapıları dönüştürmeyi veya muhafaza etmeyi hedefleyen bireysel veya kolektif gündelik mücadeleleri izah etmek istiyorsak, bu tasarımlar da dikkate alınmalıdır.” (akt. Jourdan ve Naulin, 2016, s. 41)

1. 2. 1. 2. Bourdieu Sosyolojisinin Temel Kavramları

Bourdieu’ya göre Parsons’un ya da ortodoks iktisatçıların aksine failler amaçları doğrultusunda en etkili kararları alan aktörler değildir. Bourdieu temel olarak Weber’in toplumsal eyleycilerin ancak kurala uymaktaki çıkarları, uymamaktakinden daha büyük olursa kurala uyarlar tezine katılmaktadır (Bourdieu, 2012, s. 103). Ancak onun çıkardan kastı bahsi geçen düşünürlerin aksine kapitalist bir iktisadın ürettiği ve gerektirdiği bilinçdışı evrenselleştirmeden, faydacı kuramın tarih-aşırı ve evrensel çıkarından tamamen farklı, antropolojik bir sabit olmaktan uzak, kurgusal ve fazlasıyla etnik-merkezci “İnsan” kavrayışından *a priori* çıkarılmamış, ancak tarihsel çözümlemeyle, *ex post* (sonradan), ampirik gözlemle tanınabilen bir tarihsel inşadır (Bourdieu, 2012, s. 105). Bourdieu’nun betimlediği *habitus* olgusunu açıklayan çıkar kavramı, pratik ve yatkınlığa bağlıdır ve genellikle faydacı çerçeveye ilişkilendirilen amaca yönelmişliği içermemektedir. Toplumsal gerçekliğin tezahür ettiği nesnel

koşullar içinde konumlanan çıkara yönelik eylem, bilinçli ya da akılcı bir hesaplamanın dışında, yatkınlıklara, yani *habitus* 'a dayanır.

Bourdieu (2012), *habitus* 'un, pratiği özgül, özellikle zamansal mantığı içinde anlamının ve inşa etmenin belirli bir tarzına işaret ettiğini söyler (s. 110). Ona göre pratik olarak pratiğin teorisi, amprizme karşı, bilgi nesnelere edilgin bir biçimde kaydedilmiş değil inşa edilmiş olduğunu ortaya koyar (s. 110). Ayrıca bu inşanın ilkesi, aşkın bir özneye has evrensel kategoriler ve *a priori* biçimler sistemi değil, *habitus* 'un oluşturduğu tarihsel aşkınlık, yani toplumsal olarak inşa edilmiş, pratikle edinilmiş ve sürekli olarak pratik işlemlere yönlendirilmiş, yapılanmış ve yapılandırıcı yatkınlıklar sistemi olmasıdır (ss. 110-111). Bourdieu'nun *habitus* 'la ilgili önemli açıklamalarından birisi şudur;

Habitus sadece insan deneyimlerinin algısına sistematiklik kazandıran ve yapılandıran bir yapı değildir. O daha ziyade yapılandırılmış bir yapıdır: O, toplumsal uzayın algısını sistemleştirmenin, mantıksal sınıflara bölmenin bir kuralı, kendi sistemi içinde toplumsal kategorilere ayırmanın içselleştirilmesinin bir tezahürüdür (akt. Tatlıcan ve Çeğin, 2007, s. 314).

Bu açıklamaya göre, *habitus*, soyut nesnel bir düzlem değil, “failleri içeriden yöneten yapılandırıcı bir mekanizma”dır (Tatlıcan ve Çeğin, 2007, s. 315). Buradaki yapılandırılmış olma, içselleştirilme vurgusu *habitus* 'un faillerin eylemlerine etki eden yapısal mekanizmalar kadar, yapısal mekanizmaları içselleştirmeye yarayan faillerin eylemlerinin de altını çizer. Bu manada *habitus* 'un iki yönü vardır. Birincisi sosyalleşme, eğitim görme vb. aracılığıyla sosyal dünyanın yapılarının içselleştirilmesi olarak “dışsallığın içselleştirmesi” iken, ikincisi *habitus* 'un adetleri yapılandırıcı yapı rolü nedeniyle, “içselliğin dışsallaştırılması”dır (Jourdan ve Naulin, 2016, s. 45). *Habitus*, bazı yazarlarca, Bourdieu'nun özellikle seçmekten kaçındığı alışkanlık kavramına benzetilmiştir. Alışkanlık ile *habitus* 'un farkı için şu alıntıya bakmakta fayda var;

Habitus, edinilmiş olan, ancak sürekli eğilimler şeklinde bedende cisimleşen bir şeydir. Bu bağlamda habitus, temelci düşünce tarzlarının varsayımlarının aksine, özel bir düşünce tarzına ait bireysel ve kolektif bir tarihe bağlıdır. Alışkanlık (habitude), kendiliğinden tekrarlanan, mekanik ve üretici olmaktan ziyade kopyalanan bir şey iken; habitus, yaratıcı bir tarz sunar. Kendi üretimimizin toplumsal koşullarını “üretmemizi” sağlayan dönüştürücü bir makineyi andıran habitus,

sonsuz dek belirlenmiş bir kader, bir tur tarih dışı öz değildir. Habitus geçmiş tecrübelerle dayalı strateji-üretici bir ilkedir ve faillere çeşitli görevleri yerine getirmek ve değişen durumların üstesinden gelebilmek için belirli bir mizaç ve eğilim kazandırır (Tatlıcan ve Çeğin, 2007, s. 317).

Habitus görüldüğü gibi kendini yeniden üreten bir mantığa sahiptir. Çeşitli şekillerde çeşitli *habitus*'ları içselleştiren toplumsal failer sosyal uzamda kendi içinde özerkleşmiş – futbol, sanat, edebiyat vb. – *alan*'larda eylemektedirler. Bourdieu (2012) *alan* kavramını konumlar arasındaki nesnel bağıntıların konfigürasyonu ya da ağı olarak tanımlamaktadır (s.81). Bourdieu'ya (akt. Kaya, 2007) göre, toplumsal dünyada mevcut olan şey bağıntılardır, eyleyiciler arasındaki öznelarası bağlar ve etkileşimler değil, bireysel iradelerden ve bilinçlerden bağımsız var olan nesnel bağıntılardır (s.. 398). Buradaki bağıntı nosyonu, tıpkı geometride nasıl çizgiler, noktalar, açılar birbirine göre konumlanıp değer alıyorsa, toplumsal uzamda da olaylar ve olguları birbiriyle ilişkiselliği üzerinden kavramaya atıf yapar.

Bourdieu, modern geometrinin kendi konularına yaklaşımı neyse, sosyal bilimlerin de aynı şekilde olması gerektiğini iddia eder. Geometrik şekillerdeki nokta ve çizgiler, diğer bağlı oldukları nesnelere göre önem kazanırlar, hiçbiri tek başına değerlendirilmez. Sosyal bilimlerde de aynı yolu takip ederek, olayları ve olguları sosyal-tarihsel bağlamında değerlendirmeli ve alandaki kurucu öğelerin ilişkisel ağ içindeki farklı kombinezonlarından yararlanan bir yaklaşım benimsemelidir (Kaya, 2007, s. 399).

Bourdieu'ya göre bu *alan*'ların kendine has kuralları vardır. Örneğin iktisadi *alan* için iş yalnızca işken, sanatsal *alan* maddi kâr yasaasının reddiyle ya da tersine çevrilmesiyle ortaya çıkmıştır (Bourdieu, 2012, s. 81). Failler çeşitli şekillerde içselleştirdikleri *habitus*'lar ile bahsi geçen kuralları kabul ederek gönüllü olarak içinde eyledikleri ya da oynadıkları özerkleşmiş *alan*'lara katılırlar. Bourdieu (2012) *alan* kavramıyla oyun kavramı arasında benzerlik kurulabileceğini söyler. Ona göre failer, oyuna ve bahislerine inancı (doxa) paylaştıkları sürece, oyuna katılırlar ve – bazen kıyasıya rekabetle – birbirlerinin karşısına çıkarlar. Failler, kozlara, yani güçleri oyuna göre değişebilen kartlara sahiptirler (s. 82). Onların kozlarının, yani sermayelerinin miktarının ve yapısının zaman içindeki evrimi – bu evrime bir tür tarihsel inşa olan *habitus* temel oluşturmaktadır - *alan*'lardaki stratejilerini belirleyecektir. Öte yandan

alan'ın kuralları sabitlenmiş değildir. Özerkleşmiş bir *alan*'da, farklı miktarda ve nitelikteki koz sahibi failler arasında bir mücadele vardır. Bourdieu sosyolojisini faile açık hale getiren noktalardan biri de budur. Mücadele *alan*'daki faillerin konumunun muhafaza edilmesi veya değişmesi üzerinedir. Pierre Bourdieu 19. yüzyılda edebi *alan*'da, iktisadi başarının yerine buna kayıtsız estetik kaygının gelmesini, edebi *alan*'da bir simgesel devrim olarak nitelemiştir (Jourdan ve Naulin, 2016, s. 41). Bu da *alan*'daki oyunun kurallarının değişebileceğini göstermektedir. Bu oyunun kuralları ise faillerin *alan* içindeki pozisyonlarını mümkün kılan oyun kartları, yani *sermayeleri* sayesinde değişebilmektedir.

Sermaye'nin Bourdieu açısından ne ifade ettiğini tartışmak için, Bourdieu'nun ona bir tür birikmiş emek olarak baktığını ve *sermaye* türlerinin – iktisadi, kültürel, sosyal - failler ve toplumsal gruplar tarafından sahiplenilmesinin onlara eyleyebilecekleri bir sosyal güç kazandırdığını belirttiğini not etmemiz gerekiyor (Göksoy, 2014, s. 32)⁷.

Bourdieu, *sermaye* kavramını Marx'tan devralmaktadır. Ancak onun sermayesi sadece iktisadi sermaye değildir. Maddi varlığı anlatan iktisadi sermayeye ek olarak, *habitus*'u kuran unsurlar olan bilgi, yetenek ve becerilerin, kültürel malların, kurumsal aygıtlar aracılığıyla kazanılan unvan, titrlerin oluşturduğu kültürel sermayeyi, ilişkiler ağına bağlı potansiyel kaynaklar olan sosyal sermayeyi, bize kredi verme potansiyeli olan kimseler üzerinde güç sahibi olmak olarak simgesel sermayeyi ortaya atar.

Sembolik sermaye için bir parantez açmakta fayda var. *Sembolik sermaye* belirli açılardan diğer sermaye türlerinden ayrılır. *Sembolik sermaye*, sosyal sermaye gibi toplumsal yapıya bağlı ilişkiler ağındaki potansiyel kaynaklar olarak ortaya çıkmaz. O bireysel olarak kazanılır. Bu açıdan *sembolik sermaye* daha çok belirli bir olay veya bir durum karşısında kazanılan prestijle ve statüyle ilişkilidir. Örnek olarak, kültürel sermayesi sayesinde bir film çeken kişi, filmiyle bir ödüle nail olduğunda, bu filmi Gezi Parkı direnişine adadığı zaman, ödül bu adama sebebiyle geri çekilirse, toplumun belirli katmanları arasında bir kredi, prestij ve statüye sahip olacak, çeşitli gazeteler onunla röportaj yapacak, çeşitli figürler bu olayı dolaşıma sokacaktır. Ayrıca bahsi geçen kişi böylece kültürel sermayesini, *sembolik sermayeye* dönüştürmüş olacaktır. Buna, Hak-

⁷ Bkz. *Internet as a Public Space and Its Promise of Emancipation*
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> Erişim Tarihi: 13.03.2019

İş'in düzenlediği film ödülleri, ödül alırken yaptığı hükümet karşıtı konuşma sonrasında, Hak-İş'in yöneticilerinden birinden yumruk yiyen Suat Eroğlu örnek gösterilebilir⁸. Öte yandan *simgesel sermaye*, belirli durum, eylem, faaliyetleri, örneğin bir zengin para bağışlamasının, toplumsal olarak "hayırseverlik" olarak bedenine kazanmasında olduğu gibi, simgesel olarak bedene bağlar. Bunun bir örneği Gezi Parkı protestolarında, polisin üzerine gaz sıktığı Kırmızı Elbiseli Kadın'dır. Bu görüntülerin medyada dolaşıma girmesi, Kırmızı Elbiseli Kadın'ın bedenine, toplumun kimi gruplarınca yüceltilecek, kimi gruplarınca ise olumsuzlanacak simgesel bir protestolik kazımıştır.

Nicos Mouzelis (2007), Bourdieu'nun her ne kadar yukarıda anlatıldığı gibi dinamik bir kuramı olsa da, çalışmalarında etkileşime olan vurgunun eksikliği nedeniyle toplumsal eğilimlerin, şemaların, rollerin ilk planda nasıl ortaya çıktığına ve dönüştürüldüğüne ilişkin yeterli açıklamanın olmamasını eleştirir (ss 209-212). Bu açıdan bu tez, *Tutunamayanlar'ın* neden bir popüler kültür ürününe dönüştüğünü edebi alanın faillerinin etkileşimleri üzerinden analiz etmeye çalışarak bu açığı kapatmaya çalışacaktır.

Çalışmanın bir sonraki bölümünde, yukarıdaki düşünürlerden faydalanarak *Tutunamayanlar'ın* görülmediği 1970'lerden, kanonik bir eser haline geldiği zamanlara kadar olan toplumsal dönüşüm ele alınacak, bu dönüşüm içinde edebi alanda faaliyet yürüten failerin taktikleri, eylemleri, etkileşimleri araştırmaya konu edilecektir.

1. 2. 2. 60'larda ve 70'lerde Toplumsal Dönüşüm

Emin Alper (2010), 68'i hazırlayan koşullar arasında, Avrupa'da gençliğin bir sosyal kategoriye dönüşmesinden bahseder⁹. 1950'li yıllardan itibaren aile içinde babanın evin geçimini sağladığı, gençlerin ise aldıkları harçlıklarla çeşitli şeyleri (motosiklet, müzik, sinema vb.) tüketebildikleri bir durum ortaya çıkmıştır. Böylelikle kapitalizmin yeni tüketim kalıpları sağlaması mümkün olmuş, gençlik sosyal kategorisi bu kalıplara girebilmiştir. Fakat bu kalıplar kapitalizmin yürümesini sağladığı gibi, gençler arasında bir tür kültürel dönüşümü sağlayacak alt kültürler üretmiştir. Emin Alper (2010), bu

⁸ Bkz. <http://www.diken.com.tr/taksimdeki-o-cocuklari-diyerek-yumruk-atan-hak-is-yoneticisine-para-cezasi/>

⁹ Bkz. <http://red-thread.org/1968-kuresel-mi-yerel-mi/> Erişim Tarihi:11.02.2019

kültürel dönüşümle beraber, dünyadaki ekonomik dönüşümün, neredeyse hiçbir ülkede istisnası bulunmayan, kalkınma politikalarının mühendis, mimar gibi uzmanlar yetiştirmek amacıyla yarattığı öğrenci sayısının ikiye katlanması durumunun 68'deki rolüne işaret eder. Elbette tek nedeni bu değildir 68'in. Öğrenci hareketinin o yıllarda "baba" niteliği taşıyan komünist partilerden özerkleşmesi, şiddetin olumlu bir söylem olarak ortaya çıkması, üçüncü dünya için anti emperyalizm vurgusu, Vietnam'da, Küba'da, Prag'da cereyan eden hareketler, 68'in evrensel bir hareket olarak ortaya çıkmasını mümkün kılan durumlardır. 68'in böylesine evrensel bir arka planı olduğunu akılda tutarak, Türkiye özelinde nasıl bir durumun mevcut olduğunu soruşturmakta fayda var.

Türkiye'yi yönetenler 1950'lere kadar kentli seçkinlerden oluşmaktadır. 1950'lerde Demokrat Parti'nin özellikle Marmara bölgesine yönelen sanayileşme politikası bir göç dalgası doğurmuştur. Bu göç dalgasıyla taşradan gelenler o zamanın kentli seçkinleri tarafından "içimizdeki barbarlar" olarak adlandırılacaktır (Neyzi, 2001, s. 418). 1950'lerin sonunda 1960 darbesi gerçekleşmiş, Demokrat Parti tasfiye edilmiş, daha özgürlükçü bir anayasa yürürlüğe girmiştir. Atatürk'ün gençlere ülkenin kötü durumda olması halinde görev yükleyen Bursa nutku 1960'ların başında popülerlik kazanmıştır. TİP gençler arasında bir hareketlilik yaratırken, dünyada cereyan eden, Küba devrimindeki, Vietnam'ın Amerika'ya karşı savaşındaki, Paris 68 olaylarındaki gençlik hareketleri Türkiye'ye de yansımıştır. Leyla Neyzi (2001) 68 kuşağının kendilerini özgeci bulduğunu, kendilerinden önce başkalarını düşündükleri ve memleket uğruna ölümü sırtlamayı göze aldıkları söylemlerini aktarır (s. 417). 68 kuşağının bir başka özelliği ise kendisini doğrudan bir angajman olarak olmasa bile, Mustafa Kemal'in mücadelesiyle ilişkilendirmeleridir. Deniz Gezmiş veda mektubunda babasıyla olan kuşak benzerliğini/farkını babasının Kurtuluş savaşı hikâyeleri anlatmasından hareketle kendilerinin "2. Kurtuluş savaşı" verdiklerini söyleyerek betimler (s. 419). O dönem Atatürk'e nazireyle ünlü bir Samsun yürüyüşü yapmışlardır. Kısacası 68 kuşağı, İbrahim Kaypakkaya çevresini saymazsak, Mustafa Kemal'in mirasını sahiplenmekte, bu mirası iktidara karşı mücadelede bir söylem olarak kullanmaktadır. 1960'ların başında Demokrat Parti tasfiye edildikten sonra rejimin öncülüğünü yapan, anayasayı savunan gençler 1960'ların sonlarında iktidara karşı cephe alarak isyancılara dönüşmüşlerdir (Neyzi, 2001, s. 418). Marksizm solla ilişkili gençlerin *habitus*'unu

belirleyen temel kaynaklardan biri haline gelmiştir. 68 gençliği bu iklimde TİP'ten ve bir "baba" figür olarak Mihri Belli'den özerkleşerek (Alper, 2010) romantik-idealist devrimciler olarak yer almış, maceracı bir devrim girişiminden mağlup ayrılmışlardır. 1971 siyasal anlamda gençliği ciddi şekilde baskı altına almıştır.

1970'ler bir kırılmayı ifade eder. Dünyada petrol krizi patlak vermiştir. Dünyada baş gösteren kriz o yıllarda, dünyadaki konjonktürün uygunluğu sayesinde Türkiye'ye kaynak aktarılmasıyla ertelenebilmiştir¹⁰ (Boratav'dan akt. Ozan, 2010, s. 58). Türkiye'deki 1950'lerin sonundan beri yürürlükte olan ithal ikameci politikanın, sanayi sektörünü arttırması (Boratav, 2003, s. 118), bunun yarattığı kentlere doğru olan hızlı göç dalgası nüfusun kentlerde yoğunlaşmasını sağlamıştır. Kentler işçilerin, öğrencilerin, yeni göç edenlerin artık birbiriyle daha yakın temas ettiği mekanlara dönüşmüştür. Yukarıda anlatılan Marksizm'in kültürdeki görünümü böyle bir ortamda toplumsal hareketleri mümkün kılmış, toplumsal hareketler ise Marksizm'in çeşitli toplumsal gruplar arasında yaygınlaşmasını sağlamıştır. 1971 siyasi ikliminin gündelik hayatta doğurduğu şiddet, Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan'ın idam edilmesi, solla ilişkili gençliği siyasal iktidar karşısında daha savunmacı bir pozisyon almaya itmiştir¹¹ (Altun, 2005, s. 30). 1960'lar ve 70'lerde şehre göç eden, eğitim görmeye giden gençlerin taşrayla bağıını koparmamış olması bahsi geçen toplumsal hareketlerin taşraya da taşınmasını sağlamıştır. Hem taşrada hem kentte 1970'lerde devrimci olmak giderek popülerlik kazanmış, Mahir Çayan'ın yazıları teksirle çoğaltılıp elden ele dağıtılmaya başlanmış, solla ilişkilenen gençler 68 kuşağından devrıldıkları idealist-romantik bir pozisyonu benimsemiş, devrimin kırdan mı kentten mi yapılacağı güncel tartışma konularından biri olmuştur¹². Neticede, Ülkücü hareket ile sol gençlik

¹⁰ Bkz. *Kriz, Sınıf Mücadelesi ve Devlet: Türkiye'de Sermaye Sınıfı* <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> Erişim Tarihi: 11.02.2019

¹¹ Bkz. *The Photocopied 1990s: Youth, Culture, and Fanzines* <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> Erişim Tarihi: 11.02.2009

¹² Bu kültürel iklimde, solu bir alan olarak tahayyül edersek, daha sonradan İletişim yayınlarını kuracak Murat Belge çevresinin, belki kültürel ve sosyal sermaye açısından değil ama simgesel sermaye açısından yoksul oldukları düşünülebilir. Murat Belge çevresinin entelektüel çabalarını düşünürsek, "teorinin içinde boğulmanın halka bir faydası olmadığı" (akt. Altun, 2005, s.23) düşünülen bir iklimde, yapılanın geçer akçe olmadığı görülecektir. Öte taraftan 70'lerde sol ortodoksi, Stalinizmi, köylücü hareketler ise Maoizmi temel alıyordu. Dev Yol ise popülist bir çizgide, oligarşiye karşı halk hareketleri örgütlemeye çalışıyordu (Erdoğan, 1998). Siyasal iklim böyleyken Birikim'in entelektüel çabaları, "açıkça söylemiyorlar ama Troçkist olduklarını biz biliyoruz" salvosuyla karşı karşıya kalmaktaydı (Bjedüğ, 2018). Bunları şimdilik bir kenara koyalım. Bir sonraki bölümde edebi alanda faaliyet gösteren failler ve toplumsal dönüşüm ilişkisini çözümlerken işimize yarayacak.

arasında cereyan eden şiddet olayları, kontrgerilla faaliyetleri (Bora, 2017, s. 297), uluslararası konjonktürdeki değişimler, Türkiye'deki iç politika, emperyal devletlerin Türkiye'ye ilişkin stratejileri 1980 darbesine sebebiyet vermiştir.¹³ Fakat genel geçer bu büyük politik argümanlara ek olarak, 1980 darbesini anlamak için, dönemin ekonomi politiğini incelemek gerekmektedir.

1970'lerde dünyada baş gösteren ekonomik krizin, konjonktürün uygun olması sebebiyle atlatıldığından bahsedilmişti. Fakat bu durum uzun sürmemiştir. 1977'de aldığı kısa vadeli borçları ödeyemeyen Türkiye, 1978'de IMF güdümünde istikrar politikası uygulamaya başlamıştır. (Kazgan'dan akt. Ozan, 2010, s. 59) 1970'lerin sonunda uluslararası ekonomide Türkiye için kredi kanalları kapanmış, kredi kontrolleri IMF'nin eline geçmiştir. Türkiye'de ihracat azalmış, ithalat artmış, ortaya dış ticaret açığı çıkarken, döviz rezervleri de erimiştir. Kısacası borç ekonomisiyle ayakta kalan Türkiye bir krizle karşı karşıya kalmıştır. (Ozan, 2010, ss. 58-59) Türkiye'deki burjuvazi krizin üstesinden gelmek üzere Hür Teşebbüs Konseyi'ni kurmuş, azalan kâr oranlarını düzeltmek için, çiftçi ve orta ölçekli sermayecilerden kesintiye gidilmesi, artan işçi hareketlerinin rızasını alma stratejisini gütmüştür. Ancak 24 Ocak kararlarıyla beraber en yüksek noktaya varan temsil krizi, kilitlenen meclis, işçi hareketlerini kendine tehdit olarak gören burjuvazi, CHP'nin ortak pazara girmek yönündeki taleplerinin halk nezdinde karşılık bulmayıp protestolara yol açması krizin derinleşmesine yol açmıştır. Öte yandan tekeli burjuvazi taleplerini yürütebilecek bir partiden, siyasal iktidardan mahrumdur. (Ozan, 2010, ss. 205- 215) Poluantzas'a (akt. Ozan, 2010, s. 217) göre hem siyasal, hem ekonomik, hem hegemonya krizi meydana geldiğinde devlet içinde konumlanmış aygıtlardan bazıları, bu örnekte ordu, devlette egemen/ayrıcalıklı konuma gelerek, burjuvazinin taleplerini yürütebilir.¹⁴ Nitekim 1980 darbesiyle ordu başa geçmiş, ilerleyen yıllarda burjuvazinin iktisadi talepleri yerine getirilmiştir.

60'lardaki ve 70'lerdeki toplumsal dönüşüme bakıldıktan sonra, dönemin kültürel alanında neler olup bittiğine değinmekte fayda var.

¹³ Darbeyi getiren toplumsal ve ekonomik dönüşüm daha ileride daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

¹⁴ Bu her koşul için geçerli olmasa bile, Türkiye 1980 darbesi örneğinde geçerli görünüyor.

1. 2. 3. 60'larda ve 70'lerde Kültürel Alan

Bu dönemde Nazım Hikmet ve Sabahattin Ali gibi adları izleyen Orhan Kemal, Kemal Tahir, Aziz Nesin, Yaşar Kemal ve Attila İlhan gibi edebiyatçıların ürettikleri eserler okunurken, kendileri de yarattıkları gündem ve açtıkları tartışmalarla sanatçının yalnızca sanatçı olmadığı; aynı zamanda siyasal bir aktör de olduğu düşüncesini vurguluyorlardı¹⁵ (Başgüney'den aktaran İz, 2013). Buna paralel olarak 70'lerin başlarında meydana gelen o dönem yazarları üzerinde iz bırakmış 12 Mart muhtırası ve ardından cereyan eden olayları konu edinen 12 Mart romanları yazılmıştır. Erdal Öz'ün *Yaralısın* (1974), Füzün'in *47'liler* (1974), Sevgi Soysal'ın *Şafak* (1975) ve Samim Kocagöz'ün *Tartışma* (1976) romanları bu konuda yazılmış romanların örnekleri arasındadır. O dönem Sezai Karakoç, Peyami Safa, Tarık Buğra gibi milliyetçi muhafazakar eğilimli yazarlar da çıksa edebi alanda hegemonik olan soldu. Soldaki edebiyatın temel ilgi alanları ise kanonik hale gelmiş olan Orhan Kemal'de sınıfsal meseleler, bir "köy romancısı" olmasa bile köy meselelerini de işleyen Kemal Tahir'de doğu-batı ikiliği, Marksizm, Aziz Nesin'de Türkiye'deki tuhaflıkların mizahi bir dille anlatılması, Yaşar Kemal'de ise Anadolu'nun epikleştirilmesiydi. Aziz Nesin ve Yaşar Kemal'i hariç tutarsak, yoksulluk, işçi sınıfının durumu gibi sınıfsal meseleler ve batı modernleşmesine karşı doğunun özgün bir şekilde modernleşmesi fikrine dayanan anlatılar ilerleyen dönemlerde demode olacaktır. Yaşar Kemal ve Aziz Nesin doksanlı yıllarda da kendilerine yer bulacak, ancak günümüze yaklaştıkça popüler kültürde kendilerine yer bulmaları zor bir hale gelecektir. Yine o zamanlar popüler olan, günümüzde kendine yer bulamayan yazarlardan bazıları da köy enstitüsü çıkışlı Fakir Baykurt, Mahmut Makal gibi yazarlardır. Yazdıklarıyla ağalık düzenini anlatmaya çalışan bu yazarlar, diğerleriyle beraber düşünüldüğünde, daha önceleri "fukara edebiyatı" olarak ötelenen köylülerin, işçilerin, yoksulların hayatlarının edebi görünümünü popüler hale getirmişlerdir. Bu dönem üretim ilişkilerinin popülerleşmesiyle "toplum sorunlarına ve yurt gerçeklerine yabancı" olduğu düşünülen daha çok bireyin hikâyesini anlatan İkinci Yeni şiiri bir tür reddiyeyle karşılaşmıştır. Onun yerine Ahmed Arif, Enver Gökçe, Hasan Hüseyin Korkmazgil gibi, kah zulüm-direniş-umut izleklerini lirikleştirilen kah ajitatif-propagandif eserleriyle sol politik

¹⁵ <http://www.sanatatak.com/view/1970ler-sanat-siyasallasirken> Erişim Tarihi: 11.02.2019

toplumsallaşmaya etki etmişlerdir (Bora, 2017, s. 595). Öteki taraftan sinema dünyasında Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Ömer Lütfi Akad, Ertem Göreç, Halit Refiğ, filmlerinde küçük insanların, yoksulların, gariplerin, sömürülen köylülerin acı hikâyesini anlatırlar. Kötüler genellikle, zengin ve muktedirlerdir. Filmlerde bir “bozuk düzen” yergisi sezilmektedir. (Bora, 2017, s. 596) Yılmaz Güney ise, hem yönetip hem oynadığı Umut'la başlayarak, yeni bir perde açar: Onun sineması toplumcu gerçekçiliğe daha 'sert' ve mücadeleci bir boyut katacak, Yılmaz Güney karakteri, başkaldırıyla beraber, bir yiğitlik, delikanlılık, namuslu-kabadayılık kültürü yaratacaktır. Güney böylece bir "halk solculuğu"nun harcını karmıştır. (Bora, 2017, s. 597) Kültürel iklimde, üreticilerinin ve tüketicilerinin önemli bir kısmının tutuklanması veya baskı altına alınmasıyla, tabi toplumsal paradigmanın da değişimiyle 1980 darbesinin yarattığı bir kopuş meydana gelmiştir. Bu yüzden 1980 sonrasında toplumsal paradigmasına ve onun nasıl mümkün olduğuna bakmak gerekiyor.

1. 2. 4. 1980 ve Sonrası

1980 darbesi, toplumdaki kimi gruplar arasındaki şiddeti yok etmek için devlet aygıtının toplum üzerinde uygulayacağı bir şiddet dalgası oluşturmuştur. Ordunun, siyasal ve toplumsal kriz karşısında, yönetimi ele almasıyla, toplumda ciddi bir baskı ortamı oluşmuş, sokağa çıkma yasaklarının olduğu, kimi vatandaşların hapsedilmek üzere arandığı bir toplumsal iklim meydana gelmiştir. Neticede radikalinden popülistine kadar sol hareket ya ülkeden kaçmak zorunda kalmış ya da yakalanarak işkence tezgahlarına alınıp, yıllarca yatmak üzere tutukevlerine gönderilmişlerdir. Ancak 1980'li yıllardan bahsederken yalnızca baskı üzerine kurulmuş politikaları anmak yerinde olmaz. 1980'ler her ne kadar baskının yoğunlaştığı yıllar olsa da, “bir yandan da bir kültürel çoğullaşmayı, bugüne kadar bütünsel ideolojiler içinde hapis kalmış kültürel kimliklerin serbest kalmasını da beraberinde getirdi” (Gürbilek, 1992, s. 102). Bu bölüm 1980'den sonra değişen paradigmayı, önce 1980'lerdeki toplumsal dönüşümü ve kültürel alanı inceleyerek, ardından da günümüzün boş zamanı endüstriyelleyen toplumunu ele alarak kavramaya çalışacaktır.

1. 2. 4. 1. 80'lerde Toplumsal Dönüşüm

1980'lerle beraber Avrupa'da sosyal devletin, Türkiye'de ithal ikameci ekonominin çöküşüyle bütün alanları kâr kaynağı olarak gören neo-liberal ekonomi devreye girmiştir. 1989 yılından itibaren bankacılık, finans ve küresel spekülasyon alanlarında liberalleşme başlamış, 1990 yılında 8 özel banka piyasaya girmiştir. Ayrıca özelleşme dalgası peyderpey yayıncılık, eğitim, sağlık vb. alanlara sirayet edecektir.

Nurdan Gürbilek (1992), seksenlerin ilk yarısının şiddetle, ikinci yarısının ise görece özgürleşme ile geçtiğini ortaya koyar. Gürbilek'in (1992) bu özgürleşmeden kastı, Kemalizmin 1980'lere değin topluma biçtiği modern kültürel kimliğin dışında kalan, sadece coğrafi olarak değil ama bahsi geçen modern kültürel kimliğin dışında olması anlamıyla, şimdiye kadar bir eksiklik, bir yokluk olarak var olan "taşra"ya kendi kimlikleriyle varolabilme, kamuya açılabilme imkanının sunulmuş olmasıdır. Ancak 1980'lerdeki bu özgürleşme, şiddetle ilişki içindedir. Seksenlerin sonunda, biri galebe çaldığında diğeri, diğeri baskın geldiğinde ilki ortaya çıkar (s. 13). Ayrıca bu dönem "emek" ve "sömürü" kavramlarını gözden düşürüp, üretim ilişkileri bağlamını ortadan kaldırarak bir yan anlamdan ibaret bırakırken, gündelik hayatta kendine yer bulan göstergelerin anlamlarını, örneğin; gazete başlıklarının dönüşümü bağlamında "Suna Kan Davası" söz oyununda ya da caretta caretta'yı anlatmak için kullanılan, "Kaş'ın kerataları" tamlamasında olduğu gibi, göndergeden tamamen ayırmsayarak dil ile hakikat ilişkisini zayıflatıp keyfi bir hale getirmiştir (s. 25-26)¹⁶. Gürbilek'e (1992) göre bu, varlığın ve imkânların dünyasıyla (kentli, reklamlarla, vitrinlerle hemhal, kendini taşradan, yoksulluk ve isyandan ayıran, kendini bütün bu çelişki ve çatışmaların dışında tanımlamak isteyen bir Türkiye), yokluğun ve imkânsızlığın (yoksullar, siyasi tutuklular, Kürtler, taşralılar vs.) dünyasının, birbirine temas etmeyecek, birbirine geçişi

¹⁶ Buradaki dildeki keyfilik göstergelerin göndergeyle arasındaki ilişkinin keyfileşmesini ifade eder. Bu keyfileşme "emek" ve "sömürü" kelimelerini başat olarak işçi ve sermaye sahibi arasındaki ilişkiyi imlemekten çıkarmış, emeği gündelik hayatta yapılan herhangi bir faaliyetle, sömürmeyi ise üretim ilişkileri bağlamında bir edim olmaktan çok, bir failin diğer bir failden yarar sağlamasıyla imlemeye başlamıştır. Bu keyfilik toplumsal eşitsizlikleri vb. anlamamızı ve onlarla mücadele etmemizi sağlayan "emek" ve "sömürü" kelimelerini, bağlamsız bırakarak yan anlamdan ibaret kılsa da, şimdilerde ironi, parodi gibi yöntemlere bir söylemin hakim kodlarının esnetilmesi için de işlev görmektedir. Parodi, ironi vb. toplumda yerleşiklik kazanmış kimi söylemlerin kodlarını, ironide çelişki yaratarak, parodide gündelik hayata uyarlayarak, esnetir. Çoğu zaman bu söylemlerin hakim kodlarını sahiplenen, bundan fayda sağlayan bir grup iktidar sahibi vardır. Bu kodların esnemesi, söylemler üzerindeki iktidar sahiplerinin iktidarını yerinden eder. Tutunamayanlar örneğinde bürokrasinin ironik bir dille anlatılması, bürokrasi içindeki iktidar sahiplerinin iktidarının sorgulanmasına neden olmaktadır.

olmayan iki kampa ayrılmasıyla ilişkiliydi (s. 27). Bugün bu kategorilerin geçerli olmadığı, betimlenen nitelikler arasında geçişler gerçekleştiği düşünülebilir. Bugün edebi alandaki failleri belirleyen dinamikler bu iki alanın dönüşümü ile olmuştur. Bu teze göre varlığın ve imkânlılığın alanı o zaman olduğu gibi şimdi de iktisadi, sosyal, kültürel sermayelerin çeşitli oranlarda donanımında olan faillerin alanıdır. Varlık daha çok iktisadi sermayeye vurgu yaparken, imkân ise kültürel sermayeye vurgu yapmaktadır. Sosyal sermaye ise bir ortak kesendir. Yokluğun ve imkânsızlığın alanı ise bu sermayelerin yokluğuna, Marx'ın (2018) deyiimiyle “kaybedecek zincirlerinden başka bir şeyi olmayanlara” işaret eder. İki alanda da kendi içinde çok farklı eğilimler olduğunu söylemek mümkündür. Bütün bir eğilimler silsilesini değerlendirmek mümkün olmadığı için bu çalışmada edebi alanla ilişkili olanlar incelenecektir. Edebi faaliyet (okurluk, yazarlık, yayıncılık, eleştirilenlik) alanında faaliyet yürüten faillerin, Nurdan Gürbilek'in “kendini yoksulluktan, isyandan ve kısmen taşradan ayıran” betimlemesinin geçerli olmadığını şerh düşerek, yine de varlığın ve imkânlılığın alanından çıktığını belirtmekte fayda var. Edebi faaliyet için, göz ardı edilebilir istisnaları saymazsak, asgari koşul olarak benimsenmiş halde, *habitus*'u kuran bilgi, beceri ve yetenekler olarak, kültürel sermaye gereklidir. Öteki taraftan kitap almaya, yazmaya vakit ayırabilmek için de asgari bir iktisadi sermaye gereklidir. Bu da edebi alandaki faillerin varlığın ve imkânlılığın alanından çıktığına işaret eder. Varlığın ve imkânlılığın alanının hangi dinamiklerle işlediğini anlamak için, öncelikle bu ayrımı yapmamızı mümkün kılan 80 sonrasındaki kültürel iklimi betimlemek gerekiyor.

1. 2. 4. 2. 80 Sonrası Kültürel Alan

Ayfer Tunç'a (2005) göre, yetmişli yıllar tasarrufun kutsandığı yıllardı (s. 31). Hiç yoksa o dönemin yetişkin kuşağı arasında. 1980'lerden günümüze gelen zamanda ise tüketim kutsanmaktadır. 1980'lerden sonra karşımıza çıkan bu dönüşüm kültür alanına da sirayet etmiştir. 80'lere kadar Türkiye'de batıda popüler roman olarak adlandırılan, korku, bilim kurgu, aşk, polisiye vb. romanlar pek yaygın değildir. Kerime Nadir'in, Muazzez Tahsin Berkand'ın aşk romanları, Peyami Safa'nın Server Bedi ismiyle polisiye türde yayınladığı Cingöz Recai serisi, Ahmet Günbay Yıldız'ın 70'lerde yayınladığı hidayet romanları, Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun tarihi popüler romanları sayılmazsa bu alanda pek örnek yok gibidir. 80'lerden sonra ise hem dünyada edebiyat

kanonuna artık popüler romanların dahil edilmesi, hem de serbest piyasa ekonomisinin yarattığı tüketim patlaması ülkemizde de popüler romanların önünü açmıştır. 80'lerden sonra edebiyatımıza girmiş popüler romanları Veli Uğur (2009), aşk, bilim kurgu, fantastik, polisiye, hidayet, korku, casus, siyasal kurgu, popüler tarihi romanlar olarak tasnif etmektedir¹⁷. Bunun elbette neo-liberalleşmenin yarattığı tüketim toplumdaki cinselliğin üzerindeki perdenin kaldırılmasıyla oluşan Nurdan Gürbilek'in (1992) *söz patlaması* olarak ifade ettiği şeyle bir ilişkisi var. Yazar failer de içinde buldukları bu *söz patlamasından* etkilenmiş, *söz patlaması* okurlar için yeni alanlar açmış, yazarlar da bu alanlarda üretim yapmaya başlamıştır.

1980'lerde yayın yapan yazarlar arasına Ahmet Altan, Mehmet Eroğlu, Orhan Pamuk, Vüsat O. Bener, Latife Tekin, Bilge Karasu yetmişlerde de yayın yapan Aziz Nesin, Yaşar Kemal, Vedat Türkali girebilir. Popüler edebiyat açısından Stephen King gibi yazarlar ise bu yıllarda çevrilmiştir. Ayrıca bu yıllardan itibaren feminizm güncellik kazanmış, Duygu Asena gibi yazarların kitapları okunmaya başlanmıştır. 1990'lar ise edebiyat yelpazesinde genişlemenin olduğu yıllardır. Ahmet Ümit'in polisiyeleri, Elif Şafak romanları, aşk konulu Kürşat Başar romanları bu yıllarda çıkmıştır. Yeraltı camiasında Cem Akış okunmaktadır. Orhan Pamuk ise özellikle Kürt sorunu, Ermeni meselesi hakkındaki siyasal çıkışlarının da etkisiyle bu yıllarda popüler olmaya başlamıştır. 2002 yılında ise Ahmet Altan'ın *Aldatmak*'ı yayınlanmış, oldukça ilgi görmüştür. Cinsellik artık sadece konuşulmakla kalmayan, gündem haline gelen bir konu olmaya başlamıştır. 2000'li yıllarda patlama yapan eserlerden birisi de Türkiye'ye karşı kurulan bir komplo üzerine olan *Metal Fırtına* kitabıdır. Bu kitabın popülerliği, özellikle 90'lar ve 2000'lerde görmezden gelinen Kürt sorununu aşmak üzere pompalanan milliyetçiliğin ürünüdür. Bu yıllardan sonra ise popüler roman uyuşmalarını da kullanan Nihat Genç, Hakan Günday, Barış Bıçakçı, "afilli filintiler" ismi altında bir araya gelen Alper Canıgüz, Murat Uyurkulak, Murat Menteş vb. yazarlar okunmaya başlanmıştır.

¹⁷ Bkz. *1980 Sonrası Türk Edebiyatında Popüler Roman* <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> Erişim Tarihi: 11.02.2019

1980'lerden sonra edebiyata ilişkin bir diğerk not edilmesi gereken Şey, Oğuz Atay'ın 1970'lerde yazdığı kitaplarda kullandığı tekniklerin yaygınlaŐmış olmasıdır. Yazılmış olan romanda, yazarın romana ya da romanın yazım sürecine ilişkin atıflarda bulunması olarak kabaca özetlenebilecek meta-anlatı tekniğı, bunun dışında parodi, ironi teknikleri gibi unsurlar 1980'lerden sonra yaygınlaŐmıştır. Bu açıdan bu teknikleri Oğuz Atay'dan sonra kullanmış olan yazarlara örnek olarak *Bir Düğün Gecesi* (1979) romanıyla Adalet Ağaoğlu (d. 1929), fantastik bir özellik taşıyan *Kılavuz* (1990) romanıyla Bilge Karasu (1930-1995); daha sonraki kuŐaklardan da dedektif romanının bir çeşit parodisi olan *Bir Cinayet Romanı* (1989) adlı eseriyle Pınar Kür (d. 1945), *Arzu Sapağında İnecek Var* (1989) adlı fantastik romanıyla Nazlı Eray (d. 1945) ve yeni bir biçim peŐindeki *Sevgili Arsız Ölüm* (1983) romanıyla Latife Tekin (d. 1957) örnek olarak gösterilebilir.

Sinema alanında ise 1980'lerde Natuk Baytan'ın absürd mizah yapan Őaban filmleri, yine kadın sorunuyla ilgili Atıf Yılmaz'ın Kadının Adı Yok, Adı Vasfiye, Ah Belinda gibi kadın filmleri çıkmıştır. 1980'lerin sonunda çıkan Umur Bugay'ın senaryosunu yazdığı Düttürü Dünya filmi ve Bizimkiler adlı mahalle dizisi çağın ruhunu yakalamak için dikkate değer popüler kültür ürünleridir. 1990'lardan sonra ise özellikle festival filmleri ile vizyon filmleri arasında bir ayırım ortaya çıkmış, Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan, YeŐim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz gibi yurt dışı ve yurt içinde birçok ödül alan yönetmenler yetişmiş, büyük siyasetin alanına girmeseler bile karakterleriyle, konularıyla politik içeriğe sahip filmler üretmişlerdir. Fakat sinema sektörünün 2000'li yıllardan sonra daha eğlencelik filmlere yer vermesiyle, bu filmler özellikle imkânlı olarak kategorize edilen insanların festivallerde, kısa vizyon günlerinde ya da internet aracılığıyla izledikleri filmler olurken, Recep İvedik, Düğün Dernek, Cem Yılmaz'ın bazı filmleri gibi eğlencelik filmler kitlesel izleyiciyle buluŐma imkânına sahip olmuştur. Ali Şimşek (2009), Recep İvedik filmiyle ilgili Gırgır dergisinin "sen busun" biçimiyle orta sınıfı, rockerları vb. didikleyen "zonta" ve "maganda"sının dönüşü olarak yorumlar¹⁸. Fakat bir farkla, Recep İvedik "ben buyum" demektedir. Gırgırlı yıllardan sonra özellikle Lemana dergisiyle beraber içinde maganda ve zontanın da bulunduğu "küçük insan" bakan değer, daha sonraları Avrupa Yakası gibi dizilere ilham verecek şekilde bakılan bir niteliğe bürünmüŐtür. Levent Cantek'e (2014) göre, 90'larda

¹⁸ Bkz. <http://www.ekdergi.com/mahallenin-killi-rovansi-ivedik/> Erişim Tarihi: 11.02.2019

maganda ve zontalar şehri bozan “günah keçileri” olmuştur (ss. 267-268). Ali Şimşek ise, Recep İvedik’in pizza dağıtımından, kariyer koçluğuna, oradan Starbucks’a, dj’liğe girdiği işlerde yaptıklarıyla, magandayı didikleyen orta sınıftan rövanş aldığını iddia eder. Yukarıda da görüldüğü gibi 1980 sonrasında kültür alanında ciddi bir patlama olmuştur. 1980 sonrası kültür alanının genel görünümünü ele aldıktan sonra, elbette bu tezin konusunun bunlardan, Tutunamayan toplumsal tipiyle ilgili olanları olduğunu şerh düşerek, bu dönüşümün kaynağını araştırmamız gerekiyor.

1. 2. 4. 3. Endüstriyelleşme ve Boş Zaman

Türkiye 1980’li yıllarla beraber bir ideolojik yenileşme ve siyasal dönüşüm süreci yaşamıştır. Hegemonya ve siyasetteki bu dönüşüm süreci 1970’lerdeki hegemonya krizine bir yanıt niteliği taşımaktadır ve bu dönüşüm süreci yeni bir ideolojik söylem aracılığı ile meşru kılınmaya çalışılmıştır. Bu süreçte zuhur eden neo-liberal söylemin ahlaki ve kültürel değerleri yeniden yapılandırmada başarılı olduğunu kabul etmek gerekir. 12 Eylül’ün ortaya çıkardığı olağanüstü baskıcı ortam ve depolitizasyon süreci böylesi bir hegemonya projesi için çok uygun bir toplumsal/kültürel ortam yaratmıştır. 1980’li yıllarda reel sosyalizmin çözülmesinin de bu yeni duruma önemli bir katkı yaptığını öne sürebiliriz. 1970’li yıllarda eğlence endüstrisinin egemenliği altına girmeye başlayan kitleler, 1980’li yılların baskıcı ortamında tüketim toplumu değerleri ve yaşama biçimi ile birlikte renkli TV ve video ile de tanışmış, 1990’lara gelindiğinde ise ticari televizyonların yaygınlaşması ile birlikte giderek eğlence endüstrisine eklemlenmiştir. Bu dönemde hegemonik olan kişisel refah ve güvenlik kaygıları ve yükselen tüketim talebi ile birlikte, gittikçe eğlence endüstrisinin ve sermayedarların egemenliği altına giren kitle iletişim araçları da tüketim kültürünün yaygınlaşmasına hizmet etmiştir. 1980 sonrası artan bireycilik eğilimleri, kültürel standartlaşma çabaları ve geçmişten kopuşun yarattığı kültürel yoksulluğun neden olduğu estetik ve ahlaki düzeydeki yoksulluk ile birlikte ele alındığında kitle ve tüketim kültürünün birlikte ortaya çıkmasını kolaylaştıran bir toplumsal/kültürel ortam yaratmıştır. 2001’de ise kamuya dönük özelleştirmelerle neo liberalleşme dalgası artarak devam etmiştir. Marx’ın altyapının üstyapıyı bütünüyle belirlediği tezine şerhle yaklaşısam da, neo liberal ekonominin başlamasının, birçok açıdan zamanın ruhunun değişmesine yapısal baskılar sağladığını belirtmekte fayda var.

Neo-liberalizm ekonomik krizin üstesinden gelmek üzere, her alandan kâr elde edilmesini sağlamaya çalışarak, kamu kurumlarının özelleştirilmesi dışında, kültür alanında da tüketiciliği pompalamıştır. Tüketim genellikle boş zamanda yapılan bir faaliyettir. Kültür faillerin boş zamanlarında tüketmeye elverişli hale getirilmesi üzerine şekillenmiştir. Bu konuda Guy Debord (1996), *Gösteri Toplumu* 'nda şunları söyler:

Kapitalist birikimin ilkel aşamasında, "ekonomi politik" kendi işgücünü korumak için gerekli olan asgariyi elde etmek zorunda olan "işçi'de sadece proleteri görür" ve onu asla "boş vakitleriyle ve insani yönüyle" ele almaz; yönetici sınıfın düşüncelerinin bu durumu, metaların üretiminde varılan bolluk derecesi işçinin daha fazla katkısını gerektirir gerektirmez altüst olmuştur. Bu işçi, üretimin bütün örgütlenme ve denetim kipliklerinin açıkça ifade ettiği topyekün aşağılamadan ansızın temize çıkarak, kendisini her gün üretimin dışında bulur ve tüketici kisvesi altında son derece kibar davranılan bir yetişkin muamelesi görür. Bu durumda, meta hümanizmi işçinin "boş vakitlerinin ve insani yönünün" sorumluluğunu üzerine alır, bunun nedeni gayet açıktır, çünkü ekonomi politik bu alanları ekonomi politik olarak artık yönetebilir ve yönetmek zorundadır. Böylece "insanın bu tamamlanmış yadsınması" bütün insan varoluşunun sorumluluğunu üstlenir (s. 51).

Burada da görüldüğü gibi artık boş zaman tüketimin zamanıdır. Murat Altun (2005) tezinde gençlik literatüründen faydalanarak gençlik söyleminin ve gençlerin deneyimlerinin 1960'lardan 1990'lara kadar izini sürer. Ona göre üstte de bahsi geçen toplumsal dönüşüm gençlik söyleminin değişimine sebep olmuştur. Altun, bu değişimle, neo-liberalizmin politikalarını, onunla da Debord'un kuramını ilişkilendirir. Gençlik 1960'lar ve 70'lerde literatürde, üretim yapılacak olan yetişkinliğe hazırlanılan çağ olarak tanımlanan bir sosyal kategori iken 1980'lerde başlayan değişimler bunu değiştirmiştir. Türkiye de 1980'lerden sonra yukarıda da anlatıldığı gibi küresel pazar ekonomisine geçmiştir. Artık söz konusu olan ithal ikameci bir ekonomiden çok küresel serbest piyasa ekonomisidir. İthalattaki kotalar büyük ölçüde kaldırılmış (Boratav, 2003, 155), Türkiye ekonomisi küresel aktörlere açılmıştır. Bu önemli ölçüde ürün artışına sebep olmuştur. Öte yandan bu ürünlerin pazarlanması için tüketim kültürü yaratılmıştır. Boş zamanın, bir geri dönüşüm zamanı olmaktan çıkıp, tüketimin zamanı olması yeni medya teknolojileri ve yaşam tarzlarıyla mümkün olmuştur. 1990'lardan itibaren özel televizyonların yayın hayatına başlaması reklam ajanslarını doğurmuştur. Nurdan Gürbilek'e (1992) göre bir malı tanıtmak, onun özelliklerini tanıtmaktan çok

onun hakkında bir imaj kurmayı, bir görüntüyü gerçek kılmayı gerektirir (s. 35). Ürünler reklamcılıktan önce de emek ürünü olduklarını gizleyen bir kimlikle karşımıza çıkmaktaydı. Yine de o zamanlar bir malı tanımak için bir tanıtıcının olması gerekmektedir. Reklamcılık tanıma ile tanıtmanın bilgisini tamamen birbirinden kopardı. Billboardlar, televizyonlar, radyo, basın tamamen seyirlik bir vitrine dönüştü. Artık şeyler gösterildiği kadar varken, sergilendiği ve bakıldığı kadar değerliydi. Ayrıca yeni ekonomi politikaları, yükselen reklamcılık, servis sektörleri 90'larda yuppielerin oluşturduğu yeni bir orta sınıf ortaya çıkarmıştır. Boş zamanlarında seyirlik malları ve hizmetleri (hobiler, sportif aktiviteler, eğlence sektörü, turizm vb.) tüketmeleri sayesinde çeşitli yaşam tarzları edinen bu yeni orta sınıf, ne kadar çok imajı ihlal ederse¹⁹ o kadar üst sınıfta yer almaktadır (Altun, 2005, s. 25). Bu ihlalin sonuçlarından biri devasa miktarda çöptür. Yeni toplumsal koşullar kültürel, sembolik, sosyal sermaye sahibi yuppielere 90'larda sembolik bir ayrıcalık kazandırırken, alt katmanlara ise işsizlik getirmiştir. Yuppielerin imajları yıkarak kazandıkları, tüketerek sahip oldukları yaşam tarzları, daha önceleri gençlerin boş zamanlarını değerlendirme biçimleriyle benzerlik gösterir. İlerleyen yıllarda tüketim yoluyla edinilen yaşam tarzları – boş zamanlarda gidilen belirli mekanlar, cafeler, barlar, okuyarak, deneyimleyerek benimsenen yetenek, bilgi, beceriler, sosyallikte bunların kullanımı, çeşitli alanlardaki deneyimler, günümüzü düşünürsek kimi sosyal medya faaliyetleri vb. - Murat Altun'un (2005) "gençlik sermayesi"²⁰ ekonomisi adını verdiği yeni bir ekonomi biçiminin görünümü haline gelecektir. Gençlik artık sadece yaşla ilgili bir şey değildir. Gençlik artık bir sosyal kategori olmaktan çıkmış, bir yaşam tarzı olarak kimi görünümüyle dışlayıcı bir sembolik sermayeye dönüşmüştür (s. 37). Bunun en iyi örneği "dayı"

¹⁹ Altun burada Zizek'in (2002) *Siyasi Bir Kategori Olarak Fantazi* makalesine gönderme yapmaktadır. Makalede Zizek, Ridley Scott'un *Düelloocular* filminde soylu bir subay ile orta sınıftan bir subay arasındaki farkı vurgular. Soylu subay soyluluara ait onur kodunu sürekli ihlal etmekte, orta sınıf subay ise, sanki onur kodunda şaşmaz bir işaret, bir kural varmış gibi bu kodu taklit etmekte ve beceriksiz gözükmektedir. Neticede buradaki benzetmede soylu, yeni orta sınıf olurken, onun ihlal ettiği kodları, şaşmaz bir kural gibi sahiplenen alt sınıflar, orta sınıf subaya benzemektedir. Örnek vermek gerekirse, pahalı marka bir giyim firmasının ürünlerini kullanan kişileri ele alalım. Örneğimizdeki ilk kişi bu pahalı markanın amblemini üst sınıfta olmanın bir işareti olarak gören birisi olsun. Diğerisi ise o amblemin temsil ettiği aurayı ihlal eden olsun. Bu ihlal elbette bir protesto niteliği taşımaz. Fakat yeni orta sınıfın bahsi geçen auraya sahip ürünü alelade bir üründüğü gibi kullanabilmesi, sıradan bir şekilde tüketebilmesi, toplumun üst sınıflarının kullandığı ya da firma ürünü o sınıflarla ilişkilendirdiği için üzerine yapıştırdığı imajı ihlal etmektedir. Oysa alt sınıftaki kişi onda şaşmaz bir işaret, bir vasıf görecektir, onu kullanım biçimi bir tür taklit niteliği kazanacaktır.

²⁰ Altın, bu kavramı Guy Debord'un *Gösteri Toplumu*'ndaki 160. Önermeden ödünç alır.

kelimesinin dışlayıcı kullanımınıdır²¹. Çeşitli tüketim kalıplarını, yaşam tarzlarını benimsemeyen, Pierre Bourdieu'nun toplumsal dünyanın değiştiği fakat faillerin *habitus*'unun sabit kaldığı durumlarda ortaya çıkan *histerezis*²² kavramlaştırmasında olduğu gibi (Jourdan ve Naulin, 2016, s. 43) “dayılar” “gençleşme”ye ayak uyduramamış bir *histerezis* durumu ortaya çıkmıştır. Benim tezim o ki kültürü ve toplumsal hayatı da içerisine alan bu ekonomi, Nurdan Gürbilek'in varlıklı ve imkânlara sahip olan ile varlıksız ve imkânlara sahip olmayan olarak toplumu ikiye ayırdığı kampların birincisinin günümüzde nasıl işlediğini gösterir. Yine de birinci kampın içinde bu kampın kurallarını muhafaza etmeye çalışanlar olduğu kadar değiştirmek için mücadele edenlerin de olduğunu, ikinci kampta da birinci kampı düşleyenler olduğu kadar, birinci kampı altüst etmek isteyenler olduğunu şerh düşmekte fayda var. Her ne kadar bu kamplar arası geçişin nitelik ve niceliklerini ölçecek verilere sahip olmasam da geçişlerin olduğu muhakkaktır.

Bir sonraki bölümde, edebi faaliyette bulunan failer, bu bölümde anlatılanlarla ilişkilendirilerek ele alınacaktır.

1. 3. TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM BAĞLAMINDA TÜRKİYE'DE EDEBİ ALANIN FAİLLERİ

Peki kimdir bu edebi alanın faileri? Öncelikle onların üstte bahsedilen birinci kampa, yani varlıklı ve imkânlara sahip olanlara dahil olmalarını dayatan asgari koşullardan (asgari bir iktisadi ve kültürel sermaye sahibi olma gerekliliği) bahsedilmiştir. O halde temel olarak önce bu kampın faillerinin neye benzediği çözümlenmeli.

Richard Sennett (2016), Amerika'da ortaya çıkan teknolojik hizmet sektöründeki çalışanların, işlerinin statüsünü kişisel güçlerinin bir aynası olarak görmeye yatkın olduklarından bahseder (s. 420). Ayrıca benlik ile çalışmanın arasındaki sınırların kalkması, çalışanların terfi mekanizmasında yeni işle eski iş bağlantısının olmaması, bir üst mevkiye, yani eski eşitlerinin başına belli miktarda belli bir pozisyonda düzenli olarak çalıştıktan sonra gelinmesiyle açıklanır. Bu da doğal olarak, insanların iş

²¹ Dayı kelimesi sosyal medyada sıkça, yaşça büyük, beğenileri alt ve alt orta sınıfa özgü olan kişilerin başlarına gelen olayları, konuşma biçimlerini küçültücü, komikleştirici bir biçimde kullanılmaktadır.

²² Pierre Bourdieu'nun *histerezis*'e örneği şövalyelerin ortadan kalktığı çağda, şövalyelik yapan Don Kişot'tur.

yerlerindeki yüksek statülü personası ile benliklerinin çakışmasına yol açar. Statüsünü muhafaza etmeye çalışan kişi, ona göre strateji üretecektir. İş yerindeki personasını, yani benliğini muhafaza etmeye çalışacaktır. Sennett (2016), uzun uzun bu stratejinin narsisizmden geçtiğini anlatır. Bunu yaparken narsisizmi²³ patolojik özellikleriyle değil, belli bir çerçevede belli failerin stratejilerinin tarihini çıkararak yapar.

Türkiye’de de 1980’lerden sonra yuppielerle başlayan, daha sonra özellikle kentlerde yoğunlaşan esnek çalışma şartları olan ve özellikle zihin emeği kullanan benzer bir sınıf için Ali Şimşek (2014) “Yeni Orta Sınıf” ismini kullanıyor. Ali Şimşek (2014), kitabında YOS’un kimi örüntü ve görünümüne işaret ediyor. Sinik²⁴ dil ve itirafçılık kültürü bunlardan en dikkat çekenleri. Richard Sennett (2016), narsisizmin ve çileciliğin “Ne hissediyorum” takıntısına dikkat çeker (s. 428). Bu eğilim kişileri “ötekilere kendi hissettiklerine ilişkin denetimleri ve dürtülerini göstermeye, benliğin bir değeri olduğunu göstermeye” (s. 428) iter. Neticede “kişinin denetimi dışında dünyevi deneyime katılmak değil, benliğin dünyaya yansması”, bir başka manada benliğin sürekli olarak dış dünya tarafından onaylanması söz konusu hale gelir. İşte itiraf kültürünün açıklaması.

Nurdan Gürbilek (1992) kitabında, cinsellik konusundaki söz patlamasından söz ederken, Foucault’nun cinselliğin üzerindeki örtünün kaldırılmasının, sınıflandırılmasının, itiraf edilen bir şey olmasını söylemesinden hareketle, iktidarın artık yasaklama, baskılama, red, inkar, engellemeden çok kurma, düzenleme, kışkırtma ve çoğaltma olduğundan bahseder (s. 41). Bu bağlamda günümüzde bu tür iktidar düzeneklerinin işletilmesini sağlayan failerden önemli bir kısmının medya, reklamcılık, yayıncılık, sosyal medya yönetimi gibi iş alanlarında içerik üretimi yapanlardan ve buldukları pozisyonun sağladığı sosyal ve kültürel sermaye sayesinde toplum içinde bir statüye, ayrıcalıklı bir personaya sahip olanlardan oluştuğunu söylemek herhalde

²³ Narsisizm üzerine kafa yormaya Narkissos’tan başlayabiliriz. Narkissos göldeki yansısını kendisi olarak görür. Onun suya düşen ve belli ışık olaylarıyla yansıyan bir yansı olduğunu kavrayamaz. Bebeklerin doğduklarında mutlak narsist bir konumda oldukları söylenir. Her şeyi kendi sanmaktadır. Anne memesiyle, daha sonra dille olan macerasında bir benlik edinir. Dış dünyayı dil aracılığıyla kavrar. Ancak yukarıdaki gibi durumlarda, çalışan iş yerindeki personasını kendi sanabilir. Kişiler benliğini belli bir tasarıya sokup, koşulların da baskısıyla o tasarıya saplantılı bir şekilde gömülüp, onun doğal eğilimlerini, diğer failerin o tasarıya atfettiği değeri kaybetmemek için bütün güçlerini sarf edebilirler. Eğer yanlış ifade etmiyorsam, Sennett’in bahsettiği narsisizm bunu anlatmaktadır.

²⁴ “Sinik” burada, müstehzi bir ifadeyle muhatabını küçümseyen, burun kıvıran anlamında kullanılmıştır.

yanlış olmayacaktır. Açık ki bu failler Ali Şimşek'in "Yeni Orta Sınıf" olarak betimlediği gruba dâhildirler. Neticede bu grubun failleri, "imkân"ları ve ayrıcalıkları sayesinde toplumsal uyuşmaların kodlarını tersyüz edebilmekte, üstüne bunları kullanarak kendi sınıflarının beğenisini – sinizm, itiraf kültürü vb. - topluma tesis edebilmektedirler.

Cinselliğin örtüsünün kaldırılması ile paralel olarak ilerleyen bir şey de mahremiyettir. Nurdan Gürbilek (1992), Richard Sennett'in ondokuzuncu yüzyılda insanların birbirlerini, kişisel tarih ve özellikleri olmadan da tanıyabildiklerini, o zamanlar "biz", "buralılar" gibi tanımlar yapabilecek yerleşiklikte olmadıklarını, birbirleriyle olan ilişkiyi kamusal rollerin belirlediğini aktarır (ss. 59-60). Öte yandan çağımızla beraber özel alanın önemi artmışken, kamu sadece zorunluluktan gidilecek bir alan haline dönüşmüştür.

Günümüzün iletişim teknolojilerini düşünürsek, failler akıllı telefonlarıyla kamusal bir mekanda bile özel alanda hissedebilmektedirler. Aile üyeleri ev içinde özel alanı birbirleriyle paylaştıkları kadar sosyal çevreleriyle de paylaşmaktadır. Akıllı telefon uygulamaları, bilgisayarlar, internet toplumu buna uygun hale getirmiştir. Özellikle Ali Şimşek'in "88 kuşağı"²⁵ olarak belirttiği kuşaktan sonraki failler için bu geçerlidir. Bu faillerin başarıya güdülendikleri iş, okul gibi kamusal alanlarda edindikleri narsisizm merkezli *habitus* 'larını bu spesifik özel alan sayesinde içinde buldukları tüm *alanlara* yaydıkları söylenebilir.

Toplumu imkânlı ve varlıklılar²⁶, imkânsız ve varlıksızlar²⁷ olarak ikiye ayırmanın üretim ilişkilerini gözden kaçırmak gibi bir tehlikesi olduğunu belirtmeliyim. Yine de bu metin Tutunamayanlar toplumsal tipinin popüler anlatılarda izini sürmeyi amaçladığı kadar, bu iz ne işe yarıyor, çıkmazları neler, yerine ne yapılabilir sorularını da mesele edinmektedir. Bu açıdan bu kategorileri ve onların alt kategorilerini, yani toplumu değiştirmek için özne olabilecek failleri saptamak önemlidir. Bu kategoriler de bu görevi görmektedir.

²⁵ Ali Şimşek, 68 ve 78 kuşağına atıf yaparak, 80'lerde büyüyen kuşağı 88 kuşağı ismini vermektedir.

²⁶ Kendi içinde konumlarını muhafaza etmek isteyen ve değişimden yana olanlar olarak ikiye ayırabiliriz.

²⁷ Bunu da imkânlı ve varlıklılar kategorisine katılmak isteyenler ve altüst etmek isteyenler olarak ikiye ayırabiliriz

İmkânlı ve varlıklılıların “gençlik sermayesi” ekonomisi üzerinde durduğu ifade edilmişti. Ardından bu topluluğun narsisizm, itirafçılık, sinizm gibi örüntüleri tespit edilip, kültürel, kimi zaman sembolik sermayeleri nedeniyle söylemlerin kodunu değiştirebilecek bir potansiyelleri olduğu vurgulandı. Şimdi imkânlı ve varlıklılılar alanının bir alt kategorisi olan edebi alana bakmakta fayda var.

Edebi alanın failleri olarak dört kategoriden bahsedilebilir. Okurlar, yazarlar, yayıncılar, eleştirmenler. Okurlar, imkânlı ve varlıklılılar alanındaki faillerden ve bu alanda fail olmaya aday kişilerden oluşmaktadır. İmkânlı vurgusunun daha yüksek olabileceğini belirtmekte fayda var.

Okurlarla ilgili çıkarımlar yapmak için, okuma alışkanlıkları üzerine etnografik bir çalışmanın yapılması gereklidir. Fakat bu çalışma temel olarak metin analizi üzerine kurulduğu için bunun yerine, kendi okuma deneyimlerimden elde ettiğim otoetnografik çıkarımlar baz alınarak, okur faillerin kendini niçin *Tutunamayanlar*'da bulduğuna dair ipuçları yakalanmaya çalışılacaktır.

Bir kitap olarak ilk örneğine Jean Jacques Rousseau'nun *İtirafılar*'ında rastladığımız, itiraf teması o günden bugüne çokça kullanılagelmiştir. Birinci tekil şahsın ağzından geçmiş zamanı anlatan Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanı gibi romanlar, bir örneğine de Oğuz Atay'da rastladığımız ünlü simaların günlükleri, soysal medyada müstear adla yazan personaların başlarından geçen hikâyeleri anlatıp ünlenmesiyle yayınlanan OkuyanUs yayınevini “Dizüstü Edebiyat” serisinde örneklerine rastladığımız kitaplar bunun örnekleridir. Bu gibi kitaplara ek olarak, tematik olarak itiraf üzerine kurulu olmasa da, içinde barındırdığı mektuplarla, günlüklerle, karakterlerin içinde itiraf barındıran monologlarıyla itiraf hissi yaratan pek çok kitap vardır. *Tutunamayanlar* da bunlardan biridir. Turgut'un bazen kendine bile itiraf edemediği, eşi, hayatı, küçük burjuvalar, Selim vb. hakkındaki monologları, Selim'in günlüğü, mektupları aracılığıyla ifade ettikleri, kıyıda köşede kalmış gizli yazıları itiraf olarak düşünülebilir. Ya da genelleştirmek gerekirse, itirafı da kapsayacak şekilde, gizlenen bir şeyin teşhiri olarak da ele alınabilir. Richard Sennett'in (2016) teknoloji sektörü çalışanlarının kendini teşhir etme, bu teşhiri onaylatma örüntüsüne dikkat çektiğinden bahsedilmiştir. Öte taraftan yukarıdaki sayfalarda, bu örüntünün bir başka görünümü olarak “Yeni Orta Sınıf”ın itiraf kültürünü benimsemesine ve toplumda tesis etmesine sebepleriyle beraber

değnilmişti. Ayrıca bu tezin *Tutunamayanlar*'ın popüler kültür ürünü olmasına vurgu yaparak, naif, kapılarak okuyan okuru dikkate aldığı hesaba katılırsa, itiraf kültürüne aşına günümüz okurunun metinde kendini bulduğu söylenebilir.

İroni – ileriki bölümlerde ayrıntılı olarak incelenecektir – kabaca, ifade edilmek istenen şeyin tersini söyleyerek muhatap alınan kişiye - bu örnekte okura - meseleyi sorgulatma amacı taşır. 80'lerden sonra Nurdan Gürbilek'in (1992) ifade ettiği üzere cinselliğin üzerindeki örtünün kaldırılmasıyla bir *söz patlaması* meydana gelmiştir. Kavramlar üzerindeki anlamlar, “emek” ve “sermaye” kelimelerinde olduğu gibi göndergeden ayrılarak, daha geniş bir yelpaze içerisinde çağrışım konusu haline gelmiştir. Bununla paralel olarak söz oyunları artmış, özellikle popüler kültürde kavramlar birbirine ulanarak, birbirini çağrıştırarak tersyüz edilmiş, kavramların anlamları eskiye göre öznelleşmiştir. Anlam üzerindeki mücadeleyi tesis eden toplumsal özneler ve sınıflar olduğu muhakkaktır. Ancak bu mücadele aracılığıyla kim iktidarını kuruyor olursa olsun, en nihayetinde anlamlar üzerinde bir öznelleşme olduğu sonucu çıkmaktadır. 20. yüzyıl itibarı ile internette dolaşıma giren “sözlük” formatı bunun bir örneğidir. *Tutunamayanlar* ise “Günseli, Seli, Selim, Günselim”, “disconnectus erectus” kullanımlarında, ünlü Türk karakterlerin parodi ile resmedilmesinde, Selim'in şarkısında Türkiye tarihinin, Selim'in bireysel tarihi ile üst üste bindirilmesinde – söz konusu şarkıda, resmi tarihin de kendine referans aldığı ilk Türklerden itibaren, Türkiye tarihine atıflar yapılarak, Selim'in doğumundan itibaren kişisel hikâyesi anlatılmaktadır - hem kavramları birbirine ulayan, hem de Meltem Gürle'nin (2016) işaret ettiği gibi, bir tutunamayanın hikâyesini bir ulusun tarihiyle anlatarak ulusun hikâyesini tersyüz eden bir anlatıdır. Neticede günümüzde, özellikle internette, sıklaşan bu teknikler²⁸ ilkin *Tutunamayanlar*'da kullanılmıştır. Her ne kadar *Tutunamayanlar* daha eleştirel, günümüz sosyal medyasındaki kullanıcılar daha sinik olarak ironiyi kullansa da, günümüz okurunun hele de Oğuz Atay'ın ironiyi ve parodiyi maharetle kullandığını düşünürsek, dilden keyif aldığı söylenebilir.

Bir diğer örüntü nostaljidir. Turgut'un Selim nostaljisi, Selim'in ve Turgut'un çocukluk, taşra nostaljisi kitapta ön plana çıkar. Eğitimin neo-liberalleştiği bir çağda, eğitim gören

²⁸ İnternette diziler, ulus mitolojileri, siyasi figürler sıklıkla bir bireyin ya da tikel bir toplumsal tipin temsil edilmesinde, parodik ve ironik olarak kullanılmaktadır.

öğrencilerin dershanelerde, okullarda sürekli başarılı olması pompalanıp, başarı ödüllendirilirken, Richard Sennett'in (2016) teknolojik hizmet sektörü çalışanlarının iş personasını korumak, çalışmayla benlik arasındaki sınırları kaybetmek, bu noktada narsisist stratejiler gütmek olarak yukarıda anlatılan tezi, 88 kuşağı sonrasında, en azından varlıklı veya imkânlı ailelerden *habitus* edinenlerin, daha ilkokula başlarken başarı ile benlik arasındaki sınırı silmesine, narsisizm stratejilerine başvurmalarına yol açmış olabilir. Bu üniversite ve iş hayatında artarak devam etmektedir. Böyle bir kuşağın yıkıcı sonuçları olan narsisizmle kuşatılması, çocukluğun masum iklimine nostalji duymasına sebep olmaktadır. “80’lerde çocuk olmak”, “90’larda çocuk olmak” üzerine çok sayıda popüler kültür ürünü olması bu tezi desteklemektedir. Dolayısıyla kitaptaki nostalji duygusu yeni kuşağın kitapta kendini bulmasını sağlamış olabilir.

Hınç – yine ileriki bölümlerde ayrıntılı olarak incelenmek üzere – özetle unutmaya işlevinin ortadan kalktığı, kişinin bir bellek izine, kederli bir anıya kapıldığı bir durumu ifade eder. Kitapta çoğunlukla ironi ile esneyen, kimi zaman altında Turgut’un ezildiği bir hınç vardır. Narsisizm, eğer yukarıda bahsedildiği gibi kimi toplumsal baskılar tarafından belli kimlik tasarımlarını güdüleyen bir stratejiyse, bu stratejinin işlemediği noktalar da söz konusu olabilir demektir. Bu stratejinin işlemediği koşullarda failer kendisine haksızlık edildiğini düşünüp hınç duyar. Bu da okurun, her ne kadar hınç çoğu zaman ironi ile paranteze alınsa bile, Turgut’un hincında kendini bulduğu anlamına gelebilir.

Georg Lukacs (2014), *Roman Kuramı* adlı çalışmasında “soyut idealizm” romanları ve “düş kırıklığı romantizmi” romanları arasında bir ayrım yapar. Orhan Koçak (2014), Lukacs’ın “soyut idealizm” romanlarındaki kahramanların “dünyanın başlı başına anlamlı olduğuna, insanla çevresi arasındaki uyumun şimdi ve burada kurulabileceğine inandığı” (s. 18) ayrımını koyduğunu aktarır. Oysa “dünyaya aslında olmayan bir anlamın yakıştırılması paranoyadır” (s. 18). “Soyut idealizm” romanının kahramanları çeşitli nesnel, içinde iyi-kötü ayrımı barındıran, serüvenlere girişirler. Bu serüvenlerin sağlaması beklenen bütünlüğe ise hiçbir zaman kavuşamazlar. Balzac’ın, Paris’e gelen kahramanları arzu nesnelere ışıklı Paris salonlarında ulaşabileceklerini sanırlar, fakat sonları hüsrandır (Koçak, 2014, s. 18). “Düş kırıklığı romantizmi” romanının kahramanları ise daha başından bu hüsrana kapılmışlardır. Onlar için her türlü

anlamlılık içtedir; dış dünyaya ilişkin bazı hayalleri, bazı tasarıları olsa bile, bunların karşılanamayacağına ilişkin “marazi” bir sezış de bu hayallerin içinde başından beri bir tür alt akıntı gibi sürüp gidiyordur (Koçak, 2014, s. 19). *Tutunamayanlar*’da Selim karakteri de böylesi bir “düş kırıklığı romantizm”i içindedir. Tıpkı Turgut gibi. Ancak Selim bir romantik olarak ölmeye karar verirken, Turgut bir tutunamayana başkalaşarak dış dünyayla iç dünyasını mümkün mertebe uzlaştırır. Orhan Pamuk, *Taraf* gazetesinde Yasemin Çongar’a (2007) verdiği röportajda²⁹ otuz yıl önce yazdığı *Öteki Renkler* kitabına atıfla “30 yıl önce sinik Oğuz Atay’ı severdim. Şimdi artık şefkatli Oğuz Atay’ı da seviyorum. Belki de yaşlandıkça böyle düşünüyordum. Melodramatikleşiyordum” der. *Öteki Renkler*’deki ifade tam olarak şöyledir: “İki türlü Oğuz Atay okuru vardır. 1. “Ah canım Selim!” duyarlığına ilgi duyan kültür ve melodram düşkünü okur. 2. “Bat dünya bat!” sinizmini seven alaycı okur. Ben ikinci takımdanım ve birincilerin Oğuz Atay’dan pek bir şey anlamadıklarını sanmıyorum” (Pamuk, 2013, s. 205) “Ah canım Selim!” duyarlığı, düş kırıklığı romantizmi içindeki kahramanın dünyanın kendi istediği gibi olamayacağına dair “marazi” sezışinin dışavurumudur. “Bat dünya bat” sinizmi³⁰ ise dünyanın kendi istediği gibi olamayacağına farkında olan kahramanın, dünyadan çektiği acıyı ironi ile paranteze almasıdır. Günümüz dünyasında ve dolayısıyla Türkiye’de ise kötülerin alt edilerek insanın çevresiyle arasındaki uyumun tesis edilebileceğine dair umut eskiye göre azalmıştır. Özellikle de orta sınıf arasında. *Tutunamayanlar*’ın da okuru olan orta sınıfın temel olarak kendi güvenli çevresinde içe dönük bir biçimde yaşayan, anlamı içinde, yani hayallerinde arayan bir niteliği vardır. Son zamanlarda spiritüel arayışların artması bunun göstergesidir. Dolayısıyla okurun içe dönüklüğü ile, romandaki “düş kırıklığı romantizmi” çakışmakta, okurun romanda kendine dair bir işlev bulmasına yol açmaktadır

Tutunamayanlar’ın 70’lerin “emek” ve “sermaye” çelişisini temel alan kültürel ikliminde, 12 Mart romanlarının, toplumcu gerçekçiliği, köy romanlarının revaçta olduğu bir dönemde çıktığından bahsetmekte fayda var. 70’lerde sınıfsal meseleler

²⁹ Bkz. Orhan Pamuk’un *Oğuz Atay Hakkındaki Düşünceleri Nasıl Değişti?* *Taraf* Gazetesi. 13 Aralık 2007

³⁰ Orhan Pamuk sinik bulsa da, *Tutunamayanlar*’ın kahramanlarını sinik bulmamaktayım. Onlar her ne kadar ironik bir üsluba sahip olsalar da, hayatı ve muhataplarını küçümseyici, müstehzi bir alayla değil, ince bir çizgiyle ayrılan eleştirel bir ironi ile karşılarlar.

işlenirken, Oğuz Atay'ın güncel meseleleri belirleyen büyük harfli politikaya ilgisiz aydın karakterleri konu alması, *Tutunamayanlar*'ın o dönem görülmemesine, gören eleştirilenlerce de olumsuz eleştirilere maruz kalmasına yol açmış olabilir. Günümüz ise Türkiye'ye her ne kadar acının, yoksulluğun, zulmün içinden geçerek de olsa, Batı kanonuyla tanışma, onun biçimsel tekniklerini gündelik hayata yaymaya ve yaygınlaştırmaya olanak tanımıştır. Bu da *Tutunamayanlar*'ın neden 70'lerde değil şimdi okunduğuna dair bir işarettir.

Son olarak kitap Turgut'un hayattan kaçarak tutunamayana başkalaşım, trenlere sığınmasının hikâyesidir. Bu açıdan insanların çoğunun narsisist stratejiler güttüğü, gündelik hayatın, ilişkilerin insanları sıkıştırdığı bir toplumda yaşayan okurların akıllarının bir köşesinde şüphe olarak yer eden kaçış ihtimali okur için çekici olabilir.

80'lerde yazarların kendilerini siyasal bir aktör olarak hissettiklerinden, aynı zamanda toplumsal meseleleri konu edindiklerinden bahsetmiştik. Bunun tamamen değiştiğinden bahsetmek mümkün değil. Yazarların okurların arasından çıktığı muhakkak. Ancak onlarla aynı *habitus*'u paylaştıkları bir soru işareti. Hüseyin Arslan (2016), amatör yazarlar hakkında olan etnografik tezinde, yazarlığın inziva, çilecilik gibi örüntülere sahip olduğunu söylüyor³¹ (ss. 106-108). Şöhretin ise yazarlar tarafından tamamen gözden kaçırılmadığını belirtiyor (s. 97). Fakat açık ki inziva, çilecilik, bir metnin üzerinde uzun süre çalışma gibi gerekleri olan yazarlığın tek motivasyonun başarı olduğu söylenemez. Yine de yazar titri kazanmış failerden bahsediyorsak, ortada bir başarı var demektir. Uzun ve yorucu çalışmalardan geçerek, bu titri kazanmış olmak, her zaman olmasa da bu uzun ve yorucu çalışmaların, Arslan'ın ifade ettiği gibi sınırlarda yaşanan deneyimlerin faillere kazandırdığı perspektif, onları başarı güdülenmesinden çıkarıyor olabilir. Yine de başarı güdülenmesini tamamen yok sayamayız. Kazanılan yaratıcılık perspektifi ile başarı arasında bir denge olmalı. Tıpkı ticari başarı ile sanatsal başarı arasındaki denge gibi. Burada yazarların sadece kendilerinden menkul taktikleri olmadığını görmek gerekiyor. Bu açıdan yayıncılara bakmak gerekiyor.

³¹ Bkz. *Yaratıcılık Uğraşı: Amatör Yazarın Deneyimi ve Modern Sanatçı Anlatısıyla İlişkisi Üzerinden Yaratıcılık Performansı ve Tahayyüllerine Dair Etnografik Bir Çalışma*
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> Erişim Tarihi: 11.02.2019

Bugün yayın hayatına devam eden en büyük 10 yayınevinden 7'si 1980 darbesinden sonra kurulmuştur³² (Erken, 2016, ss. 125). Bu yayınevlerinin arasında holding bünyesinde ve banka bünyesinde olanlar, entelektüel çevrelerin darbe sonrası bir araya gelmesiyle kurulanlar yer almaktadır. 1980 sonrası sosyoekonomik dönüşüm ile yayıncılık alanında ciddi bir büyüme olduğuna değinilmişti. Bu büyüme büyük yayınevlerini mümkün kılarken, yayınevlerinin tutumlarına da etki etmiştir. Erken (2016), yayınevlerinin kitaplarını pazarlamak için entelektüel/kültürel sermaye edinmeleri gerektiğinden bahseder. Bunu kazanmak için yayınevlerinin çeşitli stratejileri vardır (s. 128). YKY örneğinde ikinci yeni şiirlerini basmak, İletişim örneğinde kültürel/entelektüel/sembolik sermayeye³³ sahip kişilerle çalışmak bunlardan bazılarıdır. Öte yandan “gençlik sermayesi” olarak adlandırılan sermaye türü, yayınevlerinin bünyesinde çalışan yazarların, editörlerin, çevresinde bulunan kimselerin, entelektüel faaliyetleriyle, yaşam tarzlarıyla³⁴ sahip oldukları bir sermaye türüdür. Her ne kadar entelektüel faaliyetlerle edinilen ve seçkinlik gibi bazı sonuçlara yol açan gençlik sermayesi, bazı yayınevlerinin toplumu olumlu yönde değiştirmelerini mümkün kılan bir araç olsa da, gösterinin kuşattığı bir toplumda öteki yüzü de çarkların dönmesini sağlamaktır, yani kitapların pazarlanmasının sağlanmasıdır. Kitaplar toplumun imkânlı kesimi tarafından okunduğu için de, bazı istisnalar dışında, çoğu kitap³⁵ toplumun imkânlı kısmının ortak duyusuna hitap etmektedir. Yayınevlerinin, *Tutunamayanlar* özelinde İletişim yayınevinin, bu alandaki başarısı³⁶, elbette *Tutunamayanlar* kitabının da satışlarına, kanonik bir hale gelmesine etki etmektedir.

³² Türkiye’de Yayıncılık Alanının Dönüşümü (1980-2015) <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> Erişim Tarihi: 11.02.2019

³³ Tanıl Bora, Levent Cantek gibi entelijansiyanın önde gelen figürleri bunlara örnektir.

³⁴ Burada yaşam tarzının gönderme yaptığı şey “entelektüel” olmaktır. “Entelektüel” olmanın “gençlik sermayesi”nin bir görünümü olduğu iddia edilebilir. Fakat “entelektüel”lik tümüyle buna indirgenmemiştir. Yaratıcı, eleştirel zihinsel süreçler, belirli bir politik tutum gerektiren “entelektüel”lik, bu özellikleri sayesinde kendi “entelektüel”liğini de sorunsallaştırabilmektedir. Bu açıdan “gençlik sermayesi”nin bir görünümü olduğunu kavrayan entelektüeller de olabilir. Fakat genel görünümü itibarıyla, “entelektüel”ler bu durumu değiştirmek konusunda pozitif bir tutum almamaktadır. Bunun araştırılmaya değer çeşitli sebepleri olabilir. Fakat bu konu tezin kapsamını aşmaktadır.

³⁵ İletişim yayınlarının çağdaş edebiyat serisi, akademiye yönelik seriler, memleket dizisi birkaç istisna dışında buna örnek gösterilebilir. Bunun kökeninde çok karmaşık sınıfsal, kültürel ilişkiler ve etkileşimler yatmaktadır. Elbette bu verili durumun müsebbibi tek başına ne okur, ne yayıncı ne de başka bir faildir. Ancak bunun değişmesi yönünde pozitif bir adım atan toplumsal bir özne de yok gibi durmaktadır.

³⁶ Burada İletişim yayınevinin özellikle imkânlı kesimin ortak duyusuna hitap eden kitaplar basmasına ve yukarıda da bahsedildiği üzere 1970’lerde simgesel sermaye açısından yoksul olan entelektüellerin, 1980 sonrası dönüşümle sahip oldukları kültürel sermayenin simgesel bir geçerlilik kazanmasına gönderme yapılmaktadır.

1980 sonrasında akademik alanda faaliyet gösteren edebiyat alanının kabul görmüş akademisyen ve eleştirmenlerinden Nurdan Gürbilek'in *Mağdur'un Dili*, Jale Parla'nın *Don Kişot'tan Bugüne Roman, Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, Berna Moran'ın *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, Yıldız Ecevit'in *Ben Buradayım...*, Meltem Gürle'nin *Ölülerle Konuşmak* kitaplarında *Tutunamayanlar*'ı eleştirilerinin merkezine alması, tek başına olmasa da, *Tutunamayanlar*'ın prestij kazanmasında ve kanonik bir eser haline gelmesinde rol oynamıştır.

Son olarak yayınevleriyle ortaklaşa çalışan, masaüstü yayıncılık ve süreli yayınlar gibi popüler mecralarda faaliyet gösteren eleştirmen ve yazarların *Tutunamayanlar*'a ilgisi - OT, Kafa gibi dergilerde Oğuz Atay ve *Tutunamayanlar*'a sayısız atıf yapılmış, Varlık, Notos, Virgül, Defter, Pasaj gibi dergiler kimi zaman dosya konusu yaparak, kimi zaman tekil metinlerle Oğuz Atay'ı konu edinmiştir - kitabın popüler kültüre sızması, Poyraz Karayel gibi dizilerde, internet sitesi bölümlerinde yer alması kitaba iyice popülerlik kazandırmıştır.

Tüm bu açılardan okur, yazar, eleştirmen, yayıncı birbiriyle ve toplumsal dönüşümle ilişki içindedir.

2. BÖLÜM

TUTUNAMAYAN TOPLUMSAL TİPİ VE ÖRÜNTÜLERİ

Tezin bu bölümünde, *Tutunamayanlar* kitabının ortaya attığı Tutunamayan kavramının bir toplumsal tip olarak portresi çizilecektir. Öncelikle bu bölümün birinci kısmında *Tutunamayanlar*'ın edebi kanonla giriştiği diyaloga değinilecek, yine bu kısımda Tutunamayan toplumsal tipinin 2000 sonrasında hangi popüler romanlarda niçin izleri sürüleceği, *Tutunamayanlar* ve bu eserler arasında bir bağlantı olup olmadığı tartışılacaktır. Bu bölümün ikinci kısmı olan Tutunamayan Toplumsal Tipinin Örüntüleri kısmında ise Almog Oz'un toplumsal tip çalışması yapmak için tavsiye ettiği model, Ulus Baker'den el alarak duygular ekseninde oluşturulacaktır. Bu kısmın sonunda ise toplumsal tip, erkeklik krizi ve kimlik meseleleriyle ilişkilendirilecektir.

2. 1. TUTUNAMAYAN TOPLUMSAL TİPİ: EDEBİ BAĞLAM

Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*'da dünyadaki edebi kanonla sıkı dokunmuş bir diyaloga girer. Bu tezin odağı bir toplumsal tip yaratıp, onun 2000 sonrası Türk edebiyatında izlerini sürmek olsa da, bu diyaloga yer vermemek, bu çalışmanın eksik kalmasına yol açacaktır. Bu yüzden, bu bölümde *Tutunamayanlar*'ın edebi kanonla diyalogu işlendikten sonra, Tutunamayan olarak inşa edilecek toplumsal tipin 2000 sonrası popüler romanlarla ilişkisi ortaya konulacaktır.

Berna Moran, *Tutunamayanlar*'daki kurgunun Nabokov'dan esinlendiğini düşünürken, Meltem Gürle ise Oğuz Atay'ın Shakespeare, Goethe, Dostoyevksi ve Joyce'la diyalogunun izlerini sürer. Moran (2001), Nabokov'un *Pale Fire* adlı romanında kullandığı, John Shade adlı bir şairin şiirini kendi biyografisi sanarak çeşitli yorumlar getiren Kimbato adlı akademisyen üzerinden işleyen kurgunun, bir anlatım tekniği olarak Oğuz Atay'da da “Şarkılar” ve “Açıklama” bölümünde Atay'ın kendi amaçlarına uyarlanarak kullanıldığını söyler (s. 270). Yine Moran, Nabokov'un *Sebastian Knight*'in *Gerçek Yaşamı* adlı romanında, yazar V'nin ölen kardeşinin izini sürmesi, onu tanıyanlarla görüşmesi üzerine kurguladığını, bu anlatım tekniğinin de *Tutunamayanlar*'da Turgut Özben'in, Selim Işık'ın izlerini sürmesi biçiminde kullanıldığını aktarır (s. 272). Hiç şüphesiz Oğuz Atay'ın her romancı gibi birçok esin

kaynağı vardır. Okuduklarını kendi havsalasından geçirerek, başka bir şeye dönüştürmüş, güçlü bir eser ortaya çıkarmıştır. Moran kurgu konusunda, Atay'ın esin kaynaklarına değinirken, Meltem Gürle ise biçim ve içerik bağlamında Atay'ın edebi kanonla giriştiği yoğun diyalogun izlerini sürer.

Meltem Gürle (2016), Oğuz Atay'ın diyaloga girdiği kanonik yazarların başında Shakespeare'i sayar. Öncelikle bunu Gürbilek'ten hareketle tıpkı Shakespeare'in Hamlet'inde olduğu gibi Atay'ın ironiyi, hicivdeki gibi muhatabının iktidarını sarstıktan sonra, kendi konumunun iktidara gelmesi şeklinde değil, sarstığı tüm iktidarlara beraber kendinin olası iktidar zeminini de, kendisiyle dalga geçerek vb. şekillerde ortadan kaldırdığını savunur. Bununla birlikte romanda birçok yerde Hamlet göndermesi vardır. Gürle, Bülent Somay'ın Hamlet kuşağı alegorisini aktarır. Alegoriye göre 70'ler kuşağı uydurduğu ya da bilinçaltına işleyen Kemalizm'i iyi baba (Baba Hamlet), ceberut devleti kötü baba (Cladius) biçiminde çift-değerli bir şekilde içselleştirmektedir. Vatan ise bir kutsal anne, bazen de onu ele geçirmeye çalışan "yabancı" güçlere kendini kolayca teslim eden fahişe olarak görülmektedir. Gürle'ye göre, Somay'ın ölü baba/lider rehberliğinde "ana vatani" kurtarma görevini üstlenmiş gençlik fikri üzerinden açılan Hamlet metaforu, manik ve karmaşık 70'lerin atmosferini başarılı şekilde yansıtmaktadır. Kemalizm'in eleştirisinin de o kuşak sayesinde mümkün olduğu şerhini düşmekte fayda var. Yine de Gürle, Oğuz Atay'ın da bu metaforik ilişkinin farkında olduğunu iddia eder. Ona göre, Turgut'un o kuşaktan farkı, Kemalizm'i iyi baba olarak görmemesidir. Atay'ın hayaleti, Selim Işık'tır. Hamlet'i ise Turgut Özben. Bu bağlamda Türkiye modernleşmesini sorunlarıyla resmeden Turgut, kişilerin özel hayatını en küçük köşesine kadar ele geçirmiş bu iktidarın kendi varlığı üzerinde yarattığı boşunluk ve değersizlik hissiyle baş etmek durumunda kalacak, yine siyasi iktidarın gücüyle yüzleşmek zorunda kalacaktır. Tıpkı Hamlet'in Cladius'tan korunmak için yaptığı gibi Turgut da, iktidar karşısında delirmekte bulacaktır çareyi. Kralın iktidarıyla boy ölçüşebilecek yegâne kişi nasıl saray soytarısı ise, modern iktidarın tahakkümünden kaçınmanın tek yolu da deliliğe vurmaktır. Meltem Gürle bu deliliğin izdüşümü olan biçim ve içeriğin Bakthin'in karnavaleskiyle ilişkisini kurar (ss. 101 – 132). Bu ilişkinin ayrıntılarına, tezin ana meselesi duygular üzerinden bir toplumsal tip çizmek olduğu için girilmeyecektir.

Meltem Gürle'ye göre (2016), Oğuz Atay'ın diyaloga girdiği yazarlardan birisi de bir Bildungsroman olan *Wilhelm Meister'in Çıracılık Yılları'nın* yazarı Goethe'dir. Bildungsroman, ilhamını Hegel'den alan, Aydınlanmanın sorunu olarak, bilincin çeşitli hatalar yaparak belli aşamalardan geçip toplumsallaşmasını işleyen, kabaca özetleyecek olursak Aydınlanma'nın önemli ikiliklerinden birisi olan birey – toplum ikiliğine çözüm bulmaya çalışan bir roman türüdür. Klasik Bildungsroman bireyi de toplumu da dinamik prensipler olarak algılamakta, idealist kahraman toplumsal gerçeklikle bağlantıya geçtiği zaman, birey kendini olgunluk kazanırken bulmakta, bir yandan da toplum kendini birey üzerinden gerçekleştirmektedir. Gürle'ye göre (2016), *Tutunamayanlar*, Turgut'un gelişimini aktardığı için sıra dışı da olsa bir Bildungsroman olarak adlandırılabilir. Ancak ona göre, Turgut'un gelişim çizgisi Goethe'dekinin tersi yönde ilerlemektedir. Turgut, küçük burjuva hayatından Selim'e başkalaşırken yalnızlaşacak, yarı-delirecek, çareyi trenlere sığınmakta bulacaktır. *Tutunamayanlar*, barındırdığı ironi ve biyografik unsurlar açısından Bildungsroman'a benzese de onun tersyüz edilmiş hali gibidir. (ss. 153 – 165) Üstelik tek fark bu değildir. Gürle (2016), klasik Bildungsroman'da yazar ile başkahraman arasındaki mesafeden bahseder. Yazar, kahramanın nihai yolculuğunu bilmekte, ona göre yazmakta iken, başkahraman kendi yolculuğunu tesadüfi ve hataya dayalı bir süreç olarak algılamaktadır. Meltem Gürle'ye göre, Oğuz Atay ise metniyle kurduğu oyuncu ilişkisiyle, yazmak eyleminin doğası itibariyle yazarın öznel varlığının ötesine geçen bir oyun (*jeu*) olarak düşünülmesi gerektiğini söyleyen Michel Foucault ile aynı tarafta yer alır;

Metniyle kurduğu ilişkide, her ne kadar karakterlerinin içselliğine odaklansa da, bir yazar olarak bize nihai ve değişmez bir anlam sunmaktan kaçınır. Önemüze çıkardığı bütün anlamları birer birer alaşağı eder, onların altını oyar ve gerçekliklerini tartışılabilir hale getirir. Metni farklı seslere ve değişken gerçeklere açar. Karakterleriyle onlara tepeden baktığı ve her şeyi onlardan önce bildiği düzlemde buluşmaz (s. 166)

Ayrıca, Atay Bildungsroman'daki tanrısal anlatıcı anlatım tekniğini aşırılaştırıp, parodileştirerek, Bildungsroman'ın parodisini de yapar (Gürle, 2016, s. 167).

Gürle'nin (2016), Atay'ın diyalogunu analiz ettiği diğer iki yazar ise Dostoyevski ve James Joyce'dur. Gürle, Selim'in bir türlü harekete geçememesi, başkalarının düşüncelerinden etkilenmesi bağlamında Dostoyevski'nin Yeraltı Adamı'na

benzemektedir. Öte yandan roman, Günseli'ye yazılan bilinç akışı biçimindeki mektup kısmıyla ise James Joyce'u andırmaktadır. Ancak Joyce *Ulysses*'te kadın ve erkek bilinç akışlarını keskin ayrımlarla belirlerken, Atay'da Günseli'den sonra duyarlılıktan, dışlaşmış bir Selim söz konusudur. Yine Gürle, Joyce'un Shakespeare'le hesaplaşmasıyla, Atay'ın hesaplaşmasını karşılaştırır ve bu iki romanın iki ayrı Hamlet okumasını yapar.

Bu bağlamda Tutunamayanlar'ın geniş bir eser yelpazesinde diyalog zemini vardır. Bu açıdan, Tutunamayan toplumsal tipi ilk olarak bir "epik roman" sayılabilecek *Tutunamayanlar*'da ortaya çıksa da, onun görünümünün popüler romanlarda izinin sürüleceği unutulmamalıdır. Bu popüler romanların bu denli geniş bir edebi coğrafyayla diyaloga giriştiğinin söylenmesi zordur. Yine de hepsinin diyaloga girdiği romanlar vardır. Popüler romanların diyaloga girdiği romanların ise kesişim noktası bana kalırsa *Tutunamayanlar*'dır. Gürle'nin ufuk açıcı çalışmasından hareketle *Tutunamayanlar*'ın hangi edebi bağlamla var olduğuna değinildi. Şimdi Tutunamayan toplumsal tipinin 2000 sonrası popüler romanlarıyla nasıl bir ilişkisinin olduğunun açıklanmasına gelmekte fayda var.

Tutunamayanlar'daki önemli temalardan birisi İsa temasıdır. Selim için İsa'nın önemli bir figür olduğu "Açıklamalar" kısmında ortaya çıkar. Öte yandan Turgut, Selimleştikçe, Selim için İsa'nın niçin önemli bir figür olduğunu anlamaya başlar. Böylelikle ünlü genelev sahnesinde, Turgut "Selim'in ikinci gelişini" canlandırmaya girişir. Bu noktada Selim, tıpkı Hamlet'teki gibi babanın hayaletine benzer. Ancak bir farkla, hayalet İsa'dır. Böylelikle Turgut da Hamlet'leşir. Öte yandan Gürle'nin bu konuda Atay'ın İsa'yı niçin kullandığına ilişkin açıklamalarına bakmakta fayda var. Fakat önce, Oğuz Atay'ın parodik İsa betimlemelerine bakılmalı;

*ADI: İsa SOYADI: Mesih ANASININ ADI: Meryem
BABASININ ADI: Tanrı DOĞUM YERİ: Nazaret DOĞUM
TARİHİ: 1 Ocak 0000 MEDENİ HALİ: Bekâr
TABİİYETİ: R.İ. (Roma İmparatorluğu) DİNİ: Hıristiyan
İŞ BU NÜFUS CÜZDANININ KAYITLI OLDUĞU
NÜFUS İDARESİNİN İLİ: İsrail İLÇESİ: Betlehem
MAHALLE veya KÖYÜ: Nazaret HANE NO: 34
CİLT NO: 2*

...

Hırsızlar ve fahişelerle birlikte görülmüş. Ailesinden ayrı yaşıyor. Hristiyanlık propagandasını yaptığı ileri sürülerek birkaç kere, sürgün isteğiyle savcılığa verilmiş, Her seferinde de delil kıfayetsizliğinden serbest bırakılmış. [...] Yahudilerin kıralı gibi bir isim takmışlar. Zararsız bir akıl hastası olduğu hakkında yaygın bir söylenti var. Şikayet olmadığı için bu hususta bir tedbir alınmadı. Kapalı toplantılarda bazı mucizeler gösterdiği haber alınınca, kanuna aykırı bir âyin yapıldığından şüphelenilerek toplantılardan biri basıldı. Yapılan aramada bir mucizeye rastlanmadı. Yalnız birlikte kitap okudukları ve aralarında tartıştıkları görüldü. [...] Aralarında Cudas adlı bir adamımız var. Bize devamlı bilgi veriyor. Arzu edilirse, askerlik şubesine ihbar edilip asker kaçağı olarak yakalatılması mümkündür (akt. Gürle, 2016, s. 122).

Şimdi Gürle'nin (2016) bu pasaj hakkındaki açıklamalarına gelinebilir;

Burada İsa Mesih etrafındaki kutsallığın parodi edildiğini görürüz. Sıradan bir kişi gibi devletin bürokratik çarklarının içine düşmüş ve bir asi muamelesi görerek sistemin kontrolü altına alınmıştır. Gizli servis, herhangi bir "tehlike unsuru"na yapacağı gibi onu da "büyük gözaltı"na almış ve an be an izlemeye başlamıştır. Ancak bunu zararsız bir parodi ya da yalnızca bir şaka olarak değerlendirmek doğru olmaz. Atay'ın amacı, kutsal bir metinle dalga geçip onun itibarını elinden almak değildir. Ya da sadece bu değildir. Onun yerine, bu metinle diyaloga geçerek, hem kutsal metnin (ya da "büyük anlatı"nın) hem de kendi anlattığı hikâyenin yeni anlamlar yüklenerek başka bir gözle okunabileceği bir ortam yaratır. Bu tarz anlatı zenginliği, Bakhtin'in dediği gibi, içinde dillerin ve biçemlerin karşılıklı bir şekilde birbirlerini anlamlandırdığı "içselleşmiş, diyalojik melez" bir metnin oluşturulması ile mümkündür. Burada Oğuz Atay, İsa'ya insanlığın yeni acılarını yükleyerek onu modern zamanların kurbanı olarak yeniden tanımlamıştır. Bir yandan geleneksel metne sadık kalmış ve İsa'nın insan olan tarafını öne çıkarmış (yani onun da hepimiz gibi acı çekebilir olduğunu göstermiş), diğer yandan bu acıya yeni bir anlam yüklemiş ve Türkiye'li bu İsa'nın karşılaşılabileceği siyasi baskıyı resmetmiştir. Bu durumda, her iki muktedir de, yani İsa'nın kutsallığında resmedilen tanrısallık ile devletim kutsallığında tanımlanan siyasi iktidar da, yere indirilmiş ve gülünç bir mizansene konu edilerek dünyevileştirilmiştir (s. 123).

2000 sonrası popüler romanlarının birçoğunda İsa mizanseniyle karşılaşılabilir. Bu metinlerde kahramanlar, İsa'nın modern zamanlara düşmüş bir birer halefidir. Belki İsa gibi dünyayı kurtarma idealleri yoktur ama hiçbiri de sıradan değildir. Kimisi yazarlığı üzerinden, kimisi devrim üzerinden, kimisi kahramanlık anlatısı üzerinden idealist bir pozisyonu benimserler. Popüler romanlarda Oğuz Atay'ın kullanıldığı parodi tekniği kullanılmasa da, İsa'nın birer halefi olarak okunabilecek kahramanların yaygın anlamıyla aldıkları idealist pozisyon ve modern dünyanın onları düşürdüğü durum

arasındaki aç ı fark ı ironiktir. Örne ğin, *Müptezeller'de* Bakır yazar olma idealinin peşinden giderken, psikiyatri klini ğine düşecektir. Bir Bildungsroman gibi sonunda kitab ı tamamlamış olsa bile, Bakır onu bu hallere düşüren alkolden vazgeçmeyecek Bildungsroman' ı tersyüz edercesine, litrelerce bira içmeye devam ederken roman baş a dönüp sonlanacaktır. Yine Alper Canıgüz'ün *Oğullar ve Rencide Ruhlar* romanının başkahramanı Alper Kamu dünyayı kurtarmak, peygamber olmak gibi hayallere sahiptir. Ancak bu hayaller Alper Kamu'nun iç dünyasıyla sınırlıyken, dış dünyada absürd, aynı zamanda vasat olarak resmedilen insanların oldu ğu bir hikâye akar. Hakan Günday'ın *Piç'inin* dört ana kahramanının BM Genel Sekreteri olmak vb. hayalleri vardır. Oysa gerçek hayatta sıradan faşist eylemleriyle, yine vasat olarak resmedilen insanlarla girdikleri birçok maceranın sonunda heba olurlar. Murat Uyrkulak'ın *Tol'unda* devrim ideali olan Yusuf'un perişan halidir anlatılan. Dış dünyada ise devrim olmaktadır. Fakat Yusuf'un bu devrime hiçbir dahlinin olmaması ironiktir. *Kan ve Gül*, yine başkahramanın zaman yolculu ğu ile geçmiş e gitti ği bir hikâyedir. Romanda geçmiş e gitme durumunun, dolayısıyla gerçekleşecekleri bilmenin yarataca ğı birçok "büyük" ihtimalden söz edilirken hepsi ironiyle geçiştirilir. Başkahramanın tek bir amacı vardır. Aslında tanımadı ğı biri olan, aynı zamanda kendisine birçok zarar veren, narsisist Abdül'ü kurtarmaktır. Bu absürd polisiyenin sonunda ise kahraman eski hayatına döner. Bazı gizemler çözülmüştür. Ama eni konu yine eski hayatındadır. İsa mizansenine örnek olabilecek eserlerden birisi de *Erken Kaybedenler'dir*. *Erken Kaybedenler'in* ergen karakterleri, çeşitli saplantıların peşinden gidecek, ancak bu saplantılar hiçbir şekilde nihayete ermeyecek, hikaye akamete uğrayacak, neticede okur ters köşe sonlarla karşılaşacaktır.

Bu çalışmada, incelenecek eserler arasında İsa mizansenini ya da modern zamanların sıradan İsa'sının olmadığı iki eser daha var. Bunlardan ilki *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*, di ğeri ise *Barbarın Kahkahası'dır*. Bu eserlerin bu çalışmaya dâhil edilmesinin ilk sebebi, tıpkı yukarıdaki eserlerde oldu ğu gibi bir sonraki bölümde incelenecek duygusal örüntüleri barındırmalarıdır. Ayrıca *Bizim Büyük Çaresizliğimiz'de* ileride görülece ği gibi *Tutunamayanlar'a* atıflar yer almaktadır. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz'in* Ender'i pek çok açıdan, harkete geçememe, iç e dönük olma, naiflik gibi, Selim Işık'a benzer. *Barbarın Kahkahası* ise karnavalesk tonu açısından *Tutunamayanlar'la* benzerlik göstermektedir.

Bütün bunların *Tutunamayanlar* ve bugünkü popüler romanlar arasında, bir bağlantı kurma olanağı yarattığını not düşerek, *Tutunamayanlar'dan* hareketle Tutunamayan toplumsal tipinin duygusal örüntüler ve çeşitli meseleler etrafında bir modelinin oluşturulacağı Tutunamayan Toplumsal Tipinin Örüntüleri bölümüne geçmekte fayda var.

2. 2. TUTUNAMAYAN TOPLUMSAL TİPİNİN ÖRÜNTÜLERİ

Tutunamayanlar romanının resmettiği toplumsal tipi adlandırmayı düşünürken “kaybeden” ve “tutunamayan” kelimelerinin arasında gelgitler yaşadım. Tuğba Doğan’ın (2010) Selim Işık’ı bir romantik olarak ele aldığı *Kaybetmenin Anlatısı: Mai ve Siyah, Huzur, Tutunamayanlar*³⁷ tezinin de gösterdiği üzere Oğuz Atay’ın ortaya attığı “Tutunamayan” kavramının kaybetme ile yakın bir ilişkisi var. Fakat romana genel hatlarıyla bakıldığında, Turgut Özben’in, her ne kadar kendisi bundan memnuniyet duymasa da, “geçer akçe” bir hayatı vardır. Orta üst sınıfa mensup, evli, çocukludur. Selim Işık ise Turgut Özben’in hayatı gibi bir hayatı yaşamayı romantik tavrı³⁸ sebebiyle tercih etmemektedir. Bir sebeple sahip olduğu pozisyonu kaybetmemiş, aksine romantik pozisyonundan taviz vermediği için bu noktadadır. Taviz vermeyip, aradığını bulamayınca bir düş kırıklığı romantizmi yaşamaktadır. Turgut Özben de romanın sonunda Selim’in pozisyonuna düşmektedir. Bunu kaybetmek olarak görmek, Turgut’un bir önceki orta üst sınıf, evli, çocuklu pozisyonundan kerhen tutunamayanlığa geçtiğini varsaymayı gerektirir. Oysa söz konusu olan, ortada bir düş kırıklığı olsa bile, Turgut’un denetleyip isteyerek değil belki, ama içten içe düşeceği durumun farkında olarak o pozisyonu almasıdır. Tıpkı Selim gibi. Bu noktada bana kaybeden kavramı yerine, Oğuz Atay’ın kendi kavramı Tutunamayan’ı seçmek daha doğru görünüyor. Yine de incelenecek popüler anlatılarda kaybedene *Tutunamayanlar*’ın kahramanlarından daha yakın kahramanlar var. Özellikle incelenecek hınç örüntüsü bağlamında, aralarında farklı bir tutum göze çarpıyor. Hınç

³⁷ Bkz. *Kaybetmenin Anlatısı: Mai ve Siyah, Huzur ve Tutunamayanlar*
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> Erişim Tarihi: 12.02.2019

³⁸ Burada romantizmi Iseah Berlin’in (2004) “En yüksek değer verdikleri değerler, dürüstlük, içtenlik, bir ışık uğruna canını feda etmeye hazır olma, uğruna yaşamaya da ölmeye de değecek bütün varlığınızı feda edebileceğiniz bir idealinizin olması gibi değerlerdir.” İfadesi bağlamında ele alıyorum. Selim özelinde açık ki içtenlik, dürüstlük, arkadaşlık uğruna kendini adayabileceği değerlerdir.

örüntüsü *Tutunamayanlar*'da baskın bir öge değilken, bazı popüler anlatılarda öne çıkmakta. Hınç örüntüsü ele alınırken bu konu daha derinlemesine işlenecek.

Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* kitabı 1970'de TRT roman ödülünü almıştır. Romanda baş karakter Turgut Özben'in intihar eden üniversite arkadaşı Selim Işık'ın, ardında bıraktıkları aracılığıyla izini sürmesi, bu iz sürme yolculuğunda Selimleşmesi, tutunamayanlara katılması konu edilmektedir. Roman TRT roman ödülünü almasına rağmen okur nezdinde karşılığını bulması Atay'ın 1977 yılındaki ölümünden, hatta 80'li yıllardan sonra olacaktır. Nurdan Gürbilek (2008) için *Tutunamayanlar*'da Oğuz Atay'ın *pathos*'u (acı) ironi parantezi içine alması romanın alâmetifarikasıdır (ss. 64-68). Gerek Turgut Özben arkadaşı Selim Işık'ı kaybetmesinin acısının üstesinden gelmek için, arkadaşıyla, Olric'le iç konuşmalarında durmaksızın ironi yapmasında, gerek Selim'in kenarda kalmışlığının, horgörölmüşlüğüünün, hayata karışamamasının psikopatolojik bir mağduriyetle değil, umursamaz bir ironi ile ifade edilmesinde ironi başat bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Kitabın neredeyse her kelimesine sızmış olan bu ironi Hitler'den, Abdülhak Hamit'e, Maksim Gorki'den Namık Kemal'e ünlü figürlerin parodisinde, Turgut Özben'in küçük burjuva hayata karşı tavrında, Kafkaesk bir şekilde bürokrasiyi resmetmede, acı duyulan horlanma, düş kırıklığı gibi durumları komikleştirmede kullanılmıştır. İroni her kullanılışında bir ciddiyetin bozumu işlevini yerine getirmektedir. Gerek Türkiye'de kutsiyet atfedilip gerçekleştirildiğinde ciddiyet beklenen birini kaybetmenin kederi olsun, gerek ciddiyetin ön koşul olduğu bürokrasi olsun, gerek saygı talep eden baba, hoca gibi titlere sahip kişilerin ciddiyeti olsun, ironi hep bir ciddiyet bozumu işlevi görmüştür. *Tutunamayanlar*'dan sonra güncel Türk edebiyatında da sıklaşmaya başlayan ironi giderek yaygınlık kazanmış, toplumun neredeyse her katmanının gündelik hayatına sızmıştır. Günümüzde değişen dilin *Tutunamayanlar*'ı yaygınlaştırdığına kuşku yok. Öteki taraftan *Tutunamayanlar*'ın da dilin değişimine etkisi olduğu muhakkak. Bu bakımdan, ironi bir örüntü olarak ele alınmayı hak etmekte. Bütün bunlara ek olarak romanın ortaya attığı "Tutunamayan" kavramı, Richard Rorty'nin (1995) ileriki bölümlerde açacağı "liberal ironist" kavramı ile çeşitli açılardan paralellik göstermekte. Şimdilik ironiyi bu iki ana eksen etrafında ele almak üzere bir kenara bırakıp diğer örüntülere geçelim.

Nostalji *Tutunamayanlar* eserinde önemli bir yer kalırlar. İki açıdan; Birincisi kitabın ana izleği, yani Turgut Özben'in intihar etmiş arkadaşı Selim Işık'ın hatırasını bir türlü kafasından çıkaramaması, onun izini sürmesidir, ikincisi ise Selim Işık'ın nostaljiye çeşitli açılardan tıpkı Turgut Özben gibi meyyal olması bakımından. Turgut ile Selim arasında nostalji bir ortak kesen iken, Turgut'un çeşitli açılardan Selim'e göre işbirliği, mühendis muhayyilesi, Selim'in hayat acemiliği ve bununla paralel olarak Turgut'un tepkinliği, Selim'in arzu üretimine³⁹ meyyal olması aralarındaki farktır. Svetlana Boym (2009), *Nostaljinin Geleceği* adlı eserinde nostaljiyi, yeniden kurucu nostalji ve düşünsel nostalji olarak ikiye ayırmaktadır (ss. 76-96). Yeniden kurucu nostalji, geçmişin yeniden canlandırılmasında kendine bir düşman ya da keskin bir iyi kötü ayrımı belirleyerek iş görürken, düşünsel nostalji geçmişte belki de orada olmamış, belli başlı yaşantıları, geçmiş zamanı keyif alarak düşünme eylemidir. Düşünsel nostaljide eve dönmek yerine, evle şu an arasındaki mesafeye vurgu vardır. Bu mesafe üzerine bir tefekkür söz konusudur. Selim de, Turgut da geçmişi yeniden canlandırmaya çalışmazlar, aksine geçmişle aralarındaki mesafe üzerine oyunbaz tefekkürlere girişirler. Selim her söylenene ilk anda inanan, herkesi ciddiye alan, onların düşünceleriyle hemhal olup, Deleuze'cü anlamda arzu üreten bir karakterken, toplumla düştüğü çatışmada, insanların yeryurtlarını mesken edinmeleri üzerine düş kırıklığı yaşar. Turgut ise onlara karşı daha tedbirlidir, Selim'in ölümü karşısında hem hakiki manasıyla, hem de Deleuze'cü manada yersizyurtsuzlaşır. Yine de, toplumda çatıştığı, küçük burjuvalara, memurlara karşı kendini korumak üzere tepkin bir tavır alabilir. Bu bağlamda Selim'in de Turgut'un da ütöpik bir arzu dünyasına düşünsel nostalji kurdukları söylenebilir. Ancak bir farkla, Turgut bu mevcut koşullara karşı tepkin tavırlar sergileyebilir, kendini koruyabilirken, Selim düş kırıklığı karşısında intihar eder.

Gilles Deleuze (2016), *Nietzsche ve Felsefe*'de tepkin ve etkin kuvvetleri ayırmıştır. Kabaca etkin kuvvetler tepkiyi patlatırken, tepkin kuvvetler eylemi sınırlayıp, geciktirirler (ss. 160-165). Ancak etkin tip sadece etkin kuvvetleri kapsamaz. Bir itaat etme veya eyleme gücüyle tanımlanmış olmaları halinde, etkin kuvvetler tepkin kuvvetleri kapsarlar. Yani etkin kuvvetlerin, tepkin kuvvetleri eyleme geçirmesi durumunda etkin tip ortaya çıkar. Deleuze, tepkin kuvvetlerin etkin kuvvetlere galebe

³⁹ Arzu üretimi ve tepkin, Gilles Deleuze'ün Spinoza ve Nietzsche üzerinden hareket edip, yeniden anlam verdiği bağlamda kullanılıyor olup ilgili bölümde daha kapsamlı olarak ele alınacaktır.

çaldığı bir durum olarak hıncı tanımlar. Acı vermesi vb. sebeplerle bir anıya, bellekteki bir ize çöreklenen tepkin kuvvetler, unutma işlevinin ortadan kalkmasıyla etkin kuvvetlerin işlemlerini engeller. Her şey tepkin kuvvetler arasında olmaya başlar. Bu noktada tepkin kuvvetlerin galebe çalması kanımca dış dünyadan aldığımız uyaranlara karşı nöronların hareketiyle bir anının canlanmasını değil, bedeninin bir durum karşısında bir anıya, bellekteki bir ize saplanıp kalmasını ifade eder. *Tutunamayanlar*'da Selim hiçbir şeyi unutmayan bir karakter olarak resmedilir. Fakat onun belleği, genellikle bir anıya saplanıp kalmaz. Çeşitli uyaranlar karşısında çeşitli şeyleri hatırlar. Bu hatıralardan bir hınca kapılmaz. Bu yüzden herkesi ciddiye alır, her uyaran karşısında farklı bir tepki üretir. Bilinci akış halindedir. Ancak Turgut, Selim'in ölmesi karşısında, Selim'e haksızlık edilmesi karşısında, çeşitli bellek izlerine takılı kalır. Bu haksızlığın karşısında intikam almak ister, hınca kapılır. Bazı zamanlarda bu hıncın ağırlığını ironi ile esnetirken, kimi zamanlarda o ağırlık karşısında ezilir. Turgut'un hıncı kitabın bazı parçalarına sirayet etmiş olmakla, bir örüntü olarak ele alınmayı hak ediyor.

Tutunamayan'ın kimliği konusunda aslında bir önceki bölümde birçok şey söyledik. Bunları tekrar etme gereği duymuyorum. Ancak toplumsal dönüşümün yarattığı kimliğin yerine, Atay'ın söylediği “Selim'in bir sonraki gelişinin çıplak olacağı” tümcesinin, kimlik politikalarının dönüşümü kapsamında olanakları ve olanaksızlıkları tartışılmaya değer.

Son olarak toplumsal dönüşümle beraber “erkek” toplumsal cinsiyeti değişim gösterir. Bir imkânlı ve varlıklı erkek vardır. “Gençlik sermayesi” sayesinde istediğini alır. Bir de imkânsız ve varlıksız erkek vardır. Çoğunlukla “erkek”liğin bir önceki *habitus* 'unda takılıp kalmış, bir *histerezis* içindedir. Bu noktada erkekliğin eskiden ne ifade ettiği, şimdi ne olduğu, buna direnme olanakları *Tutunamayanlar* bağlamında araştırılmaya değerdir.

2. 2. 1. Tutunamayanın İronisi

İroni sözcüğü Yunanca “*eironia*” kökünden gelmektedir. *Eironia* Sokrates'in bir retorik tekniği olarak “bilmezden gelerek sorma”sını ifade eder. *Eirônia*'nın ilk Latince karşılığı olan *dissimulatio* “sakla(n)ma, örtme” anlamına gelmektedir. Bu açıdan ironi, Arapça'daki *tecahül-ü arifane*, “yanıt beklemeksizin, soranın görüşünü onaylamaya

dönük veya sorulan kimsenin görüşünü gözden geçirmesine yönelik” soru tipiyle benzerlik taşır. İroni sözcüğü 17. yy’dan itibaren “olayların beklentilerle alay edercesine çelişkili sonucu” anlamını almaya başlamıştır. Sözcüğün etimolojik gelişimi “anlaşılması istenenin tersini söyleyerek takınılan alaycı tutum” anlamını içerdiğini göstermektedir⁴⁰ (Kılıç, 2008, ss. 143-148). Alay, TDK’daki anlamına göre küçümsemeyi içerir. Bu çalışmada ironi, alaycı olsun ya da olmasın, “anlaşılması istenenin tersini söyleyerek muhatabının görüşünü gözden geçirmesine yönelik bir dil oyunu gerçekleştirmek” anlamıyla kullanılacaktır.

Ciddiyet, Nişanyan sözlüğe göre enerji, keskinlik, çaba anlamına gelen “cidd” kök fiilinden türemektedir. Ağırbaşlılık anlamına gelmektedir (Nişanyan, 2009). Nişanyan sözlüğe göre “cidd” kök fiili ile Arapça “dede, ata” anlamına gelen “cedd” kelimesinin arasındaki bağ muğlaktır. Ciddiyet kelimesi ise 20. yy’da yoğunlaşmış bir kelimedir. Ciddiyet ile ceddin arasında 20. yy’a kadar bir ilişkinin olmadığını varsaysak bile, ciddinin komiğin karşıtı olarak kullanıldığını düşünürsek, bunu da Türkiye’deki geleneksel yapının ciddi olanla kendini ilişkilendirdiğiyle⁴¹ bağlantılandırırsak, ciddiyetin en azından 20. yy’dan sonraki serüveninde cedd’den bağımsız bir kelime olmayacağını görürüz. Buna paralel olarak Oğuz Atay ironiyi, hep geleneksel olanın gözden geçirilmesinde kullanmıştır.

Atay’ın bu tutumunun açığa çıktığı yerlerden biri Turgut’un, zihninde Selim’le konuşmasında şunları söylemesindedir;

Konuşma üslubunu tesbit etmedik. İlk cümleden, ciddi, dolayısıyla tatsız bir gelişmeye doğru yol aldığımızı görüyorum; sonumuz neye varacak onu merak ediyorum. Amerikalıların dediği gibi, ciddiyet kediye öldürür.

⁴⁰ Bkz. *İroni, İstihza, Alaysama*

https://www.academia.edu/18969012/%C4%B0roni_%C4%B0stihza_Alaysama

Erişim Tarihi:

12.02.2019

⁴¹Geleneksel yapı, geronotokrazi için daha büyük yaşın ciddi olmasını, kurumlardaki, örgütlerdeki hiyerarşi için daha yüksek titrin ciddi olmasını, aile için babanın ciddi olmasını temel alır. Bu ciddiyet otoritenin bir aracıdır. 88 kuşağı ve sonrasında en büyük değişim bu alanda gerçekleşmiştir. Geleneksellik olarak ciddiyet esnerken, önem verme açısından da bir değer düşmesi olmuştur. Geleneksel değerler kısmen yıkılmış, yerine önem verecek bir değer konulamadığı için bir tür inançsızlık ortaya çıkmıştır. Tutunamayanlar ismine rağmen, tutunacak bir çok dayanak noktası arar. Günümüzde ise, en azından “gençlik sermaye”sine sahip fakat önemsemeyi unutmuş yeni kuşak için dayanak noktası aramak tedavülden kalkmış, yerine her şeyin mübah olduğu mecralar ortaya çıkmaya başlamıştır. “İnci Sözlük”, Post-“ekşi sözlük” bunlara örnektir.

Türkçeye çevirirken yaptığım kelime oyunu kayboluyor tabii (Atay, 1984, s. 65).

Bu konuşma mahkemelerdekine benzer bir söz alma, söz verme üslubunu parodileştirmektedir. Bunları Turgut ile ölmüş arkadaşı Selim'in yapması ortaya komik bir durum çıkarmaktadır. Bu açıdan Atay ciddiyeti hedef almak için, ciddi tutum alan karakterleri kullanmaktadır. Bir başka örneğe Selim'in şarkısının bölümlerinin açıklanmasında tarihi figürlerin, hiç olmayacak konular hakkında, ciddi bir şekilde konuşmasında rastlarız. Aslına bakılırsa, Atay'ın dili, küçük burjuvaları, bürokrasiyi resmederken ve bu tatsız resme ciddi ağızlardan tuhaf reçeteler önerirken, gündelik olayları anlatmada eski dili kullanırken, tarih disiplininin ciddi dilini gündelik olayları anlatmada kullanırken, İsa'nın kimlik kartını yazarken bir önem verme olarak değil ama geleneksellik olarak ciddiyeti sorunsallaştırmıştır. Kimi zaman alaya alarak, kimi zaman ise okuruna soru işaretleri bırakarak.

Atay'ın geleneksel değerleri, ciddiyeti sorunsallaştıran ironisi, her ne kadar hala geleneksel değerleri sorunsallaştırmada kendine yer bulsa da, çoğunlukla “dayı”ları, “feminizm”i, “emek”-“sermaye” ilişkilerini eleştirel bir mesafeden sorunsallaştırmadan müstehzi bir dille küçümseyen bir ironiye dönüşmüştür. Aradaki bu farka rağmen, ironinin teknik olarak “tersini söyleme” ile, “çelişiklik”le bağlantılı olması bakımından, günümüz okuru *Tutunamayanlar*'daki dile aşınadır. Öteki taraftan, bugün Selim'in romanda bile başına dertler açan birisini önemseme olarak bir meseleyi ciddiye alma, bugün iyice yok olmaya yüz tutmuştur. Gezi geleneksel değerleri, solun geleneksel değerlerini esnetmiştir. Fakat yerine önem verecek ondan başka bir değer bulamamıştır. “Çare drogba” “Kapitalizm gölgesini, Marx satamadığı ağacı keser” yazılamaları bunlara işarettir. Birincisi toplumsal koşulları değiştirecek, çare bulacak öznenin olmadığını, Drogba'yı önererek vurgularken, ikincisi “emek” “sermaye” çelişkinin olmadığını, Marx'ı da bu ilişkilere dahil ederek vurguluyor. “Orantısız zeka” olarak tanımlanan bu yazılamalarda yüksek bir çağrışım gücü olduğu muhakkak. Ancak dayanak noktası ve hedefi bakımından nereye dayandıkları, nereye yöneldikleri muğlak. Bu açıdan yeni dayanak noktaları ve yeni hedefler keşfetmenin gerekliliği ortaya çıkıyor. Bunu atlayıp, ironi başlığında kullanılacak olan Richard Rorty'nin “ironist” kavramına geçmekte fayda var.

Richard Rorty “liberal ironist” dediği bir failin taslağını çıkarır. Buradaki liberal “yaptığımız en kötü şeyin zalimlik olduğunu düşünen insanları” (Rorty, 1995, s. 17) kast eder. Herkesin eylemlerini, inançlarını ve yaşamlarını haklılaştırmak için kullandıkları bir “sözcük dağarı” vardır. (Rorty, 1995, s. 13) Rorty, ironistin üç veçhesini, “sözcük dağarı” ile ilişkilendirerek ortaya koyar:

“ (i) Ironistin, öbür sözcük dağarlarından, karşılaştığı insanların nihai kabul ettiği sözcük dağarlarından etkilenmiş olmasından ötürü kendisinin halihazırda kullanmakta olduğu nihai sözcük dağarı hakkında radikal ve süregiden kuşkuları vardır. (ii) kendisinin şimdiki sözcük dağarı içerisinde ifade edilen argümanın bu kuşkuları ne garantileyeceğini ne de dağıtacağını idrak eder; (iii) kendi durumu hakkında felsefe yapması ölçüsünde kendi sözcük dağarının gerçekliğe başkalarınınkinden daha yakın olduğunu, kendisine ait olmayan bir güçle ilişki içinde olduğunu düşünmez. Felsefe yapmaya eğilimli ironistler sözcük dağarları arasındaki seçimin yansız ve evrensel bir sözcük dağarı içinde ya da bir kimsenin gerçeğe uzanmak için geçmişteki görünüşlerle mücadeleye girmesi yoluyla yapılmayıp, bu seçimin basitçe yeni sözcük dağarını eskisiyle kapıstırarak yapıldığını kabul eder (Rorty, 1995, s. 114).

Rorty’nin “liberal ironist”i Turgut ve Selim’le ilişkilendirilebilir. İkisinin de zulmü olabilecek en kötü şey olarak gördüğu, sözcük dağarları hakkında kuşku taşıdıkları, bir sabitfikirin bu kuşkuları ne garantileyeceğini ne de dağıtacağını idrak ettikleri, kendilerinin sözcük dağarınının başkalarınınkinden gerçekliğe daha yakın olduğunu düşünmedikleri söylenebilir. Fakat bu savların üzerine gitmeden önce, liberal kavramı konusunda bir parantez açmakta fayda var.

Rorty’e göre liberal ironist yapılan en kötü şeyin zulüm olmasına gönderme yapmaktadır. Peki zulüm nedir? Zulüm hiç kuşkusuz şiddet yoluyla meydana gelmek zorundadır. Derecesi yüksek bir şiddet olduğu söylenebilir. O halde şiddetin ne olduğunu kavramsallaştırılmalıdır.

İnsan uygarlaşma sürecinde kendini ve şeyleri birbirinden ayırırken kimilerine üstün kimilerine alçak değerler vermiştir. Benim savıma göre bir şeyin diğer bir şeyden üstün olması onun kullanım değerinden, öz niteliklerinden kaynaklanmaz. Bir şeyin diğerine üstün olması onun diğerine aşkın olmasını gerektirir. Yani doğadan ayrılmamızı sağlayan ilk düşünce aşkınlık fikridir. Benjamin (2010), kutsal olanın suçun

damgalanmış taşıyıcısı olduğunu söyler (s. 41). Uygarlaşma sürecinde insanların aşkın olana atfettikleri değerlere yapılan saldırılar şiddet fikrini doğurmuştur. Deleuze felsefesinde içkinlik düzlemi önerilir. İçkinlik düzlemi, düşünülen ya da düşünülebilen bir kavram değildir, daha çok, düşüncenin imgesidir; yani, düşünmenin, düşünceden yararlanmanın ve kişinin kendi duruşunu düşüncede bulmasının ne demek olduğuyla ilgili olarak, düşüncenin, kendisine verdiği imgedir.” (Deleuze’den aktaran Goodchild, 2005, s. 84) O halde içkinlik düzleminde yer alan, aşkın fikri olmayan kişi için en büyük kötülük elbette şiddettir. Çünkü aşkını varsayar. Elbette böyle birisi yok. Uygarlaşma sürecinde benliğimiz, bedenimiz, fetişleştirdiğimiz şeyler bir şekilde aşkınlaştırılmış, hala da aşkınlaştırılmaktadır. Turgut ve Selim pek çoklarının adını koymasalar bile, olağanlaştırarak aşkın ya da kutsal kabul ettiği şeyleri, kutsal olarak görmemektedirler. Bu bakımdan onlar için, insanların bu aşkınlar üzerinden yürüttükleri şiddet en kötü şey olarak görülebilir.

Turgut, Selim’in “başkalarına kötülük etmenin acısına dayanamadığını” (Atay, 1984, s. 384) söyler. Selim’in ““Bütün öfkelerimi öyle içten duyuyorum ki, kimsenin alınmaması gerek bana; bu yüzden ancak beni beğenebilirler,” (Atay, 1984, s. 384) diyerek şımarıkça güldüğünü” ekler. Selim’in çoğu konuda bir kutsalı yoktur. Onun kutsalı olsa olsa dostluktur. Bunu Turgut’la Selim’in “dostluk kelimesinden bile bahsetmeye korktuklarından” (Atay, 1984, s. 698) anlarız. Fakat dostluk onlar için bir aşkın değil, kendilerini dostluk imgesinde bulma olarak, bir içkinlik düzlemidir. Öteki taraftan, Selim’in öfkesi bir saldırdır. Bedenini, eylemlerini kuvvetten düşüren birine ya da bir duruma, soyut bir kavrama saldırır. Enine boyuna eleştirir bunları. Eleştirerek saldırır. Ya da hayalinde fiziksel olarak zarar vermeyi düşünür. Fakat işin fiziksel saldırı boyutuna geçemez. Bu durumun Selim’de bir acıya sebep olduğu söylenmekte. Bunun nedeni bu saldırıları, karşı tarafın, kendi aşkın kabullerine yöneldiğini algılamasıdır. Selim kötülük etmemektedir aslında. Muhatabı kötü olarak yorumlamaktadır. Fakat burada devreye dostluk girer. Gündüz Vassaf (2011), Aristoteles’in dostluk için “iki bedende bir ruh” dediğini aktarır (s. 207). Dostuyla kendini ayıramaz Selim. Karşı tarafın kendine kötülük edildiğini düşünmesi ve bundan acı duyması, Selim’in de acı duymasına neden olur.

Turgut Selim’in bir anısını anlatırken şunları söyler;

“Kötülüğe karşı direnmeyeceksin” sözünden büyük bir ferahlık duyuyorum. İnsana gerçek hürriyeti bu “direnmemek” kazandıracak gibi geliyor bana. Yalnız, insan bir saniye bile aklından çıkarmamalı İsa’nın bu sözünü. Yoksa bütün çabalar boşa gider. İnsan, bir an için olsun, duygularına kapılıp karşı koymaya başlarsa, benim gibi olur sonunda. Nereye döneceğini, kime saldıracağını bilemez (Atay, 1984, s. 661).

Kötülük eğer şiddetse, ve şiddet bir aşkın varsayıyorsa, ona direnmek onun varsayımlarını kabul etmekten geçer. Bu manada Turgut’un da şiddeti en büyük kötülük olarak gördüğü söylenebilir. Selim şiddet karşısında dostluk vasıtasıyla kendi acı duyarken, Turgut daha ziyade karşı saldırıya geçer. Hınca kapıldığı da görülür.

Birçok şeyin aşkın kabul edildiği bir toplumda, bu aşkınlar çeşitli durumlarda Selim ve Turgut’un karşısına çıkar. Onların bundan kaçış yolu ise şüphedir. Selim günlüğünde kendisine “nasıl yaşanılacağını öğretmediklerini” söyler. Başkalarına “basmakalıp yollar” öğretilmiştir. Annesi babası Selim’e “her şeyin öğrenilerek yaşanacağını” öğretmişlerdir (Atay, 1984, s. 611). Fakat Selim öğrenerek yaşayamaz. Onun arzusu yaşayarak öğrenmektir. Öğrenerek yaşamak demek, toplumun aşkın kabul ettiği şeyleri içselleştirmekten geçer. Oysa Selim bu konuda açık ki şüphesidir. Topluma ayak uyduramaz. “Anormal” olarak işaretlenir. Bu bağlamda toplumdan içselleştirdikleri şeylerin aşkın olup olmadığı konusunda kendilerinin “söz dağarına” karşı şüphe duydukları, aşkın bir sabitfikir aracılığıyla bu şüphelerini garantiye alamayacaklarını idrak ettikleri, kendilerine duydukları şüpheden ötürü kendi gerçekliklerini başkalarının gerçekliğinden daha üstün görmedikleri söylenebilir. Buna en iyi örnek Selim’in “herkesi ciddiye alması”dır. Aşkın bir varsayımı olmadığı için başkalarının gerçekliklerini küçümsemiyor, dolayısıyla ciddiye alıyordur. Metinde anlatıcı olarak Turgut’un ağzından şöyle geçer: “Ben o zamanlar, Selim’le ciddi bir tavırla konuşan herkesi, onun ciddiye aldığı anlamıyordum. Ve bunun dışında herkesten kuşkulandığımı göremiyordum.” (Atay, 1984, s.630)

Bir aşkın varsaymadan, şüphe ile yaşamak, bir sürü aşkını olan bir toplumda zorluklara gebedir. Yukarıda da örneklendiği gibi çeşitli acılar doğurur. Bu bağlamda bu acılardan kaçmak için çeşitli araçlar bulurlar. Bunlardan birisi nostaljidir. Turgut da Selim de aşkınlarla her zaman karşılaşmadıkları çocukluğa, taşraya, dostluğa, Süleyman Kargı’ya vb. nostalji duyarlar. Bu bağlamda tutunamayanın nostaljisine geçebiliriz.

2. 2. 2. Tutunamayanın Nostaljisi

Nostalji, *nostos* (eve dönüş) ve *algia* (özlem), *nostalgia*, artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir (Boym, 2009, s. 14). Svetlana Boym (2009), yeniden kurucu nostalji ile düşünsel nostalji arasında bir ayırım yapar (s. 76). Yeniden kurucu nostalji *nostos* (eve dönüş)'u vurgulayıp, yitirilmiş evi yeniden inşa etmeyi, hafızadaki açıkları kapatmayı vaat ederken, düşünsel nostalji *algia* (özlem)'yü vurgulayıp, özlem ve yitirmeye, hatırlamanın kusurlu sürecine yoğunlaşır.

Yeniden kurucu nostalji kolektif resimli sembollere ve sözlü kültüre meyleder. Düşünsel nostalji ise eve dönüşü sonsuza dek erteleyerek, ayrıntıları ve hatırlama işaretlerini önemseyen bireysel anlatıya meyleder. Yeniden kurucu nostalji zamanı fethetmek ve mekansallaştırmak adına ev ve sıla imgelerini ve ritüellerini yeniden kurarken, düşünsel nostalji hafızanın parçalanmış fragmanlarından hazzeder ve mekanı zamansallaştırır. Yeniden kurucu nostalji kendisini ölümüne ciddiye alır. Düşünsel nostalji ise ironik ve mizahi olabilir. Özlem ile eleştirel düşüncenin birbirine karşıt olmadığını gösterir, zira duygusal hatıralar kişiyi merhamet, yargı ve eleştirel düşünceden kurtaramaz.

Düşünsel nostalji ev diye adlandırılan mitik yeri yeniden inşa ettiğini iddia etmez; "göndergenin kedisine değil mesafeye aşiktir o" (Boym, 2009, s. 88).

Düşünsel nostalji ile Deleuze'ün *arzu üretimi* kavramı arasında bir benzerlik görünüyor. Deleuze uygarlığın⁴² yaratıcı, anlam verici kuvvetler olarak *etkin kuvvetlerin*, etkiyi sınırlama görevi gören *tepkin kuvvetlerce* massedilmesi süreciyle oluştuğunu, ortaya bir hınç insanının çıktığını söylemektedir⁴³ (Goodchild, 2005, s. 61). Deleuze,

⁴² Uygarlıktan burada kavram olarak değil, tarihsel bir süreç olarak bahsedilmektedir.

⁴³ Burada kullanılan ifade kaynaktaki temel tezi anlatma amacı gütmektedir. Kaynaktaki kültürde, bir tür cezalandırmaya dayalı eğitim yoluyla edinilen alışkanlıklar silsilesinin oluşturduğu vicdandan bahsedilmektedir. Vicdan cezalandırmanın yarattığı acıları hatırlama yöntemiyle insanları belirli hedefler doğrultusunda seferber etmektedir. Kültür belirli bir kodlar ve uzlaşımlar kümesini koruma çabası olmaksızın, kendilerini, geçmişe dayanarak gelecek hedeflere doğru yönlendiren, vaatler verebilen sorumlu bireyler yaratmaya ilişkin etkin ve olumlu amaca hizmet eder; fakat bu kültür süreci, tarih içinde saptırılır, çünkü kültürlerin çoğu, kendi anlam ve değerlerinin sorgulanmasına izin vermeyi reddederler - iflah olmaz kurmacalar kümesine dönüşürler. Kültür içindeki insan bilinci, geçmişe ait kuvvetlerin anlam ve değerlerini hatırlama ve sürdürme sayesinde bir tahakküm tekniği olarak kullanılır. Bu yüzden insani durum, olumsuz bir erk istenci tarafından tahakküm altına alınır. Tepkisel kuvvetler, etkin kuvvetleri baştan çıkarabilir; fakat birbirleriyle rastlaştıkları zaman, koruma ihtiyacı, direnişe ve çatışmaya yol açar. Aslında gerçek rastlaşma ya da sentez yoktur; kuvvetler sadece, birbirleriyle karşı karşıya gelirler. Bu tür rastlaşmalar, ya kültür edindirmenin zalimliği ya da rekabet eden kültürlerin, anlamların ve değerlerin çarpışması yoluyla pratikte çözülebilir. Etkin kuvvetler hala mevcut olabilseler de, insanlıkta bunlar,

Nietzsche'den aldığı bu görüşü, Spinoza'nın felsefesiyle birleştirerek, arzu üretimi kavramını ortaya atar. Bir kuvvet, kendi "kod"unun bir parçasını vererek, kendi uzlaşım ve alışkanlıklarının bir kısmını sunarak, diğeri üzerinde etkide bulunur. Diğerkuvvet üzerine anlamlar ve değerler dayatır. Diğerkuvvet daha sonra önceki kuvvet üzerinde eylemde bulunarak, kendi anlam ve değerlerini dayatır. Kod parçaları arasındaki bu değiş tokuş sayesinde tüm bellek ya da yeryurt, önceki kodları ve uzlaşımaları büyük bir olasılıkla geçersiz kılacak şekilde genişletilir. Deleuze buna çifte yersizyurtsuzlaşma adını verir. Örneğin, bir el, topraktan yersizyurtsuzlaştırılmış ve bir dal üzerinde yeniden yerliyurtlulaştırılmış bir ön pençedir, sırası geldiğinde bir çubuk, yersizyurtsuzlaştırılmış bir daldır. Bunun gerçekleşmesi yeryurtların birbirini etkileyip etkilemeyeceğine, yani arzuya bağlıdır (Goodchild, 2005, s. 72).

Yeniden kurucu nostalji, evin anlam, değer ve yeryurtlarını mesken edinip, onu hınçla yeniden canlandırmaya çalışırken, düşünsel nostalji duyduğu özlemi sorunsallaştırıp, özlemin kaynağı olan bellek izleriyle, insanlarla etkileşime girip, hikâyeler, ve bu hikâyelerin içinde kavramlar üreterek evi, evdeki kendi imgesini yersizyurtsuzlaştırır.

Selim'in Günseli'ye bıraktığı, noktalama işaretlerinden yoksun mektupta Selim hafızasıyla bir tür oyuna girer. Bu mektupta, "yaşamak aynı zamanda yaşamış olduklarını hatırlamak demektir hatırladıkça bunalıyorum" (Atay, 1984, s. 519) ifadesi

temsiliyet vasıtasıyla diğerkuvvetlerle ilişkilendirilir. Direnişle karşılaşılır ve kendi kuvvetlerinden ayrılırlar; tepkisel hale dönüşmeleri sağlanır. Genellikle insan yaşamı, karşıt güçler arasındaki bu çatışmayı dışavurur; böylelikle herkes diğerkuvvetlerinin erkini sınırlamak için hareket eder. Neticede insanlar arasında bir sentez değil, vicdana dayalı hatırlama aracılığıyla kendi kodlarını dayatma söz konusudur. Bu da tepkisel kuvvetlerin etkin kuvvetleri massettiği, insanın hınçla kendi anlam ve değerlerini dayatmaya çalıştığı bir uygarlaşma sürecine işaret etmektedir. Örneğin; iki kişi ele alalım. Bunlardan birincisi çalıştığı ödül ile çalışmadığında ceza ile karşılaşır. Dolayısıyla vicdanına çalışma olumlu bir değer olarak yazılıyor. İkincisi ise sosyal sermaye sahibi olsun. Sosyal sermayesi aracılığıyla ödül alırken, sosyal sermayesi olmadığında yoksunluk çeksın. Kültürün şekillendirdiği bu iki kişi birbiriyle karşılaştığında eğitim yoluyla kazandıkları vicdanları, çalışma ve sosyal sermaye kodlarının dönüşümüne olanak vermeyecektir. Onun yerine ikisi de birbirine kodlarını dayatmaya uğraşacak, muhtemelen ikisi de başarısız olacaktır. Neticede kodlarını dönüştürmeye çalışan bu kişiler, vicdanları aracılığıyla geçmişi hatırlayacak acı duyacak, en sonunda da kendi kodlarının hatırasına sarılıp hınç duyacaklardır. Deleuze toplumda baskın olanın kültürün ekildiği alanlara kendi kodlarını dayatabildiğini söyler. Ancak yine de ailedeki ve okuldaki eğitim süreçleri kültürü bu tür bir vicdan aracılığıyla ekmeye yatkın olduğu için, çeşitli kültürlerdeki kodların, birbirleriyle karşılaştıklarında, birbirlerini dönüştürmesine olanak olmayacaktır. Bir kültürün leviathana dönüşüp hepsine kendi kodlarını vermesi mümkün olmadığı için bu böyle devam edecektir. Deleuze'un bu konuda önerisi, yersizyurtsuzlaşmaya olanak tanıyan kolektif arzusunun yeşertilmesidir. (Bu örnekte çalışma değeri kazandırılmış çocuğun kültüründe de sosyal sermaye sahibi olmanın bir değer olarak görülebilmesi mümkündür. Ancak burada bu geçişkenlik göz ardı edilmiş ideal bir durum anlatılmaya çalışılmıştır. Bu örneğe ek olarak fiziksel şiddet ve sevgi değerleri edinmiş iki ayrı fail de düşünülebilir.) (Buradaki cümlelerin bir kısmı Philip Goodchild'ın Arzu Politikasına Giriş kitabından alınmıştır.)

geçer. Ancak Selim bu bunaltının içinden çıkmayı hatıralarını ironi ile yersizyurtsuzlaştırarak başarabilecektir. Selim, Günseli'nin kendisine “gerçek yaşantı” dediği şeyi yaşatmasından, bu yaşantının, ki bu yaşantı Selim’le Günseli’nin etkileşerek arzusunun ortaya çıktığı bir durumdur⁴⁴, Selim’in kafasında kurduğu fakat karşısındakilerin yeryurtlarını mesken edinip, Selim’i kimi anlam, değer ve yeryurtlara hapsettikleri yaşantıların başka türlü olabileceği saplantısını edindirmesinden yakınıır. Babasının arkadaşlarının, geçer akçe – orta sınıfın ortak duyusuna göre - bir hayatı olmayan Selim’e “ne olacak bu Selim’in hali” (Atay, 1984, s. 519) diyerek Selim’in arzularına ket vurduğu durumlardan yakınıır. Fakat hınç duyup intikam alınacak bir mesele değildir bu. Daha ziyade, ”mahkeme ağzıyla” aşağıdaki gibi absürd bir şekilde anılacak bir şeydir;

İtiraz ediyorum itiraz ediyorum sayın başkan oturuma son verilmesini talep ediyorum kimse beklediğini bulamadı bilet parasının iadesini talep ediyorum zarar görenlerin mahkeme masraflarıyla birlikte tazminat almasını ve temyiz yolu açık olmak üzere kararın bana hemen bildirilmesini talep ediyorum suçluyum suçumu kabul ediyorum cezamın hafifletilmesini istemiyorum saygılar sunarak aranızdan ayrılıyorum oyun bitti maç bitti konser bitti” (Atay, 1984, s. 520).

Selim’in isteği arzu duyabileceği bir dünyada yaşamak iken, dünyada bunu amaçlayan kurumsal bir yapı yoktur. O da hınç duymak yerine, amacı adalet olan, ancak yürürlükte bu adaleti belirli sınıfların faydasını güderek işleten hukuksal yapıdan, arzularına engel olunan bir vatandaş olarak hesap sormakta bulur. İlk bakışta bizi güldüren bu ironinin ardında trajik bir şey vardır. Evet, hukuk Selim’in davasına bakmamaktadır. Ayrıca Selim tüm ciddiyetiyle hakkını talep etmektedir. Burası gülünçtür. Ancak arzu üreten bir karakter olarak Selim’in ne yapacağı meçhuldür. Bu da oldukça trajiktir.

Turgut ise Selim’in hatırasına düşünsel nostalji duyar. Kendi “yumuşakça” yaşamının tek düzelığı, insanların toplumun mevcut değerlerini, anlamlarını, yeryurtlarını mesken edinmeleri, belki bu yüzden, Selim’in kendine arzu duyabileceği bir alan açamaması, Turgut’un canını acıtır. Turgut’un acısı, küçük burjuva yaşantılarını, memurları,

⁴⁴ Arzu, Selim’in dostluk ilişkisi kurduğu herkesle olan yaşantılarında ortaya çıkar. Dostluk, hem “iki bedende bir ruh olarak” vardır, ancak bu iki beden birbirine özdeş değildir. Birbirlerinin farklılıkları birbiriyle etkileşime girip yeni bir sentez ortaya çıkarabilmektedir. “Dün, Bugün, Yarın”daki şarkılar, “Süleyman Kargı’nın Açıklamaları”, Selim’le Günseli arasındaki “Günseli Günseli Seli Seli Selim Selim” söz oyunu bunun ürünüdür.

ciddiyeti resmederken ortaya çıkar. Nurdan Gürbilek'in (2008) tespit ettiği üzere, Turgut ve Selim “onlar”ın yarattığı bu acıyı kimi zaman ironi ile paranteze alabilir (s. 128). Yine de Turgut bazen kendi değerinin daha üstün olduğu kibrine kapılarak hınç duyar. Turgut, Selim'den “Kendisi çatışmaya katıyen taraftar değildir. Bizler gibi intikamcı da değildir. İkinci gelişinin sebebi ilkinin öcünü almak değildir.” (Atay, 1984, s. 287) diye bahseder. Metin'in mektubunda, Selim'in “kompleks” sözüne kızdığından bahsedilir. “Kendisi belki aşağılıktı, fakat aşağılık kompleksi yoktu Selim'de.” (Atay, 1984, s. 427) sözü geçer. Turgut'un Selim'e başkalaşmasından hareketle, Oğuz Atay'ın, Özben kelime oyununa da dikkat edilirse, Turgut'tan Selim'e başkalaştığı söylenebilir. Turgut'un “onlar”a karşı hıncı romanın başlarında gözlemlenebilirken, romanın ortalarından itibaren Turgut'un Selimleşmesiyle son bulacaktır. Bu açıdan hınç da ele alınmaya değer bir örüntüdür. Fakat bu örüntü Oğuz Atay'ın “disconnectus erectus” olarak ortaya koyduğu Selim'in, sonradan Turgut'un da yer aldığı “Tutunamayan” kavramsallaştırmasıyla, bu çalışmada sözü edilen Tutunamayan toplumsal tipini ayırmayı gerektirmektedir. Tutunamayanlar Oğuz Atay'da hınç duymazken, kitapta Turgut aracılığıyla hıncın ortaya çıkması, buna benzer bir hıncın da güncel popüler anlatılarda yer bulması, bu çalışmada bahsi geçen Tutunamayan toplumsal tipinin örüntülerine hıncı da dahil etmeyi gerektiriyor.

2. 2. 3. Tutunamayanın Hıncı

Hıncı anlatmaya etkin ve tepkin kuvvetlerden başlanabilir.

Normal veya sağlıklı durumda tepkin kuvvetler, eylemi sürekli sınırlanma işlevi görürler. Etkisine maruz kaldığımız bir başka eyleme bağlı olarak eylemi parçalar, geciktirir veya ona engel olurlar. Ancak bunun tam tersine de etkin kuvvetler tepkiyi patlatırlar; elverişli bir zamanda ve kararlaştırılan anda, belli bir yönde, hızlı ve kesin bir uyum sağlama görevi için hızlandırırlar tepkiyi. Böylece bir karşılık doğar. İşte bu yüzdendir ki Nietzsche, “Gerçek tepki etkinin tepkisidir” der. Bu anlamda etkin tip sırf etkin kuvvetleri kapsamaz; etkin tip daha ziyade eylemi geciktiren bir tepkiyle tepkiyi hızlandıran bir eylem arasındaki “normal” ilişkidir. Efendi tepki verir denebilir zira efendinin, tepkilerini eylemesi söz konusu. O halde etkin tip, tepkin kuvvetleri, bir itaat etme veya eyleme gücüyle tanımlanmış olmaları halinde içerir. Etkin tip, etkin kuvvetlerle tepkin kuvvetler arasında bir ilişkiyi, hem de bizzat tepkin kuvvetlerin eylemeleri açısından bir ilişkiyi ifade ediyor. Şu halde buradan da, hıncı tek bir tepkinin meydana getirmeye yetmeyeceği

anlaşılıyor. Hınç, tepkin kuvvetlerin etkin kuvvetlere galip geldiği bir tipin tanımıdır. Tepkin kuvvetler de tek bir şekilde galip gelirler: Eylemeyi bırakarak. Elbette ki hıncı bir tepkinin gücüyle tanımlamamalıyız. Hınçlı insan kimdir diye soruyorsak şu ilkeyi unutmamalıyız: Hınçlı olan tepkimez. Hınç sözcüğü kesin bir ifadeyi belirtiyor: Tepki, eylemeyi keser ki hissedilen bir şey haline gelsin. Tepkin kuvvetler etkin kuvvetlere galip gelirler zira eylemden kaçınırlar (Deleuze, 2016, s. 160).

Deleuze (2016), bunun nasıl gerçekleştiğini açıklarken bilincin tepkin doğasının yanında, bilincin etkin bir işlevi olan unutmanın, bilincin aldığı uyarımlara karşı eylem olarak tepki vermeyi sağladığını anlatır (ss. 163-164). Fakat unutma işlevi ortadan kalkarsa, bilinçteki uyarılar, bilinçdışındaki izlerle karışmaya meyleder. Bunun tersi olarak da tepki söz konusu izlere karışarak bilince çıkar ve bilinci kaplar. Şu halde izlere tepki duyulur hale gelirken uyarıma tepki de aynı zamanda eyletilmeyi keser.

Böylelikle bilincin bellekteki izler tarafından istila edilmesi sonucunda hınç insanı tepkisini eyleyemez.

Alınan uyarım ne denli kuvvetli olursa olsun, öznenin kendisinin toplam kuvveti ne olursa olsun, hınç insanı, bu kuvveti uyarımın izini belirlemek için kullanır, öyle ki, eylemekten ve hattâ uyarıma tepki vermekten acizdir... Onun tepkisi sürekli çünkü eylemez, hissedilir. Demek ki bu tepki, nesnesinin üzerine, bu nesne her ne olursa olsun, intikam alınması ama bunun sürekli ertelenmesinin de apaçık ödetilmesi gereken bir nesneymiş gibi çullanır... Söz konusu nesneyi kişisel bir saldırı ve hakaret nesnesi olarak hissedecektir zira o aynı nesneyi, sadece iziyle donanımlı olma güçsüzlüğünden, bu niteliksel veya tipik güçsüzlükten sorumlu tutar. Hınç insanı her varlığı veya nesneyi, kendisindeki etkisiyle orantılı bir saldırı olarak deneyimler. Hınç insanı için güzellik ve iyilik, deneyimlediği bir keder veya bir üzüntü kadar hatırı sayılır ve mecburi birer musibettir (Deleuze, 2005, ss. 166-167).

Turgut, Selim'in tutunma çabası olarak gördüğü *Ne yapmalı?* yazısını okuduktan sonra, Selim'in naifliğinin arkadaşları tarafından alay edilesi bulunmasından dolayı hınca kapılır. Kitapta şöyle geçer.

Canım Selim! Nasıl çırpınmışsın bir yere tutunmak için: Burhan'ların ortasında neler hissetmişsin! Onlara okuyamamışsındır bu yazıyı. Çizgili bir defterden koparılmış kâğıtlara yazılmış; sekiz sayfa. Alay ederdi bu satırları okusaydı Burhan. Neden dövmedim bu herifi? Elimden nasıl kaçırıldım? Bir de adresini aldım üstelik. Ben aşağılık sahtekârın biriyim.

Kendime bile sahtekârlık ediyorum; dolandırıyorum kendimi. Duvarı yumrukladı; elini acıttı. Daha beter ol sahtekâr ruh! Ne diyordu bu herif Selim için? Koltukta otururken kulağına gelen sözleri hatırladı: bu toplumla ilişkisini kaybetmiş: yaptığı işe ve yaşadığı düzene yabancılaşmışmış. Tersini ispat edeceğim! Hepinize göstereceğim! Müzeyyen Hanımın basitliğinden sıkıldığını gösteren belli belirsiz bir ifade vardı Burhan'ın yüzünde. İşte o sırada dövmeliydim. Hayır! Önce o saldırmalıydı. Pek de çelimsiz değildi. Girişmez kavgaya. Duruma uygun bir söz eder. Sen, ayılığınla kalırsın. Bütün kitaplar, nazariyeler ondan yana. Hepinizin sahteliğini yüzünüze vuracağım! Kâğıtlara saldırdı yeniden. Bir kâğıt çekti, durdu. Neden yok etmedi acaba “Ne yapmalı”yı? Oysa, ne kadar utanmıştır yıllar sonra tekrar okuduğu zaman. Bizim zabıtlara da eklemedi. Getiririm, dedi. Getirmedi. Burhan'ın gözleriyle değil de kendi gözleriyle görebilseydi. Gene de atamamış. Hiçbir şeyini atamazdı nedense (Atay, 1984, s. 99).

Turgut, Selim'in Burhan tarafından alaya alınması bellek izine saplanır kalır. Pasaj boyunca Selim'den kalan yazı, yani Turgut'un bilincini uyaran nesne, belleğindeki ize çöreklenir. Turgut bu durum karşısında eylemeyi keser. Hıncı önce kendisine yönelir. Ardından Burhan'a karşı keskin bir intikam hissine kapılır. Pasaj boyunca bu hissin dışavurumu bize yansır. Nihayet unutma işlevi yerine geldiğinde, Turgut, Selim'in yazdığı metne döner.

Turgut bir yerde şunları söyler;

Büyyüünce öğretmenliği nasıl yasak edeceğimin hayaliyle yaşarken bir yandan da durmadan tekrarlardım: öğretmenimi, yurdumu sevmek, budunumu -bu budun kelimesi bana kasapta çengele asılı etleri hatırlatırdı- korumak, saymak, üstün tutmak, doğruyum, yasam, onlardan, herkesten intikam almaktır, olmaktır, çalışkanım, armağan olsun (Atay, 1984, s. 75).

Sanki tutunamayana başkalaşma sürecinde hınç bir ara duraktır. Önce hınca kapılacaktır. Sonra hınca kapıldığı insanların yeryurtlarının beleşindeki izlere çöreklenmesinden kurtulacak, olanları unutabilecektir. Ama bunu yapabilmesi için bir tutunamayana başkalaşması gerekecektir.

Turgut, Süleyman Kargı'yla buluşmasında “Tanıdığım Selim'i göremiyorum bu karanlık içinde. Benimle konuşmuyor. Sorularıma cevap vermiyor. Beni suçluyor. Kendimi suçluyorum.” (Atay, 1984, s. 111) der. Gerçekten Turgut, Selim'i kaybedince kendini suçlayıcı bir tavır almıştır. Hıncı kendine yönelmiştir. Fakat nihayetinde

hıncının üstesinden gelmeyi başarır. Acılarını heybesine alarak bir trene atlar. Artık tutunamayanlara katılmıştır. Trende kendini hiç tanımayan yolcularla arzu üretebilecektir. Ne acı ki bunu yapması toplumun “meczip” olarak kodladığı bir konumdan mümkün olabilecektir.

Hınc konusuna bu bölümde açıklık getirdikten sonra, belki de bu hıncı yaratan acıya sebep olan insanların tutundukları kimlikler meselesine geçebiliriz.

2. 2. 4. Tutunamayan ve Kimlik Sorunu

Selim’in ise intikam yöntemi büsbütün farklıdır.

Beni bulamayacaklar. Ne kadar uğraşsalar çözemeyecekler sırrımı, Sonunda pişman olacaklar. İnsan müzesinde bir manken eksik kalacak. Bir biçim veremeyecekler bana. Vicdan azabından kahrolacaklar. Bir türlü bir biçime sokamayacaklar beni. Böylece intikamımız alınacak (Atay, 1984, s. 386).

Bu aslında bir intikam değildir. Olsa olsa her şeyi kendi kalıbına sokmaya çalışan topluma karşı, arzusunu üretmek isteyen Selim’in taktiğidir. Toplum madem onun “kod”larını benimsememektedir, o halde Selim de toplumun bir biçim vermeye çalıştığı kodlarını biçimsiz olarak bırakacaktır. Bir anlam verilemeyen kitaplarını okumaya devam edecek, kendi dünyasında kurduğu fantezilerden vazgeçmeyecek, bulabilirse tutunamayanlarla dostluklar kuracak, bir tutunamayan olmaya devam edecektir. Eğer onların biçimleri Selim’in kalıbına uymuyorsa, Selim de biçimsiz olacaktır.

Bu noktada kimlik sorunu devreye girmektedir. 19. yüzyıldan 20. yüzyılın sonlarına kadar toplumsal katmanları anlamak için sınıf kavramı kullanıldıysa, sınıfların tümüyle yok olmadığını, hatta kimi zaman sınıf kimliğinin diğer kimliklere eklemlendiğini şerh düşerek, 20. yüzyılın sonlarından itibaren kimliklerin devreye girdiği, söylenebilir. Kimlikler çoğunlukla toplumsal yapının bizlere biçtiği yeryurtlardır. Aralarında çatışma bulunsa, kimileri daha yenilikçi, kimileri daha muhafazakar olsa da, toplumsal yapıda tarihsel olarak oluşan çatışmalara dayanır. Kadın – erkek, işçi – patron – beyaz yaka, anne – baba, etnik kimlikler, cinsel kimlikler, dini kimlikler vb. olarak sıralanabilir.

Tutunamayan kelimesinin aynı zamanda bir toplumsal tipi de imlemek için kullanılması, bir kimlik olarak algılanması riskini taşıyor. Öncelikle buradaki

tutunamayan toplumsal tipinin bahsi geçen örüntüler etrafında tanımlanan, seksen sonrası solun çeşitli değerlerinin ıskartaya çıkıp neo liberalizmin galebe çalmasıyla meydana gelen ruh halinin ortaya çıkardığı bir toplumsal tipi anlatmak için kullanıldığını belirtmek gerekir.

Yetmişlerden sonra emek sermaye kavramlarının gözden düşüp, bir yan anlamdan ibaret kalmasıyla kimlikler üzerinden örülen bir politikanın yürürlüğe girdiği söylenebilir. Kimlik kavramı, sınıf kavramına oranla daha çok boyutlu, parçalıdır. Bu açıdan bakıldığında kimliğin grupların ya da kişilerin kendi öznelliklerini tanıyabilen bir yönü olduğu varsayımı yanlış değildir.

LGBTİ, kadın, Alevi, Kürt vb. kimliklerin politik sahneye kendi sesleriyle çıkması, madunun kendi sesini kazanması elbette kıymetlidir. Fakat günümüzde insanları, söz gelimi “emoları”, “rapçileri”, “punkları”, “tikileri”, “yuppieleri” bir araya getiren şeyin kimlikleri olduğunu ve bu kimliğin kimi zaman kendisine ötekileri dışlayan bir nitelik taşıdığını düşünürsek, kimliğin bir parça da muhafazakar yanını görmüş oluruz. Öte yandan üçüncü dalga feminizmin işaret ettiği gibi, tıpkı sınıf çatısının kimi zaman kimi kimliklerin sorunlarına eğilmeyi engellemesi gibi, çeşitli kimlik çatıları da o kimliğin içindeki asimetriklikleri örttüğü söylenebilir.

İnsanların dünyayı anlamlandırma çabasına kabaca bir tarihsel gelişim çizgisi çizmek gerekirse, dinsellik ve ritüelleriyle başlayan anlam biçme faaliyetleri, 19. Yüzyıldan sonra moderniteyle ortaya çıkan meta anlatılar ve politik mücadelelerle devam etmiştir. Bana kalırsa çağımızın insanı bu meta anlatıların çözüldüğü, rafa kalktığı bugünlerde, kendisini kimlik dediğimiz öznellikler içerisinde kendine benzeyen insanlarla kurduğu ilişkilerle anlamlandırmaktadır. Ötekinin hiç olmadığı kadar politik jargona yerleştiği bu çağda, aslında ötekine kendini kapayan muhafazakar bir kimlikler dünyası ortaya çıkmıştır. Richard Sennett’in (2016) Kamusal İnsanın Çöküşü’nde tespit ettiği üzere, geçtiğimiz çağın “kamusal rol”ler üzerinden iletişime geçen insanının yerini çağımızın kişisellikleriyle kendini var eden insanı almıştır. Bu kişiselleşme, 20. Yüzyılın mahrem toplumunda kimlik üzerinden yürütülen siyaset özelinde ivmelenecek devam etmektedir.

Bu noktada Tutunamayan toplumsal tipinin, kendisini oluşturan, akademisyen, yazar, amatör yazar, üniversiteli, feminist, sosyalist, kaybeden, taşralı vb. kimliklerin

birbirleriyle kesiştikleri bir alan olduğu söylenebilir. Bu kesişme alanı içinde bir politika yürütülebilir mi sorusu akla gelmekle beraber, bu toplumsal tipin örüntülerini ortaya koymak bir özeleştirici yapma fırsatı da verecektir.

Tutunamayanlar'da kimlik bağlamında bir öneri aramak için Deleuze ve Guattari'nin (2012), ortaya attığı “organsız beden”⁴⁵ kavramına bakmakta fayda var. Kylie Message (2010), “organsız beden” ile ilgili olarak, psikanalizin arzuyu eksiklik üzerinden tanımlamasına bir panzehir olarak geliştirildiğini söyler;

Onlar (Deleuze ve Guattari) arzusun çokluk ve sürekli akış halinde olan üretken bir makine olduğunda ısrar ettiler. Halbuki psikanaliz sonlandırma ve yorumu ilan ederken, Deleuze ve Guattari'nin bizi en etkin biçimde düzenleyen ve engelleyen üç kavram (organizma, anlam ve öznelleştirme) üzerine eleştirisi, deneyimin yeni tarzlarının yaratımı için açıklıkların ve uzamların imkanını ortaya koyar. Kimlik ve bilincin üretimindeki baskın öğeler üzerinde doğrudan ters çevirme veya yapı söküm icra etmek yerine, Deleuze ve Guattari, örtük olarak onların içinde, arasında ve her bakımdan başka -mümkün olduğunca daha etkin- olan içkinlik yüzeyleri ve varoluş imkânları önerir (Message, 2010, s. 37).

Kylie Message (2010), Deleuze ve Guattari'nin bu kavramdan kastının tam olarak “organı olmayan beden” olmadığını vurgular.

O, kesintisizdir ve nihayete ermenin teleolojik noktasına doğru değil de, daha ziyade kendi işleyişine veya hareketine doğru yönlendirilmiştir. Buna uygun olarak ve daha etkin olmak için (ya da etkiye sahip olmak için), az veya çok yıkmayı hedeflediği düzeneğin (organizmanın) içinde yer almalıdır [...]

Organsız Beden organların düşmanı olarak üretilmemiştir, daha ziyade, o, organların düzenlenmesine karşıttır. Diğer bir deyişle, Organsız beden, organları, deneyimleri, varoluş ifadelerini yapılandıran, tanımlayan ve üzerine konuşan düzenleme ilkelerine karşıttır (Message, 2010, s. 38).

Bu tezde ise “organsız beden” yerine, “çıplak beden” kavramı ortaya atılacaktır. Giorgio Agamben (2017), *Homo Sacer* isimli eserinde, Eski Yunan'a kadar giderek Grekçe'de 'yaşam'a işaret eden iki farklı sözcüğü birbirinden ayırarak yola çıkar; canlılık anlamına

⁴⁵ Deleuze “organsız beden” kavramını Antonin Artaud'dan devralmaktadırlar Daha fazla ayrıntı için:
-Parr, A. (2010). *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press
-<http://www.e-skop.com/duyuru/anti-odipus-kapitalizm-ve-sizofreni-1/285>

gelen ζωή (zoé) ve yaşam anlamına gelen βίος (bios). Bunların ilki, yani zoé, genel olarak canlılığı imlerken, bios ise özgür vatandaşın kamusal alandaki, kentteki (πόλις/polis) yaşamına işaret eder. Agamben eserin devamında söz konusu canlılık için 'zoé' yerine 'yalın/çıplak hayat' ifadesini kullanır. Bu ayrımın yapılma amacı şunu aktarmaktır: Başlarda siyasetin nesnesi yalnızca bios idi; zoé değil. Yalın canlılığın siyasetin alanına dahil edilmesine ise 'biyopolitika' denmiştir (s. 9). Agamben, eserinde Foucault'nun modern toplumla ortaya çıktığını savunduğu “biyopolitika”nın daha eskilere dayandığı tezini savunur. “Biyopolitika” ne zamandan beri toplum içinde ayırıcı bir unsur olarak yer alsada, günümüzde Agamben'in “çıplak hayat” dediği unsurlar üzerinde siyaset yürütülmektedir. Egemen iktidar onu tahakküm altına almak için çeşitli stratejiler uygularken, kimileri de buna direniş taktikleri geliştirir. Bu tezde Oğuz Atay'ın böylesi bir taktik geliştirdiği iddia edilecektir. Peki Tutunamayan'ın “çıplak beden” bağlamında kimlikle olan bağlantısı nedir?

Turgut'un ve Selim'in romantik kahramanlar olduğundan bahsedilmişti. Onların romantizmi dostluk ve içtenlik değerleri üzerine kuruludur. İroniyi bir küçümseme değil karşıdakine yeni bir pencere açma taktiği olarak kullanırlar. Küçük burjuvaların misafirlik geleneklerinin, gösterişli vitrinlere bakma alışkanlıklarının, evlerini bir örnek döşeme huylarının, memurların ciddiyet kisvesine bürünmüş kayıtsızlıklarının, aile içi anne-baba-çocuk üçgeninin yarattığı rollerin, Selim'in ekmeğinin buğdayını çıkararak insandan uzak kalmış olmasının, içtenliği savunurken, toplumsal yapının kendine biçtiği kodlar nedeniyle sıradan insanla arasının açılmasının altını oyarlar. Fakat altını oymakla kalmazlar. Bir önerileri de vardır. Selim dünyaya “ikinci gelişinde çıplak gelecektir”⁴⁶ (Atay, 1984, s. 122). Çıplaklık, organsız beden kavramını hatırlatır. Arzu üreten bir

⁴⁶ Bu ifade şarkı bölümünde de yer almaktadır. Aşağıda eklenmiştir. Çıplak sözcüğünün etimolojik olarak, vücuda değen suyun çıkardığı sestene yansıma olarak türediği düşünülmektedir. Çıplak beden bir organizmadan çok, suyla bedenle karşılaşmasından doğan, yersizyurtsuzlaşmış bir kavrama işaret etmektedir. Organizma fikri yerine organsız bedene yakınsamaktadır. Hatta organsız beden yerine, çıplak beden kavramının yerinde bir kullanım olabileceğini düşünüyorum.

yalnız bir korku kaldı kuşkuyla karışık;

sonunda kötü bir şey olur korkusuyla yaşadı

selim ışık

her olayı. eski bir yara izi içinde sızladı, her eğilişinde

insanlara. dünyaya bir daha gelişinde

çocuk ve korkusuz yaşamak ister sürekli.

büyüme, yalnız tutunanlara gerekli.

ikinci gelişinde cırlı çıplak dolaşak.

kelimenin bütün anlamıyla cırlı çıplak.

karakter olarak Selim, toplumsal yapının kendisine biçtiği kodları, tanımladığı eksiklikleri benimsememekte diretmektedir. Sanki dünyaya ikinci gelişinin çıplak olması ya da daha doğru ifadeyle Turgut'un bunu vurgulaması bütün o sosyal medyadaki, giyim kuşamdaki, yiyecek içecekteki beğenilerimizin, toplumun Selim'i belirli toplumsal yargılarla bir kalıba sokmasının alçaklığını veya üstünlüğünü boşa çıkarmak üzeredir.

2. 2. 5. Tutunamayanın ve Erkeklik Krizi

Hegemonik erkeklik en genel anlamıyla, kontrolü elinde tutan erkeklerin sahip olduğu erkeklik değer ve yapılarının toplumun geri kalanına, erkeklere ve kadınlara, farklı biçimlerde özendirerek, zorlayarak, dışlayarak ya da paylaşarak kabul ettirilmesini sağlayan düzenin adıdır (Sancar, 2011, s. 173). Alıntıda söz edilen erkeklik değer ve yapıları 80'lerden sonra bir dönüşüm geçirdi. Toplumsal cinsiyet çalışmalarının ortaya attığı son yıllarda özellikle sinema çalışmalarında örneklerini gördüğümüz "erkeklik krizi" kavramı bu dönüşümün ürünüdür. Sinemadaki temsillerde erkeklerin çocuksu, feminen, meczup, kaybeden, işsiz vs. olarak görünürlüğü artması gerçekten de dikkate değer. Bunun kaynağında hegemonik erkeklik değer ve yapılarının babacılık, kadına, işçisine ya da çocuğuna hamilik eden konumundan, kendini pornografikleştiren⁴⁷, Sennett'in ortaya koyduğu biçimiyle narsisizmle yakın rabıtası olan bir konuma kaymasıyla alakası olabilir. Kimi erkekler, bütün bakışları üzerine çevirmek isteyen, Ali Ağaoğlu örneğinde kendini eşiyile güvenceye alan ama bir yandan da başka kadınlarla ilişki yaşayan, istediğini istediği zaman elde eden başarılı erkek kimliğine öykünme ve bunu başaramama ya da bu kimliğin çocuksulaşma gibi kimi taktiklerce reddi sonucunda, hegemonik erkeklik söylemi içerisinde tahakküm edilen, dışlanan konuma itilmişlerdir.

Medyanın, popüler kültür ürünlerinin yaygınlaşması ve demokratikleşmesi 80 sonrası benim Tutunamayan olarak adlandırdığım toplumsal tipin hegemonik erkekliği

⁴⁷ Seksen sonrası ortaya çıkan Ali Ağaoğlu, Koç grubunun, Sabancı grubunun varisleri gibi yeni zaman muktedirleri yaşamlarıyla, alıp sattıklarıyla, arabalarını, saatlerini, deste deste paralarını sergilemeleriyle seksen öncesi işçisine hamilik eden patrandan farklı bir imaj çizmektedirler. Kendilerini pornografikleştirip büyülü fetiş bir imgeye dönüştürmekte, yoksullara hamilik etme söyleminden uzaklaşmaktadırlar. Bu söylem sadece işçi-patron arasındaki ilişkide vuku bulmaz. Buna ek olarak eşine hamilik eden erkek yerine omnipotent, narsist, kendini pornografikleştiren bir tür erkek hegemonikleşmiştir.

aşındırmasına, hegemonik erkekliği bir ölçüde de olsa esnetmesine sebebiyet vermiştir. Bir çırpıda akla gelen Vizonte, Yozgat Blues, Korkuyorum Anne, Her Şey Çok Güzel Olacak gibi filmler, Ersin Karabulut'un Sandık İçi köşesi, Umut Sarıkaya karakterleri, Bizimkiler, Yeditepe İstanbul, Yedi Numara dizileri vb. bu aşınmanın izlerini taşımaktadır. Bahsi geçen popüler kültür ürünlerindeki karakterler hegemonik erkekliğin dışında, çocuksulaşma vb. taktiklerle hegemonik erkekliğin altını oyan bir biçimde temsil edilmektedir. Bu aşındırmanın mı hegemonik erkekliğin hamilik ettiği kimliklere sırtını dönüp narsisist bir biçimde yüzünü kendini omnipotent gösteren bir tür aynaya dönmesi ve bütün bakışları talep etmesini doğurduğunu, yoksa bu büyüklenmeci, umursamaz, narsisist tavrın mı aşındırmaya yol açtığı tartışma götürmekle beraber, hegemonik erkekliğin hamilik iddiasının aşındığı su götürmezdir. Tutunamayan toplumsal tipi olarak adlandırılan gruptaki erkek, şimdi *histerezis* içinde olan bir tür erkekliği aşındırmış, fakat yerine omnipotent narsisist bir erkek ortaya çıkmıştır. Bu tür bir erkeklikle mücadele etmenin yolları Tutunamayanlar'da bulunabilir.

Turgut, Tutunamayanlar'da "Erkekler de ne kadar kaba ve anlayışsızdır. Kadınlar da öyledir, Erkekler de öyledir. Kadınlar da öyledir. Sonu yok bu gidişin" (Atay, 1984, s. 281) der. Kadınlık ve erkeklik kategorilerinin ortak duyuda çağrıştırdığı şeyler, kadınlık için iffet, anaçlık, erkeklik için omnipotentlik, iktidar mekanizmaları olarak işlev görmektedir. Ve çoğunlukla bu iktidar erkeklerin lehinedir. Belki de bu mekanizmaları ortadan kaldırmanın yolu, ikiliklere dayanan bu kategorileri infilak ettirmekten geçer. Kadın-oluş'un olanaklarını açan yazısında Felix Guattari kadın-erkek gibi ikilikleri infilak ettirme gereğini, şöyle dile getirir.

Kadın gibi, eşcinsel gibi "koskocaman" kavramları infilak ettirmek bana önemli görünüyor. Hiçbir şey bu kadar basit değil. Şeyleri siyah-beyaz, erkek-kadın gibi kategorilere indirgediğimizde, arkasında başka bir fikir var demektir. Bu, şeyler üzerinde bir iktidarı garantilemek için, indirgeyici [ve] onları ikiliklere dönüştüren bir işlem yürüttüğümüz anlamına gelir. Aşkı örneğin, tek bir anlamı varmış gibi nitelendirmem gerekir. Proust'ta aşk, hiçbir zaman özellikle eşcinsel değildir. Her zaman, şizoid, paranoid bir bileşeni vardır, her zaman bir bitki oluşu, bir kadın oluşu, bir müzik oluşu içerir⁴⁸ (Guattari, 2013).

⁴⁸ Bkz. <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-kadin-olus/1241> Erişim Tarihi: 12.02.2019

Bütün bunlara karşın bunun tümüyle gerçekleşmesinin mümkün olmadığı durumlarda, kadınların madun olarak kadın kimliğiyle seslenmesi, erkeklerin ve kadınların ironi, çocuksulaşma gibi taktiklerle hegemonik erkekliği aşındırmaları oldukça kıymetlidir.

Selim'in Günseli ile sürekli olarak birbirlerine başkalaştıkları, birbirlerini önemsedikleri, tıpkı çocuklar gibi birbirlerinde karşılaştıkları her yeni şeyle yersizyurtsuzlaştıkları arzu üretici ilişkileri, hegemonik olarak kurulmuş kadın ve erkek kategorilerinin her fırsatta altını oymak için bir potansiyel taşıdır. Selim hegemonik erkekliğin, içinde kimi zaman hınç, kimi zaman narsisizm, kimi zaman omnipotentlik taşıyan örüntülerini infilak ettirmek için yaratılmış bir karakter gibidir. Öte yandan, Oğuz Atay'ın kitabı, arkadaşı Ural'ı kaybetmenin ardından yazmış olması sebebiyle, Selim'in de intihar etmesi, toplumu değiştirmek yerine, toplumun kendinde yarattığı acıya intihar ederek son vermesi, kitabın umutsuz bir tarafının da olduğu anlamına gelir. Yine de, kitabın içinde geçen Selim'in yaşantıları hegemonik erkekliği aşındırma taktikleri olarak günümüze yol gösterecektir.

3. BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRK EDEBİYATININ GÖRÜNÜMLERİ

Bu bölüme bir giriş yapmadan önce Tutunamayan olarak kavramsallaştırılan toplumsal tip her ne kadar *Tutunamayanlar* kitabının okura söylediği şeyler temel alınarak oluşturulsa da, bu toplumsal tip oluşturulurken 2000 sonrası Türk edebiyatını kavramak için işlevsel olacak örüntülerin yaratıcı bir çaba ile, belki de *Tutunamayanlar*'ın okura söylediği şeyleri eksilterek veyahut aşarak⁴⁹, seçildiğine vurgu yapılmalıdır.

Bu bölüm ise Emrah Serbes, Alper Canıgüz, Hakan Günday, Murat Uyurkulak, Barış Bıçakçı ve Sema Kaygusuz kitaplarının Tutunamayan toplumsal tipi bağlamında analiz edileceği bir bölüm olacaktır. Emrah Serbes'in, *Erken Kaybedenler*'i ergen kaybedenleriyle, *Müptezeller*'i kardeşçe başkaldıran kaybedenleriyle karşımıza çıkar. Bu kitaplar nostalji, hınç, ironi örüntülerini, erkeklik krizinin yarattığı durumları analiz etmek açısından biçilmiş kaftan gibidir. Tutunamayan'ın yeni orta sınıftaki görünümü açısından yine bahsi geçen örüntüleri kapsayan Alper Canıgüz'ün *Oğullar ve Rencide Ruhlar* ve *Kan ve Gül* kitapları kullanılacaktır. Birbirinden farklı sularda kaybeden edebiyatı yapan Murat Uyurkulak ve Hakan Günday, sırasıyla politik ve zengin kaybeden temaları için incelenecektir. Bu noktada Murat Uyurkulak'ın *Tol*'da 12 Eylül faşizminin gadre uğrattıklarını dile döktüğünü, Hakan Günday'ın ise *Piç*'de güncel bir meseleyi, kimi zaman faşizan örüntüleri olan varlıklı ailelerden gelen bohem gençleri anlattığını belirtmek gerekir. Alper Canıgüz'e ek olarak orta sınıf anlatılarını oluşturacak diğer yazarlar ise Barış Bıçakçı ve Sema Kaygusuz'dur. Alper Canıgüz'ün sinik edebiyatının aksine, Barış Bıçakçı *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'de eleştirel erkek dostların, Çetin ile Ender'in hikâyesini anlatır. Sema Kaygusuz ise *Barbarın Kahkahası*'nda, feminist bir duyarlılıkla, feministinden, eşcinseline, vasatından, deontologuna kadar geniş bir orta sınıf portresi çizmektedir. Tüm bu yazarlar ve romanlar bu bölümde bir önceki bölümün ortaya attığı temalar ekseninde analiz edilecektir.

⁴⁹ Buradaki eksiltme ya da aşma, Tutunamayanlar'ı incelerken kitabın söylediği şeylerden hareketle, ancak onu açık uçlu bir metin olarak ele alarak, kimi zaman metnin söylediği, fakat Tutunamayan toplumsal tipini inşa etmede işe yaramayacak şeyleri görmezden gelerek, kimi zaman bu toplumsal tipi inşa etmek için metnin belli bölümlerini vurgulayarak bir tür seçme, ayıklama sürecini ifade etmektedir.

3. 1. 2000 SONRASI POPÜLER ROMANLARDA İRONİ

Önceki bölümlerde *Tutunamayanlar*'daki ironinin, hicvin aksine, anlatıcının aldığı pozisyonun kazanabileceği olası iktidarın zeminini de ortadan kaldırdığından bahsedilmişti. İroni, alaycı olsun ya da olmasın, “anlaşılması istenenin tersini söyleyerek muhatabının görüşünü gözden geçirmesine yönelik bir dil oyunu gerçekleştirmek” olarak tanımlanmıştı. Bu bağlamda başka gerçekliklere kapı aralayan, kendi konumunu da sorgulamanın içine dahil eden ironi kullanımına bu bölümde “eleştirel ironi” denilecektir. Öte yandan, Alper Canıgüz romanları özelinde, ironinin sinik – sinizm bu örneğin anlatılacağı alt başlıkta tartışılacaktır – bir kullanımının olduğundan da bahsedilebilir. Bu bağlamda, bu bölüm Sinik İroni: Oğullar ve Rencide Ruhlar Örneği ve “Liberal İronist”in Eleştirel İronisi: Müptezeller ve Bizim Büyük Çaresizliğimiz Örnekleri başlıklarından oluşacaktır.

3. 1. 1. Sinik İroni: Oğullar ve Rencide Ruhlar Örneği

2000’li yıllarla beraber edebiyat dünyasına girmeye başlamış olan, ilk örneğine Alper Canıgüz’ün (2004) *Oğullar ve Rencide Ruhlar* romanında rastladığımız çocuk ve ergen karakterler Türk edebiyatında bir ilk değildir. Fakat daha önce karşımıza çıkmış “zavallı çocuk”lardan bir farkları vardır. Meltem Gürle’nin (2013) tespit ettiği üzere, onlar ne Kemalettin Tuğcu’nun Sokak Çocuğu (1955) ve onu takip eden 300 kadar romanında birer masal kahramanı haline getirerek idealize ettiği yoksul ama onurlu “küçük erkeklere,” ne de Orhan Kemal’in toplumcu gerçekçi anlatıları Sokakların Çocuğu (1963), Suçlu (1957) ya da Ekmek Kavgası’nda (1949) karşımıza çıkan ve bir türlü ulaşamadıkları varlıklı hayatın özlemiyle kavrulup kalan çocuklara benzerler⁵⁰. *Oğullar ve Rencide Ruhlar*’ın altı yaşındaki başkahramanı Alper Kamu erkenden büyüüp orta yaşlı bir insanın entelektüel kabiliyetlerine, duygusal bunalımlarına, kanaatlerine kavuşmuştur. Dünyaya, ancak ömrün ortasında sahip olunabilecek bir kanaatler silsilesinden bakmaktadır. *Tutunamayanlar*’daki öfke ironiyle birleşip, etkin bir saldırı kipine, yani eleştiriye dönüşürken, bu kitaptaki öfke, alaycı bir küçümsemeye dönüşmektedir.

⁵⁰ Bkz. <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-kadin-olus/1241> Erişim Tarihi: 12.02.2019

Alper Canıgüz'ün (2004) kaleme aldığı *Oğullar ve Rencide Ruhlar*, beş yaşındaki başkahramanı Alper Kamu'nun, üst katlarındaki polis emeklisi Hicabi Bey adındaki komşularının ölümüyle oluşan muammayı çözmesi hikâyesidir. Bu açıdan kitap polisiye janrına göz kırpmaktadır. Sonuna gelene değin de hazırladığı sürprizi, apartmanın girişinde hem katilin hem maktulün oğlu olan Şemi ile konuşmalarında ufak bir ipucu olsa bile, ele vermez. Kitabın iskeleti polisiye janrının uyuşmalarını barındırsa da, içinde fantastik edebiyatı andıran birkaç bölüm mevcuttur. Zaten kapak arkası yazısında “polisiye, fantastik ve mizahi edebiyatın tatlarını ustaca karıştırdığı” söylenmektedir. Peki bu edebiyat janrlarının uyuşmalarını başarılı bir biçimde kullanan kitap neler anlatıyor?

Alper Kamu'nun Nietzsche'den, Dostoyevski'ye kadar birçok referans çizgisi vardır. Ayrıca sondaki fantastik bölümde, kafasında gerçekleşen, babasının beş yaşında ölen arkadaşı Öztürk karakteriyle konuşmalarının gerçek olup olmadığı konusunda yaptığı uzun tartışmalardan anlaşılacağı üzere şüpheli bir karakterdir. Alper Kamu toplumun, kafanın içindeki bir karakterle olan konuşmanın gerçek olamayacağına ilişkin yargılarına, her ne kadar bu yargılardan söz edilmiyor olsa bile, aldırılmamaktadır. Gerçekliği konusunda kuşku duyduğu Öztürk'le konuşmaları, bazen gerçek olduğundan, bazen gerçek olmadığından yana yalpalamaktadır. Bu denli cüretkâr bir şüpheyi barındıran bir karakterin, referans çizgilerinin kesiştiği nokta ise narsisizm ile sinizm arasında bir yerdedir. Yukarıdaki bölümlerde narsisizmin, bir tür benlik tasarımını kaybetmemek üzere sürekli ona yatırım yapılması yönünden bahsedilmişti. Orada, iş insanı olan benlik tasarımı, Alper Kamu'da üstünlük vehmine bürünür. Beş yaşındaki Alper Kamu, şoförden, odacıya, polisten, kapıcıya, bakkaldan, annesine, mahallenin delisinden, arkadaşlarına kadar geniş bir tiplene yığınını küçümseyici bir alayla resmeder. Deli Ertan'ı arkadaşlarının elinden alıp, arkadaşlarını patakladıktan sonra arkadaşlarının çaresizliklerini, “koyun gibi bakıyorlardı suratıma” (Canıgüz, 2004, s. 19) şeklinde anlatır. Arkadaşlarını bıraktığında, onlar arkadan bir kez daha Alper Kamu'ya saldırırlar. Fakat cevval başkahraman tekrar altına alır ikisini. Ardından ise bu kalleşliklerini insan doğasını yansıttıkları sebebiyle umursamaz. İnsan güvenilmezdir ona göre. Hicabi Bey'in ölümüne tanık olup gittiği karakolda, komiserinin sigarasını yakan polisten “kahraman şerif” (Canıgüz, 2004, s. 42) diye bahseder. Babasının işyerindeki odacı Kerim'in “Ekmek Partisi”ni desteklemesini,

“Bizim felsefemizde sağ, sol yok”, “Bana derler Kerim, bugün buldum bugün yerim, yarına Allah kerim” demesini, Marx’a nazire yaparak küçümser (Canıgüz, 2004, ss. 61-62). Arkadaşlarının çocuklara özgü masumiyetine dayanamaz, sorularını “kaz kafalılık” (Canıgüz, 2004, s. 71) gibi betimlemeler ya da “Sen olmazsan kaos teorsini kim açıklar bana” (Canıgüz, 2004, s. 67) gibi iğnelemeler yaparak karşılar. Öğrenci evinde oturan öğrencilerden birinin sevgilisinin dinlediği müziği küçümserken, kızla dalga geçer. Annesinin temizlik takıntısını hafife alır. Bunlara benzer birçok ironi örneği vardır. Buradaki ironi temel olarak, kendi narsisist konumunun iktidarını sağlamaya dönük, karşısındakini ise burun kıvıran bir alayla küçümseyen sinik bir ironidir. Kendisini “çekici” bulan Alper Kamu’ya, babası dışında, neredeyse hiç kimse sempatik gelmez. Yazarın kendisi de kitaptaki biyografisinden öğrendiğimiz üzere zaten politik açıdan kendini narsisizme yakın bulmaktadır. Burada karakterin resmettiği tiplerin birer toplumsal tipe ya da daha doğru bir ifadeyle, yazarın da içinde bulunduğu orta sınıfın, ki Alper Kamu da kendisini “narsisistik problemleri olan orta sınıf bir çocuk” (Canıgüz, 2004, s. 160) olarak görmektedir, çeşitli toplum katmanlarıyla ilgili kanaatlerine işaret ettiği söylenebilir. Ne var ki kitapta bu katmanlara ilişkin iyimser hiçbir işaret verilmez. Alper Kamu’nun iyimser olarak resmettiği yegâne topluluk meyhanede içerken denk geldiğimiz babası ve arkadaşlarıdır. Ne var ki onlar da Alper Kamu’nun entelektüel açıdan çorak, yaş olarak büyük prototipleridir.

Tanıl Bora (2010), Peter Sloterdijk’ten sinizmi Aydınlanmacı akılla donanmış, gerçekliğe -ve kendi gerçekliğine- eleştirel bir mesafeyle bakan ve onu kavrayan, fakat bu kavrayıştan çıkardığı sonucun icabını yapamayan, yapmaya muktedir olamayan, yapamamanın da mutsuzluğunu taşıyan bir bilinç olarak aktarır (s. 24). Kavradığı gerçekliği, dönüştürmeye muktedir olmayan sinikler, müstehzi bir gülücük eşliğinde burun kıvırırlar. Bu, *Oğullar ve Renciden Ruhlar* için de söz konusudur. Kimileri isabetli, kimileri aşırıya kaçan bütün o tipler, kapıcı çocuğu, apolitik odacı gibi, toplumun çeşitli katmanlarında karşılaşılan çeşitli toplumsal tiplere işaret etmektedir ya da yazarın orta sınıf bir konumdan gözlemlendiği toplumsal katmanlara. Neticede bu toplumsal katmanlardaki tipler, 2000’lerin ruhuna uygun sinik bir ironiyle resmedilir. Tüm bu resim ortaya çıkarken, Alper Kamu her seferinde bir tür üstünlük vehmine kapılır. Kendine ilişkin övgü niteliğinde birçok şey söylerken, karşılaştıklarını küçümser. Yalnızlığı yüceltir. Üstündür dolayısıyla yalnızdır. Nietzsche’ye atıfla

“Posbıyıklının dediği gibi en yüksektekinin en yalnız olması doğaldır” (Canıgüz, 2004, s. 179) der.

Tüm bu açılardan Alper Kamu'nun bu üstünlük vehmine nereden kapıldığı sorgulanmalıdır. Yukarıda bahsedilen yuppielerle başlayan, 2000'lerde daha geniş bir yeni orta sınıfa dönüşen toplumsal katmanın, kültürel, sosyal, sembolik sermayeleriyle bir tür ayrıcalık edindiği söylenebilir. Bu ayrıcalık sahibi sınıf, karşılaşmalarında geleneksel vasatın kendisine olan bakışına, onları dikizleyerek cevap verecektir. Yukarıda da bahsedildiği üzere, geleneksel vasat ya da “küçük insan” Gırgır'lı yıllardan sonra bakan değil bakılan niteliğini taşımaya başlamıştır (Şimşek, 2009). Bu değişimde yukarıda bahsi geçen dönüşümle ortaya çıkan yeni orta sınıf ile “küçük insan” arasındaki gerilimin payının olması muhtemeldir. “Küçük insan” Türkiye’de her zaman olagelmışse de, 1980 sonrasında çıkan yeni orta sınıfla arasındaki imkân farkı yeni bir olgudur. Bu fark muhtemel ki “küçük insan”da bir hınç yaratmış, imkânla özdeşleştirilen, geleneksel ahlakla bağdaşmayan alt kültürlere - punk olmak, metalci olmak gibi - öfke doğurmuştur. Gırgır’da bu öfke “maganda” ve “zonta” ile belirirken, Leman’la birlikte yeni orta sınıfın “küçük insan”ı didiklemeye başlaması ise sonraki dönemin fenomeni olacaktır. Bu kitap da tıpkı döneminin görsel kültürünün yaptığı gibi vasatı dikizlemekte, dikizlerken de onları dönüştürecek kudretten yoksunlukla, alaycı ya da sinik bir ironiyle küçümsemektedir.

3. 1. 2. “Liberal İronist”in Eleştirel İronisi: Müptezeller ve Bizim Büyük Çaresizliğimiz Örnekleri

Müptezeller ise, son sayfalarında ismini öğrendiğimiz Bakır’ın, Antalya’da garsonluk yaparken başlayan, sonradan Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Tiyatro bölümünde öğrenciliğe, ardından da İstanbul’da garsonluk yaparken bir psikiyatri kliniğine uzanan hikâyesini anlatmaktadır. Orhan Koçak’a göre (2017), Emrah Serbes daha ilk cümleden vurucu bir tahkiyeyle karşılar bizi;

“Köpeğin de fakiri var” cümlesiyle başlar roman: “Köpeğin fakiri yerleri koklaya koklaya yürür. Gel kuçu kuçu dersin gelmez, hoş dersin gitmez. Başını okşayacak olursun ısıracaktım gibi hırlar, tekme atacak gibi yaparsın döner gelir bacağına sürtünür.” Daha ilk iki satırda kendi problemini tıpkı bir Atılgan çevikliğiyle ortaya sürüvermiştir roman: “atsan atılmaz, satsan satılmaz” bir şefkat ve sorumluluk nesnesi; ve

iyiye gitmeyeceği baştan belli olan bir bakım ve onarım süreci. Paragraf bizi oraya odaklandırır: “Hiç kimseye değil, sadece karanlığa havlayan köpekler, birden havlayıp birden susar ve yok olurlar. Sebebi çok basit, fakirlik. Ama hikâyemiz bu değil.”

Emrah Serbes, daha ilk satırlardan romanın sonunda Serap’ın bahsettiği akıntıya karşı yüzen, en sonunda aralarından birinin kendini havuzun dışına atarak kargalara yem olacağı koi balıkları gibi asi bir köpek tablosu çizer. Köpek asidir çünkü fakirdir. Orhan Koçak (2017) sonradan bu bağlamda Bakır’ın babasının işçi olmasından, bohemlikten fırsat bulabilirse kendisinin de para kazanmak için çeşitli işlere girip çıktığından hareketle romanın türü için “proleter bohem” önerisi getirecektir⁵¹. Ayrıca köpek asi olduğu kadar şefkat nesnesidir. Tıpkı koi balıkları gibi. Köpek ya da koi balıkları her ne kadar şefkat nesnesi olsa da, tıpkı onlar gibi bir asi olan Bakır roman boyunca karşılaştığı ilişkilerde ne bir şefkat, ne de adaletsiz bir dünyada türlü kötülüklerle karşılaşmış olmanın bir telafisiyle karşılaşacaktır. Sadece romanın sonunda psikiyatri kliniğinde eroinman olduğu için yatan Serap’la kaçak göçek birkaç aydınlanma anı dışında.... Zaten onun da ismi Serap’tır, Bakır *delirium tramens* geçirdiği için onu idealize etmiştir. Serap’ın ise durumdan haberi bile yoktur. Yine de romanda bir tür arkadaşlık, çeşitli bölümlerde geçen tabirle bir “kardeşlik” hakimdir. Antalya’da otelde beraber çalıştıkları İsmail, Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi’nden arkadaşı Karamanlı, İstanbul’da eve kapanıp *delirium tramense* girdikten sonra onu hastaneye yatıracak Erkut bu kardeşliğin parçalarıdır. *Müptezeller*’de yetişkin kaybedenler kadınların kendilerine Eryaman⁵² kadar uzak olduğunu kanıksamış, telafiyi bir tür “kardeşlik”te bulmaya başlamışlardır. Bakır’ın ağzından birçok kez, kadınlarla ilişki kurmaya daha bir adım bile atmadan, kurulacak ilişkinin mümkünsüzlüğü üzerine sözler duyarız. “Kardeşlik” ise tahmin edileceği üzere kaybedenler arasında kurulmaktadır. Ortak dert, pikaresk anlatının yürümesine dayanan, kullanılan çeşitli maddelerin yoksunluğundan kaynaklanan ya da zor durumdaki birilerinin, örneğin Belek’teki otelde, otelin sahipleri tarafından zehirlenen köpek Artist’in ya da bacağı kırılıp platini çıkmasına rağmen oğlu tarafından umursanmayan Tuzluçayır’daki ihtiyarın, uğradığı adaletsizliklere başkaldırıcıdır. Bu noktada Tutunamayan’ın, Rorty’nin (1995) liberal ironistinden hareketle, “yapılan en kötü şeyin zulüm olduğu, dolayısıyla şiddet olduğu”

⁵¹ Bkz. <https://t24.com.tr/k24/yazi/orhan-kocak,1096> Erişim Tarihi: 12.02.2019

⁵² Eryaman, Ankara’nın merkeze uzak bir semtidir.

inancı hatırlanmalı. Yapılan en kötü şey zulüm ise, bunun yukarıda belirtildiği üzere aşkın bir fikirden kaynaklı şiddet olduğu tespiti hatırlanmalı. Bakır için de tıpkı Selim gibi aşkın bir fikrin olmadığından bahsedebiliriz. Yine de Bakır'da bir tür adalet duygusu vardır. Bu duygu bir mağduriyet fikrinden türeyip adaleti sağlayacak bir özne kurmaz. Onun yerine çeşitli durumlarda Bakır, dirliği bozulan, zehirlenerek öldürülen, bacağı kırıldığı halde umursanmayanın o an gördüğü zulme, ki bu zulüm köpek örneğinde otelin patronunun hem yabancıları, hem de kar etmeyi kutsal görmesinden kaynaklanır, başkaldırır. Bakır başkaldırımı örgütleyebilecek mevcut yapılanmalara, belki de onu “faşo” sanıp dövdükleri için, burun kıvrır. Tıpkı İsmail’le, Karabüklü’yle olduğu gibi onun ilişkileneceği biçimi arkadaşlıktır. Bu açıdan Müptezeller, kaybeden anlatısı olduğu kadar kötücül bir dünyada kardeşçe bir başkaldırı anlatısıdır da. Bu da sizizmden uzak bir tavidir. Dünyaya kardeşlik gelmeyecektir belki ama, yine de adaletsizliğin olduğu yerde kardeşler başkaldıracaktır.

Bu bağlamda ironi kullanımına değinmekte fayda var. İroni, Emrah Serbes’te, hem bir ciddiyet bozumu barındırmaktadır, hem de bir tür zıtlık, ya da daha doğru bir ifadeyle kavramlar arasında açığı farkı. Bunun için en iyi örnek Sisifos’la, ihtiyar adam arasında kurduğu ilişkidir. Bakır, o günlerde kendini derslere vermiş, gecekonduunda kitap okumaktadır. Fakat, ihtiyarın da bir derdi olduğunu bilmektedir. İhtiyarın inlemeleri artmıştır. Sisifos’la ihtiyarı karşılaştırır. Sisifos taşı sürekli dağa taşıyıp düşürmektedir. Fakat, yeniden taşıyacak gücü kendinde bulmaktadır. İhtiyar ise bacağının ağrısından inleyip, hiçbir şey yapamaz hale gelmiştir. Esas trajedi ihtiyarınkidir. Bu yüzden evdeki kubarı alıp, ihtiyarın acılarını dindirmeye gider. Ertesi gün de bakkalın oğluyla ihtiyarı sırtlayıp, arabaya kadar taşıdıktan sonra Numune’ye götürürler.

Burada ihtiyarla, Sisifos arasında bir açığı farkı vardır. Biri hemen yanı başında acısına tanık olunan kimsedir. Diğeri derste anlatılan bir kahramandır. Ayrıca derslerine gömülmüş bir öğrenci ciddiyetiyle, hayatın trajik durumları arasında da bir açığı farkı vardır. İki fark da, birincide Sisifos’un ciddi bir anlatı olmasını, ikincide dersin ciddiyetini, ciddiyetsizleştirmeye yol açar. Ayrıca bu kavramlar birbirleriyle karşılaştırılarak kullanıldıklarında, aralarındaki zıtlıktan bir ironi doğar; “Tragedya bitişik evde yatıyor şu an, Sophokles’in son tragedyası, Yokuştan Düşen Amca. Sisifos’tan bile zor durumda şu an. Sisifos’un gücü kuvveti yerindeydi en azından,

yokuştan düşen o değildi, çıkardığı kayaydı. Sisifos'un sıfırdan başlayacak gücü vardı her zaman.” (Serbes, 2016, s. 75) Ki bu da ders çalışmak zorunda olan yazarın bunu meşrulaştıracak bir anlatıma yer vermek yerine, kendi iktidar zeminini yerinden etmesi bakımından Oğuz Atay’la benzeşir.

Barış Bıçakçı'nın (2004) kaleme aldığı *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* ise, liseden beri sıkı dost olan Çetin'in ve Ender'in, yıllar sonra yine aynı eve çıktıkları zaman, Amerika'da yaşayan arkadaşları Fikret'in annesinin ve babasının bir kazada yaşamlarını yitirmesi, gidecek bir yeri olmayan Fikret'in üniversite öğrencisi kardeşi Nihal'in, Çetin ile Ender'in Ankara'daki evlerine yerleşmesinin ve burada üçlünün yaşadıklarının hikâyesidir. Nihal'in eve yerleşmesiyle başta travmatik bir olay yaşayan Nihal'e kol kanat germeye çalışan iki arkadaş, sonradan her zaman hayal kurdukları bir şeyi yaşarlar; İkisi birden Nihal'e aşık olurlar. Fakat gizlice yaşadıkları bu aşk hiçbir zaman söze dökülmez. Nihal kitabın sonlarında Bora adlı bir karakterle bir ilişki yaşar. İkili hayal kırıklığı yaşarken Nihal okulunu bitirip Amerika'ya, ağabeyinin yanına gider. O gittikten sonra Çetin'le Ender, Nihal üzerine çokça düşünüp, onu özlerler. Okur ise bu hikâyeyi Nihal'in Amerika'ya gidişinden iki yıl sonra Ender'in kaleminden okumaktadır.

Kitabın temel meselesi Çetin ve Ender'in Nihal'e duydukları aşk ve arkadaşlıklarıdır. Kitabın başlarında Nihal sessiz, içine kapalı bir tutumla Çetin ve Ender'in onu yaşama bağlama çabalarını reddeder. Sonrasında ise yaşamları, konuşmaları Nihal'le aralarında derin bir bağ kurar. Çetin dost olunacak, çocukluğunda geçirdiği kaza sebebiyle yaşama bağlı biridir. Ender ise konuşulacak, şekil verecek, kendini yaşamdan sakınan, kitaplarıyla kurduğu dünyada yaşayan biridir. Ender'in anlatımına göre ikisi birleşince bir tam adam oluşturmaktadır. Neticede ikisi de alımlı, naif, güzel Nihal'e aşık olurlar. Fakat Fikret tarafından emanet edilmiş bu genç kadına olan aşkları gizli kalmak zorundadır. Bıçakçı ağabeylik-babalık etme ile bu aşk arasındaki gerilimi pek çok yerde kullanır. Ayrıca, bu aşkın dile dökülmesinin önündeki engeller üzerine bilinçli ya da bilinçsiz olarak alegorik bir biçimde bir pasaj yazmıştır. Mevzu bahis pasajda, Ender, Nihal'le buluşmak üzere Gençlik Parkı'na gitmektedir. Metro istasyonunda muhtemelen askeriyeden hafta sonu izni almış bir asker iki kadına laf atmıştır. Sonradan askerin bu hareketinden kendine görev çıkarmış bir adam, askerin üzerine yürümüştür. Kavg

patlak vermiş, adamlar birbirlerini yaralamışlardır. Bıçakçı bu olayı ve Nihal'in olaya tepkisini şöyle aktarır:

Nihal çantası sırtında merdivenlerden çıkarken kanlar içindeki çocuğu gördü. Yüzünün birden nasıl değiştiğini anlatamam Çetin. Yüzü kötü bir hatıra gitti geldi. Kolundan tuttum. Bu saçma sapan dünyada bizim Nihal ile kurduğumuz ilişki, ona ilişkin duyarlılıklarımız öyle masum, öyle yumuşaktı ki...

Ne olduğunu sormuştu Nihal. İzinli bir askerin tanımadığı iki kızın peşinden yürüyüp onlarla konuşmaya çalıştığını, kafası kanayan çocuğun da kızları tanımadığı halde, peşlerindeki çocuğu uzaklaştırmayı, azarlamayı kendisine görev bildiğini, bu yüzden iki çocuğun kavga ettiğini anlattım. "Sanki," dedi "insanlardan değil de yabancı hayvanlardan söz ediyorsun." Şaşırılmışım (Bıçakçı, 2004, ss. 110-112).

Askerin kızların peşinden yürüyüp, konuşmak istemesi, Çetin'le Ender'in Nihal'e olan ilgilerini temsil ediyorsa eğer, uzun boylu olanın olanlar karşısında kızları korumayı görev bilmesi Çetin ile Ender'in süper-egolarını temsil etmektedir. Çetin'le Ender "doğal istekleri" ile ahlak kuralları arasında sıkışıp kalmıştır. İçlerinde böylesi bir şiddeti yaşamaktadırlar. Onlarda fiziksel şiddete dair neredeyse hiçbir şey yoktur. Buna ilişkin Ender, lisede Çetinlerin evini basan bir faşisti sonradan gördüklerinde yaptıkları planı anlatır. Adamı bir köşede sıkıştırırlar. Ender adamı tutar. Çetin yüzüne tükürür. Fikret ise bu anı fotoğraflar. Bu anılarına ilişkin, Ender, "Bu aptalca plan, benim lise ikinci sınıf entelektüelliğimin falan değil, düpedüz muhallebi çocuğu olmamın eseri idi. Şiddetle hesaplaşmamış olmamın eseri idi. "Eylemimiz" sona erdiğinde, herif dahil hepimiz şaşkın tavuklar gibi kaçışmıştık" (Bıçakçı, 2004, s. 113) der. Bu da kendi iktidar konumunu ilga eden bir türde anlatıma örnektir.

Buradaki şiddet üzerine birkaç kelam etmek gerekir. Barış Bıçakçı'nın kitabı neredeyse hiçbir aşkın koymadan, birçok kavramı, doğa, mutfak, bitki yetiştirme, kitaplarda kendini bulma vs. imgelerini birbirine ulayarak hem "dişil" hem "içkin" bir edebiyat örneği sunar. Yukarıda bahsedilen türden "aşkın" bir değerın kutsanmasına dayalı bir şiddet yoktur. Ancak Çetin değil belki ama Ender fiziksel şiddetle hesaplaşmamıştır. Otoetnografik olarak, bunun Ender'in çocukluğu ile ilgisi olduğuna ilişkin sezgilerim var. Ender'in babası eğitilmiş, gençliğinde şiirler yayımlatıp vazgeçmiş, bu bağlamda sadece okuyup, yazmayı reddeden Ender'e rol model oluşturabilecek güçte bir karakteri olan bir babadır. Anlaşıyor ki Ender merhametli bir ailede büyümüştür. Fiziksel şiddet

ise bu ailede büyük ölçüde bir tabudur. Aksi halde şimdiye kadar Ender “şiddetle hesaplaşmış” olurdu. Aileden kazandığı *habitus* ona hep fiziksel şiddetten uzak durmayı öğretmiştir. Uzak durmanın da ötesinde Ender “liberal ironist”in “yapılan en kötü şeyin zulüm” olduğu varsayımını taşımaya başlamıştır. Böylelikle erkeklerin yırtıcı dünyasında da sakil kalmıştır. Tabi Çetin ve Fikret’i bulana dek. Bu elbette kişiye birçok olumlanacak yön katsa bile, insanın kendini savunması gereken durumlarda ya da hayat ve insanlar tüm yırtıcılığıyla karşısındayken kenarda kalmasına sebep olmuş olabilir. Bu da Ender’in niçin yaşamak yerine okumayı seçtiğini açıklamaktadır. Elbette fiziksel şiddetin olmadığı bir dünya daha güzel olurdu. Ancak sayısız karşılaşmanın, bölüşümün, ilişkilenenin olduğu bir dünyada doğal olarak fiziksel şiddet de var. Üstelik sadece insanlar arasında değil, doğada da var. Bu yüzden verili olarak fiziksel şiddet olan bir dünyada, bir şekilde fiziksel şiddetle hesaplaşmamak kenarda kalmaya, saklanmaya sebep olabilmektedir.

Üzerinde durulması gereken bir başka konu Ender’in yazarlık üzerine düşünceleridir. Nihal’e verdiği bir kitabı anlatırken “Bütün yazarlar büyüklük tutkunu mu olmak zorunda!” der Ender. Barış Bıçakçı, Hüseyin Arslan’ın (2016) tezinde belirlediği örüntülerden birinin, “şöhret motivasyonunun”, “büyüklük tutkusunun” farkındadır. Üstelik, bu tutuma eleştirel olarak karşı durmaktadır. Kim bilir belki bu yüzden Barış Bıçakçı müstear bir isimdir, yazar ise bu yüzden hiçbir kamusal yerde görünmemiştir. Nurdan Gürbilek’in (2004), Leyla Erbil’in *Cüce* kitabından hareketle ortaya koyduğu “çift kalplilik” kavramı (s. 213) belki onun için de uygundur. Neticede hem yazmakta, yazdıklarını okura ulaştırma gayretindedir, hem de “büyük olma tutkusu”na eleştirel olarak bakabilmekte, Oğuz Atay’ın ironik diline nazire yaparak yazdıklarının pek çok hikâyeden sadece biri olduğunu, “İşte gerçek bu! "Gerçek mi?" diye burun kıvırdı gün görmüş hâkim, "Kendisi de sayısız insan tarafından anlatılmış sayısız hikâyeden ibaret olan gerçeği kim bilebilir ki!" Oturuma ara verildi.” diyerek teslim etmektedir.

3. 2. 2000 SONRASI POPÜLER ROMANLARDA NOSTALJİ

Nostalji incelenen eserler arasında *Piç* romanı hariç bütün eserlere sirayet eden bir örüntüdür. Hatta bazılarının temel meselesi nostaljidir. Bu bağlamda, bu bölümde önce orta sınıfın merkezinde olduğu, ki bu romanlarda düşünsel nostalji epeyce öne çıkmaktadır, eserlerden başlayarak, bahsi geçen eserlerin tümüne sirayet eden nostalji

örüntüsü analiz edilecektir. Bu bölüme, temel meselelerinden biri nostalji olan Alper Canıgüz'ün *Kan ve Gül* romanıyla başlanılabilir.

Alper Canıgüz'ün (2017) kaleme aldığı *Kan ve Gül*, yıllar önce evliliğini sonlandırmış olan Aziz'in, kızının dans gösterisinde bir yangının ortasında kalıp, eski eşi Nergis'den olan kızı doğmadan evvelki üniversite yıllarına gidişinin hikâyesidir. Aziz'in bu yolculuğa çıkmasıyla gittiği geçmişinde, geçmişe gitmeden, geçmişte farklı zamanlarda aynı tiyatro topluluğunda yer alan, hiç tanışmamasına rağmen o yıllarda öldüğünü öğrendiği Abdül, yakın arkadaşı Saffet, sevgilisi Nergis, bir kuru temizleme dükkanı sahibi olan eski şarkıcı İskender Doğan yer alacaklardır. Aziz bir yandan, kızı bugünde kaldığı için bugüne nasıl döneceğini düşünürken, Abdül'ün başına açtığı dertleri savuşturmaya çalışacak, bir yandan da Abdül cinayetini çözmeye uğraşacaktır. Nihayetinde, Abdül'ün öldüğü gün, Abdül'ün evine gidecek, kanlı bir ceset bulacak, fakat cesedin kendinin şimdiki haline ait olduğunun farkına vardığında, ceset canlanıp Aziz'in kalbine bıçak saplayacak, neticede Aziz şimdiki zamanda hastanede gözlerini açacaktır. Bir süre bu yaşadıklarının rüya mı gerçek mi olduğunu ayırt edemeyen Aziz, öldüğünü bildiği arkadaşı Yaman'ın uyandıktan sonra yaşadığını öğrenmesiyle – ki geçmişte Aziz, Yaman'ın ölmemesi için bazı müdahaleler gerçekleştirmiştir – bir şekilde geçmişe etki ettiğini fark edecek, en sonunda da Abdül'ün mezarına giderek yaşadığı aydınlanmayla, Abdül'ün katilinin Nergis olduğunu çözecektir.

Kitap Aziz'in geçmişe yolculuk etmesi açısından düşünüldüğünde, merkezine nostaljiyi aldığı söylenebilir. Aziz şimdiki zamanda eşinden ayrılmış olmasından yakınmakta, bunu “yara geçmiyor, geçmiyordu” (Canıgüz, 2017, s. 10) diye ifade etmektedir. Belki de bütün kitap Aziz'in bu yarayı yaratan geçmişle yüzleşmesi üzerinedir. Aziz geçmişe gittiğinde, o günleri bugünkü gözüyle değerlendirebilmekte, geçmişteki halleri üzerine tefekkür etmektedir. Ancak geçmiş bugünde yeniden canlandırılmak istenmez. Aksine geçmişle bugün arasında hep bir mesafe, ayrıca bu mesafe üzerine tefekkür mevcuttur. Bu açıdan kitabın temel motiflerinden birinin “düşünsel nostalji” olduğu söylenebilir.

Düşünsel nostaljinin orta sınıf anlatılarında merkezi bir yeri vardır. *Kan ve Gül*'de ve Barış Bıçakçı'nın birçok romanında gençlik çağına bir düşünsel nostalji vardır. Bunun sebebi orta sınıfa mensup yazarların gençlik çağlarında, üniversite

yıllarında görece özgür bir biçimde dünyayı keşfetme olanağı yakalamış olmaları olabilir. Sonrasında ise atıldıkları hayatta gençliğin karnavalesk ortamı yerine – *Kan ve Gül*'de her ne kadar yer yer Aziz'in sesi baskın olsa da, liberal, İslamcı, ortodoks Marksist, anarşist seslere yer açılmıştır – herkesin birbirine benzediği, gerçek dünyada iş ve ev arasında mekik dokunan, sanal dünyada ise yankı odalarına hapsolunan bir hayat mevcuttur. Geçmiş Aziz'e ferahatıcı, canlandırıcı bir etkide bulunmuştur. Aziz şimdiki zamanı ise şöyle hatırlamaktadır; “insanın insanın kurdu olduğu; kan, kin, nefret ve acılarla dolu yer” (Canıgüz, 2017, s. 46). Dünyayı dostlukları çerçevesinde gençliklerinden bu yana birbirleri arasında bir mitoloji kurarak keşfetme olanağı yakalayan iki karakter de *Bizim Büyük Çaresizliğimiz'in* Çetin'i ve Ender'idir.

Bizim Büyük Çaresizliğimiz'in kahramanları Ender ile Çetin eğitilmiş, orta sınıfa mensup karakterlerdir. Çetin liseden sonra İstanbul'a gidip mühendislik eğitimi almış, eğitiminden sonra da yurt dışında pek çok yerde mühendislik yapmıştır. Ender ise Ankara'da kalmış, üniversiteden sonra çevirmenlik yaparak hayatını idame ettirmeye başlamıştır. Birbirinden ayrı kaldıkları zamanlarda mektuplarla, buluşmalarla ilişkilerini sürdürmüşler, kah özlemlerle kah kavuşmayla, hayatlarına giren kadınları birbirlerine anlatarak kendilerine bir mitoloji oluşturmuşlardır. Kitap boyunca geçmişlerine ilişkin bu mitoloji düşünsel bir nostalji eşliğinde Ender'in kaleminden okura sunulur. Kitap “düşünsel nostaljik” niteliğini daha ilk cümlelerde ele verir;

Her şeyin geçip gittiğine, yaşadıklarımızın geçmişte kaldığına kim inandırabilir bizi? Anılarımızı avuç dolusu su gibi her sabah yüzümüze çarpmanın işe yaramayacağına kim inandırabilir?

Tanıklarla, kanıtlarla, uygun adım yürümek için ikide bir ayak değiştirme imkânı veren gerçeklerle ne kadar üstümüze gelseler, boşuna! İnanmayız. "Geçen bir şey yok!" diye bağırırız. "Her şey tam şimdi yaşıyor!"

Tam şimdi, bir yaz öğlesi, Nihal halılarını kaldırdığımız salonun parkesinde çıplak ayaklarıyla geziniyor (Bıçakçı, 2004, s. 5).

Metnin çeşitli kısımlarında tekrarlanan “düşünsel nostalji” üzerine özdüşünsel pasajlar okura, geçmişin insanla beraber canlı, her imde tekrar çağrılıp, biçim kazanan bir niteliği olduğunu hissettirir. Buradaki “düşünsel nostalji”nin *Kan ve Gül*'dekine benzeyen tarafları vardır. Tıpkı *Kan ve Gül*'deki gibi buradaki karakterler de gençliklerinde kendilerine mitoloji kurduracak nitelikte yaşantılardan geçmişlerdir. *Kan ve Gül*'de kesintiye uğrayan bu yaşantılar, *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'de

kahramanların birbirinden ayrılmasıyla seyrelir. Ama bitmez. *Kan ve Gül*'de *deus ex machine* denilen edebi yöntemle geçmişe yolculukla geçmiş üzerine tefekkür varken, *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'de kahramanların tekrar bir araya gelmesiyle tefekkür söz konusu olur. Geçmişle şimdi arasındaki mesafenin canlı bir şey olduğuna ilişkin cümlelerden biri de şudur; “Çetin ilişkimiz bir gün bu zenginliğini yitirirse, geçmişimizden artık geride kalmış bir şey olarak söz edersek, bu benim için bir çeşit ölüm olur!” (Bıçakçı, 2004, s. 142). *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*, geçmişte yaşanmış neşeli bir ortaklığa, canlılığa tutunan karakterlerin dostluklarının hikâyesidir. Bu neşeli ortaklık kimi zaman seyrelerek keder uyandırır da kitap boyunca anlarız ki, karakterler hiçbir zaman “insanın insanın kurdu” olduğu iklime bulaşmazlar. En fazla özlem duyup kederlenirler. Ender'in cümlelerinin ardından “öyle değil mi Çetin” kabilinden dokunaklı seslenişleri, geçmişin bıraktığı tortunun bir tür kederle hatırlandığı izlenimini vermektedir. Benjamin'in (1993) söylediği “Geçmiş imgesi, onda kendini amaçlanmış olarak bulmayan her bugünle birlikte, yitip gitme tehdidi taşır; bu imge bir daha geri getirilemez.” (s. 41) tezinin hatırlattığı bir keder tonuyla hatırlanır geçmiş. Ancak Bıçakçı bu tezin bir başka veçhesini de hatırlatır; “Geçmiş, bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim gibi” yakalar. (s. 41) Anlatı tarzı kederli olsa da, geçmişin yakalanan resmi, yani içerik neşelidir. Kısacası, Bıçakçı anlatımıyla kederle neşeyi iç içe geçirir.

Nostaljiye karşı incelikli bir tavrın işlendiği romanlardan birisi de Barbarın Kahkahası'dır. Bu romanda nostalji aralarında duygusal bir ilişkinin göze çarptığı İsmail ile Melih ve romanın geçtiği motelde çalışan Alikâr üzerinden yürür. İsmail, dayısının bir takım adamları ava götürmesini anlatır. Dayısı ava gidince adamlarla beraber bir domuz vurur. Domuz zayı olmasın diye düşünerek, domuzu kamyonetine yükler. Önce kendi şehrinde satmaya çalışır. Satamaz. Ardından İstanbul'da Rus lokantaları alıyor diye duyup oraya gider. Fakat orada da işler istediği gibi gitmez. En sonunda bir şantiyedeki işçilerle domuzu yemeyi kafaya koyar. Fakat yenilecek hayvanın domuz olduğu ortaya çıkınca işçilerden dayak yer. İsmail bu hikâyeyi Melih'le aralarında bir gerilim varken anlatır. Melih ise bu nostaljik hikâyeyi beğenmez. Çünkü ona göre her hikâye şimdide gerçekleşen bir diyaloga verilmiş bir yanıttır. Her hikâyenin yeri ve zamanı vardır. İsmail'in kendisini dayısı şahsında – ki dayısı domuzu vurduktan sonra satmaya çalışmış, bir güzel dayak yemiştir – mazlumlaştırdığını

düşünmektedir. Bu açıdan geçmişte anlatılan bir hikâyenin şimdiye çağırılması noktasında bir tür ilkeye kapı aralanır. Anlatılan hikaye şimdide eğer sabit bir kimliği, değişmez bir imi, bu örnekte İsmail'in mazlumluğunu, tahkim ediyorsa orada bir sorun olacağına işaret eder Melih. Ona göre geçmişte anlatılan hikaye şimdide bir diyaloga yanıttır. İkisinin arasındaki fark bilincin bir kimliğe, bir bellek izine takılıp kalmasıyla, öznelerin birbirlerine anlattıkları hikâyelerle başka imgelere başkalaşmaları arasındaki farktır. Yine de İsmail anlattığı bütün hikâyelerin kendi mazlumluğunu imlemesini, trajik geçmişiyle, bir türlü seilmemiş olmasıyla açıklar. Hakkı vardır. Ancak Melih'in İsmail'e, İsmail'in Melih'e tavırları bir tür sevgi ilişkisiyle İsmail'in geçmişinin üzerinden gelmesi ihtimalini ortadan kaldıracak, kavga etikten sonra İsmail moteli terk edecektir.

Alikâr'ın nostaljisi ise eleştirel bir tutumu içermektedir. Alikâr küçük yaşta Kuran'ı ezberlemiş, hafız olmak yolunda ilerlemiştir. Ancak babası bir zaman Kuran okumayı bırakmış, odunlardan göz yuvaları boş hayvan yuvaları oymaya başlamıştır. Alikâr babasının bu değişiminden çok etkilenmiş, babasının göz yuvaları boş hayvan kafaları oymasında uhrevi bir anlam bulmuş en sonunda da dinle arası bozulmuştur. Başka kitaplar okumaya başlamış, geçmişindeki tutumunu terk etmiştir. Ancak o günleri bir tür pişmanlıkla değil, başkalaştığı kişinin geçmesi gereken bir merhale olarak anmaktadır. Yine o günlerde öğrendiği İslam epistemolojisinde referanslar bulmakta, fakat bugünden bir parça tam olduğunu hissettiği o çocukluk günlerini, başka bir merhaleden bir parça kederle ve eleştirel bir tutumla değerlendirmektedir.

Bir politik kaybeden romanı olarak değerlendirilebilecek Murat Uyurkulak'ın *Tol'unda* (2017) ise “düşünsel nostalji”ye ek olarak “yeniden kurucu nostalji” de vardır. Murat Uyurkulak, röportajında kaybolmayı, “hayata müdahale edememe”, kazanmayı ise “kirlilik”, “hayattan istifa etmekle” ilişkilendirmektedir⁵³ (Çelik, 2016). Yarattığı başkahraman Yusuf ise hayata müdahale etme isteği duyan, bunu bir tutku haline getirmiş politik bir kişidir. Ancak çözüldükten sonra yalnızlaştığı hayatında musahhihlik yaptığı şirketin patronu kendisini “komünist”, “bölücü” diye işinden kovduğunda son noktaya gelmiştir. “Allahlık Kırıkkale”sini çekecek, kendini vuracaktır. Yani artık hayata müdahale edemez durumdadır. Sarhoşluğun intiharı

⁵³ Bkz. <https://www.birgun.net/haber-detay/murat-uyurkulak-benim-icin-umut-komunistler-ve-anarsistler-99575.html> Erişim Tarihi: 12.02.2102

kolaylaştıracağı düşüncesiyle içmeye başlar. Kendini kaybedene kadar içer. Uyandığında sıklıkla gittiği meyhanenin meczubu Şair’le beraber Diyarbakır’a giden bir trendedir. Şair, yolculukları esnasında içinde Yusuf’un babası Oğuz’un, sonradan bir travmayla değiştirdiği ismiyle Ahmet’in ve Şair’in kendi kaleminden yazılmış metinleri verdikçe, Yusuf okumaya, böylelikle kitap da yazılmaya başlar. Kitabın ana kahramanları, 68 kuşağından gelen Şair, 78 kuşağından gelen Oğuz ve yazarın kendisini temsil eden Yusuf’tan oluşmaktadır. Şair trenle Yusuf’u Diyarbakır’a, öldü sandığı babası Oğuz’a götürmektedir. Bu sırada kim oldukları meçhul sol örgütler, ülkenin önemli binalarını havaya uçurmaktadır.

Romanın şiirsel bir dili vardır. Öyle ki, Meltem Gürle (2016b), dilin içinde yeni bir dil yarattığı için Murat Uyrkulak’ı bir minör edebiyatçı olarak görür (ss. 359-362). *Tol*’da, delirmeye varan, referanslarını kaybeden, hatta geçmişinin tamamını silen karakterler vardır. Şair iki kez psikiyatri kliniğine düşmüş, Oğuz ise istihbarata çalışan İsmail’i bıçakladıktan sonra geçmişini tamamıyla silmiştir. Halim Kara ve Olcay Akyıldız (2015), Robert Cover’ın “Şiddet ve Söz” makalesinden “Şiddetin yarattığı kalıcı travma ve acı, her şey bir yana, dilin kendisini yok etmektedir” (s. 290) sözünü aktarır⁵⁴. Oğuz’un da, Şair’in de çeşitli travmaları vardır. İkisi de yurttan büyümüş, Oğuz yurttan tecavüze uğramıştır. Şair, İzmir’de bir tepe mahallesinde kurdukları ortak yaşamın ardından 12 Eylül’ün gelip tepedekilere işkence etmesi sonrasında konuşmayı bırakmıştır. Nitekim bunlar ve daha fazlasına maruz kalınca acıyla baş edemeyen karakterlerin zihinlerinin, bu durumdan kurtulmak için unutmaya yöneldiği söylenebilir.

Bu unutma, Deleuze’ün (2009) söylediği türden devrimci bir unutma değildir. Bana kalırsa, bu unutma etkin bir eylem yerine, bedenin dirliği için travmanın yarattığı acıya tepki olarak bir tür kaçınmadır. Öte yandan, travmatik unutulmalar yaşayan karakterlerin kuvvetli bir belleği de vardır. Hakan Yücefer (2013), makalesinde, hatırlamanın erdemlerinden bahseder. Ona göre, *Tol*’daki kuvvetli bellek, Deleuze’ün söylediği türden bir tepkin tipin bellek izlerine saplanıp kalarak hınç yaratması değil, aksine sağlık işaretidir (s. 47). Hatırlama devlet ideolojisinin uyguladığı şiddeti bastıran Yusuf’un, Şair’in ve Oğuz’un, bastırdıkları travmaların dile dökülmesi olarak göze

⁵⁴ Bkz. <http://monografjournal.com/sayilar/3/cagdas-turkce-kurmacada-siddeti-yazmak-tol-ve-cennetin-kayip-topraklari-monograf-sayi-3.pdf> Erişim Tarihi: 12.02.2019

çarpmaktadır. Bu dile dökme, hatırlama, yaşanan travmayı başka gözlerle, belki kamuyla paylaşma sağaltıcı bir işlev görmektedir. Bu noktada hatırlama bir hınç emaresi değil, süreklilik gösteren devlet şiddeti karşısında hesap sorma talebidir. Yine Hakan Yücefer (2013), makalesinde hatırlamanın bunca erdemine rağmen, devletin 12 Eylül’ü unutturmasının ya da istediği biçimde hatırlatmasının karşısında Oğuz’un yeni mücadele biçimi öneren gençlere karşı anti-entelektüalist bir tavır takındığından bahseder (s. 51). Entelektüelliğin kimi zaman apolitizmin bir kılıfı olarak işlev görebileceğini teslim etmekle beraber, devletteki kopuşlar karşısında yeni mücadele biçimleri yerine geçmişteki devlet durumunu baz alıp, yapacak yeni bir şeyin olmadığını söylemenin ondan kalır yanı yoktur. Bu noktada kitaptaki “ortak yaşama” “tepe”ye kurulan nostalji, “tepe”nin çoğulluğunu, Hakan Yücefer’in belirttiği gibi oradaki ilişkilerin tahakküme gitmesini engelleyen kargaşasını anıştırması bakımından, “tepe” ile aradaki mesafenin bir tür tefekkür konusu olması bakımından “düşünsel nostalji”ye yakınsar. Öte yandan tepede Oğuz’un komutanlaşmasıyla kurulan, bürokratik tarafları bulunan mücadele biçimi de hatırlanmaktadır. Burada hatırlanan mücadele olduğu kadar, mücadeleyi yürüten düzendir de. Oğuz günümüze yaklaştıkça, devletteki kopuşlara ve sürekliliklere göre yeni mücadele biçimleri üretmek yerine “tepe”deki düzenin, mücadele biçiminin canlandırılmasını talep eder. Taleplerini karşılamayanları düşmanlaştırır. Bu talep ise Svetlana Boym’un (2009) sözünü ettiği, kendine bir düşman ya da keskin bir iyi-kötü ayrımı belirlemesiyle karakterize olan “yeniden kurucu nostalji”ye yakınsar. Fakat Oğuz yaşadığı travmaların da etkisiyle bu talebini hayata geçiremez. Bulunduğu çevrelerin bu talebini karşılayamaması onun, intikamını alacak yapıyı Kürt hareketi olarak görmesine sebep olur. Neticede Oğuz, Gabar’a gider. Orada yarı deli haliyle, elinde bozuk bir çiftle dağlarda dolanmaya başlar. Kitabın sonunda, Şair’le Yusuf Diyarbakır’a vardığında, o da dağdan incek, gerçekleşmekte olan devrime katılacaktır.

Kitap bu bağlamda 12 Eylül’ün acılarını, şiddetini dile dökerek, kamusal bir mecrada dolaşıma sokarak 12 Eylül’ün gadrine uğramış, kitapta da geçen devrimcilerin, fahişelerin, delilerin, ayyaşların, yani azınlıkların – ki Hakan Yücefer (2013) onların azınlıklığının sayıdan değil, devlet ideolojisiyle mücadele etmelerinden ileri geldiğini belirtir – travmalarının dile getirilmesi açısından sağaltıcı, belleği tazeleyen bir eserdir.

*Tol'*da kimi zaman “yeniden kurucu nostalji”yle karakterize olan, otoriter bir tipin yürütülmesini sağlamaya çalıştığı mücadele örüntüleri olsa da, bunun eleştirisi sayılabilecek kesitler de vardır. Yönetmen Yüksel homoseksüeldir. “Tepe”de fahişeler vardır. Şair’le, Oğuz referanslarını kaybedip deliliğe giden deneyimler yaşarlar. Hüseyin, hem imam, hem devrimcidir. Sözü edilen çoğu karakter ayyaşır. Buna rağmen bu karakterler karnavalesk bir tonda, birbirlerinin sesini çoğu zaman bastırmadan bir arada mücadele edebilirler. Kimlikler birbiriyle ayrılarak, birbirine tahakküm eden bir nitelikte ortaya çıkmak yerine, çoğul bir biçimde, karnavalesk bir tonda hayat bulur.

Nostaljinin işlediği bir diğer kaybeden romanı Emrah Serbes’in *Müptezeller’idir*. Romanın başkahramanı Bakır, klinikten çıkınca yeniden içmeye başlamak üzere gittiği Beşiktaş iskelesinden seslenmektir bize de kendine de. Müptezeller de muhtemelen klinikte yazılmış bir roman olarak kurgulanmıştır. Kitabın yarı otobiyografik bir roman olduğu da hesaba katılırsa, anlatılan her şeyde bir tür nostalji olduğu ortaya çıkar. Yine de, nostaljik kitabın içinde de nostaljik alt unsurlara rastlarız. Örneğin, babası çocukken akülü araba almamıştır Bakır’a. Sonra, evleri depremde yıkıldığı zaman, “keşke evlerin taksitini ödeyeceğimize akülü araba alsaydık, ağlatmasaydık seni” (Serbes, 2016, s. 60) der. Fakat o balon uçmuştur. Tıpkı Bakır’ın hayatının her noktasında balonların uçacağı gibi. Nitekim, son bölümün ismi “Son Balonlar”dır. Burada, Bakır’ın bir işçi çocuğu olarak uçan ilk balonlardan, yirmi yedi yaşına gelene değin hep balonları kaçırdığını görürüz. Baştaki tahkiyeyi akla getirir bu; “Sebebi çok basit, fakirlik.”

Nostalji, 2000 sonrası yeniden edebiyat sahnesine çıkan başkahramanı çocuk olan anlatılarda da vardır. *Oğullar ve Rencide Ruhlar’da*, beş yaşında olmasına rağmen Alper Kamu, kulüp rakısına gözü takıldığında babası ve beş yaşında ölen babasının arkadaşı Öztürk hakkında nostalji yaşar. Beş yaşında ölen Öztürk’le, babasının Beşiktaş’taki serseri hayatlarına gider aklı. Bir tarafıyla Alper Kamu’nun da beş yaşında olması, Öztürk’le babasının serserilikleri gibi, Alper Kamu’nun da serserilik etmesi ortaya Öztürk’le Alper Kamu arasında bir benzerlik çıkarmaktadır. Öztürk ölmüştür, yerine Alper Kamu geçmiştir. Babasıyla arasında da kayda değer bir hiyerarşi yoktur. Baba karakteri iş yerinde adalet arayan, hayata karşı fazla bir tutkusu olmayan bir karakter olarak resmedilir. Bu açıdan babanın arkadaşça temsili dikkate değerdir. Yine de meyhanede Alper Kamu, babasını ve arkadaşlarını bulduğunda anlarız ki bu erkek

arkadaşlığı, birbirleriyle gırgır geçmek üzerine yürümektedir. Tabii bir de itiraf kültürü vardır bu arkadaşlıkta. Acı çekilmektedir. “Acının tesellisi acıdır.” (Canıgüz, 2004, s. 146). Bir başka deyişle herkes çektiği acıları ortaya dökerek, birileri inceden dalga geçecek, ötekiler konuyu değiştirecektir. Burada da bir çıkış yolu yoktur. Alper Kamu da değiştirilemeyecek topluma yönelmiş sinik bir alay varken, babasında bu toplumdan duyulan acının kabullenilmesi söz konusudur. Alper Kamu birkaç yerde daha Kartal Tibet filmleri gibi konularda nostaljik betimlemeler yapmaktadır. Nostaljiyi çoğu zaman geçmişten gelen bir şeylerin canlandırılması şeklinde değil, geçmişle arasındaki mesafeye düşünsel bir özlem şeklinde kullanır.

Son olarak, ergen ve çocuk kahramanların öykülerinin yer aldığı Erken Kaybedenler’de de nostaljiye rastlarız. Öykülerdeki kahramanlar çeşitli açılardan nostaljiyle ilişkilendirilir. Bununla birlikte, öykülerden “Deniz’in Çağrısı”nı, nostalji üzerine kurulduğu için anmamak olmaz. Denizin Çağrısı başlı başına bir nostalji öyküsüdür. Öykünün sonunda şu ifadeler yer alır.

Kış geldiğinde Sedef’i bütünüyle unutmuştum. Daha doğrusu şöyle; hatırlayıp hatırlayıp unutmuştum. Sanki aramızda hiçbir şey yaşanmamış gibi. Alelade bir yaz aşkı gibi. Sanki Sedef ancak ismi geçtiği zaman hatırlanan hayalet arkadaşlardan biriymiş gibi. Sanki deniz kenarında bütün gün kumdan kale yapmamışız gibi, sanki pansiyonun sahanlığında yan yana oturup konuşmamışız, yıldızlara bakıp nedir bu kainatın esbabı mucibesi diye düşünmemişiz gibi. Unutmanın acısı, ayrılığın acısından farklı. Ayrılık hüznüne yakın, unutmak kasvete. Yani birini er geç unutmaya mahkum olduğunu bilmenin kasvetinden bahsediyorum. Birini yavaş yavaş unuttuğunun bilincine vardığın anların sıkıntısından bahsediyorum. O kişinin parça parça silinip alakasız hatıraların arasına karışmasından bahsediyorum. Belki de neden bahsettiğimi bilmiyorum, sadece üzülüyorum, vasıfsız keder (Serbes, 2009, s. 76).

Burada geçmiş zamanda yaşanmış o güzel günlerle aradaki mesafeye Svetlana Boym’un (2009) anlattığı türden düşünsel bir nostalji vardır. Güzel günlerdeki anılar için sabit bir anlam yoktur. Aksine güzel günlerdeki anılar bilince ulaştığında düşünsel birtakım mekanizmalar devreye girmekte, unutmak üzerine kavramsal bir takım akıl yürütmeler mümkün olmaktadır. Unutmak bilince gelen bu anılarla eski anlamını yitirmekte, yeni bir anlam kazanmaktadır.

3. 3. 2000 SONRASI POPÜLER ROMANLARDA HINÇ VE NARSİSİZM

2000 sonrasında artmaya başlamış olan aralarında *Erken Kaybedenler*, *Müptezeller*, *Piç*, *Tol* gibi eserler bulunan kaybeden anlatılarında hınç örüntüsü göze çarpmaktadır. Yukarıdaki sayfalarda *Tol*'daki anlatının, erdemli bir hatırlamayı mümkün kıldığı gibi, hınca kapı aralayan “yeniden kurucu nostalji”yle karakterize olan bölümlerinin de olduğundan bahsedildi. Narsisizm ise özellikle Alper Canıgüz'ün iki romanında, *Oğullar ve Rencide Ruhlar* ve *Kan ve Gül* romanlarında göze çarpıyor. Bu birbiriyle ilişkisi olan, fakat farklı biçimlerde ortaya çıkan örüntüler iki başlıkta romanlar üzerinden analiz edilecek ama daha öncesinde narsisizm ile hınç arasında nasıl bir bağlantı olduğuna bakmakta fayda var. Bunun için, öncelikle narsisizmin literatürde nasıl yer aldığına değinilmeli;

Narsisizm, bir Yunan miti olan “Narcissus”un hikayesi”nden türer, temelde bir psikoloji/psikiyatri terimidir. Bu mit, suyun yüzeyindeki kendi aksine açık olan genç bir adamın hikâyesini anlatır. Hikâye, bilimin diline devşirildiğindeyse, Freudcu anlamda narsisizm güç, özgüven ve kibirle, kendini şişirme, kendine hayranlık duyma ve mütemadiyen başkalarından hayranlık talep etmeyle karakterize olan bir ruh halini imler. Büyüleyici bir varoluş hissiyatıdır bu, tam da bu nedenle gerçeklikten ziyade fanteziden beslenir. Temel örüntüleri kibir ve azamet hissiyatı olan, başarı ve güç fantezileriyle yüklü ve kendiliğin biricikliği ve üstünlüğü inancıyla ortaya çıkan bu ruh halinin beraberinde mütemadi bir hayranlığa ve onanmaya muhtaçlığı getirmesi, esasen kırılğan bir öz benlik algısıyla ilişkilidir. Geçmişte yaşanmış olan bir aşağılanma deneyimi, yenilgi ya da kaybın ardından narsisizm, bir tür savunma güdüsü olarak iş görür. Başka deyişle narsisizmin kökeninde, tatmin edilmesi mümkün olmayan bir tanınma ve güç ihtiyacı yatar. Belki tam da bu yüzden narsisizm, başkalarının dünya görüşüne kapalılıkla, empati yoksunluğu ve süreğen bir paranoyayla, öfke ve aşırı hassasiyetle el ele ilerler (Rosenthal & Pittinsky'den akt. Tokdoğan, 2018, s. 190)⁵⁵

Nurdan Gürbilek (2008) yazarın kibrini anlatırken buradaki öfkeye benzeyen Yusuf Atılgan'daki “elipaketlilere öfke”nin kaynağında, “C.'nin narsistik incinmişliğini” arar. Ona göre, C.'nin Zehra teyzenin kucağındayken duyduğu kokuyu geri getirme ("eski kokuları yeniden duyma") çabasını anlatıyordu bize Atılgan (s. 130). Benzer bir incinmişlik, geçmişte yaşanmış kayıp ya da aşağılanma teması, dolayısıyla buradan

⁵⁵ Bkz. *Türkiye'de Sembolik Siyasetin Duygusal Haznesi: Yeni Osmanlıcı Anlatının Duygusal Tezahürleri*. Doktora Tezi.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> Erişim Tarihi: 12.06.2019

doğan öfke Atay'da da vardır, ancak o, ironi ile bu incinmişliği paranteze almakta, Nurdan Gürbilek'in deyimiyle “anlatılabilir kılmaktadır”. Bu açıdan, narsisizmin bağlı olduğu temel şey kayıp ya da yaradır. Böyle düşünüldüğünde, geçmişte tamlik hissi yaratan bir durumun geri çağırılması olarak düşünülebilir narsisizm. Bu da unutma işlevinin ortadan kalkmasıyla, bellek izlerine saplanıp kalan sakatlanmış bir bilince sahip hınç insanının durumuna benzeyen bir durumdur. Fakat Atılğan'ın dışa yönelen öfkesindeki narsisizmle, burada anlatılacak narsisizm arasında bir fark da yok değildir. Alper Canıgüz'de de ileride açıklanacağı üzere narsistik yaralar olmakla beraber, o, bakışları talep ederken, kendi benliğinin üstün olduğu varsayımıyla öfkesini alaycı, küçümseyen, burun kıvıran bir ironi ile ifade etmektedir. Kaybeden anlatılarındaki hınçta ise buna pek rastlanmaz. Kaybedenlerin hıncı, Atılğan'ın öfkesine benzer, dışarı tarafından görülmemenin, hesaba alınmamanın, hor görülmenin karşısında yıkıcı bir öfkeye dönüşür. Yani birindeki vurgu kendinin üstünlüğüneken, diğerinde görülmemenin incinmişliğidir. Görülmemenin incinmişliği *Müptezeller* ve *Erken Kaybedenler'de* kendine yer bulurken, Alper Canıgüz romanlarında narsisizm baskındır. *Piç'te* ise bu ikisinin bir karışımı olsa da, bir kaybeden romanı olması dolayısıyla, bu roman ilk bölümde, yani Kaybeden Anlatılarında Hınç bölümünde incelenecektir.

3. 3. 1. Kaybeden Anlatılarında Hınç

Hakan Günday (2003), *Piç'te* Emrah Serbes'in merkezine yoksulluğu koyduğu, Orhan Koçak'ın “proleter bohem” olarak adlandırdığı *Müptezeller'in* aksine varlıklı ailelerden gelen zengin bohemlerin hikâyesini anlatmaktadır. *Müptezeller'in* sezgisel referansları olmasına karşın, *Piç* herhangi bir referansa karşı açılmış lirik bir savaş gibidir. Kitabın kahramanları Barbaros, Afgan, Cenk ve Hakan, tıpkı *Müptezeller'deki* gibi pikaresk maceralar yaşarlar. Nitekim her şeye, herkese karşı nefret kustukları bu maceraların sonunda heba olurlar. Barbaros psikiyatri kliniğine, Cenk kodese, Afgan ise ölüme gider. Sadece Hakan birlikte geçirdikleri son günün sonunda ailesinin yanına döner. Ailesinin yanına dönmeden önce de koluna daktilo harfleriyle bir “HİÇ” dövmesi yaptırır.

Kitaba genel hatlarıyla bakıldığında incelenecek kitaplar arasında *Tutunamayanlar* kitabıyla en uzak ilişkiye sahip kitap olduğu söylenebilir. Çünkü bu kitaptaki karakterler *Tutunamayanlar'dakilerin* aksine naif değil, faşizan eğilimlere sahiptirler. Yine de

karakterlerin hiçbir referansa tutunamaması, üstelik bunu kendi erdemleri sayması açısından değerlendirilmesi gerekli görünüyor.

Kitabın kahramanları olan piçler kitabın başlayacağı zamana kadar, varlıklı ailelerinin verdiği para ve hediyelerle geçinmiş karakterlerdir. Hakan'ın teyzesinin evinde kalan piçler, evin satılacak olmasıyla bir krizin içine düşerler. Sonrasında çeşitli evlerde, sokakta kalacak, en sonunda da heba olacaklardır. Piçliğin ayırt edici niteliği kitaba göre bir konuda üstün bir yeteneğe sahip olup o yeteneği heba etmektir. Nitekim kahramanlardan Cenk yetenekli bir ressam, Afgan milli yüzücü olabilecek niteliklere sahip bir sporcu, Barbaros üstün bir lider, Hakan ise yaratıcı hikâyeler üretebilen fakat bunları asla yazmayan biridir. Fakat hepsi hayatının çeşitli dönemlerinde piçe dönüşmüş, yeteneklerini hayata geçirmekten vazgeçmişlerdir. Kitabın sonlarında karakterler çocuklukları üzerine düşünürken anlatıcı “çok mutsuz sonların birinci şartının çok mutlu başlangıçlar” (Günday, 2003, s. 176) olduğundan bahseder. Bu cümle, kaybedilen bir mutlu başlangıç varsayar. Piçler bir zamanlar en azından olanak yaratmak açısından, ailelerinin üzerilerine titrediği karakterlerdir. Paralı okullara gitmiş, yeteneklerini sivriltmeleri için özel eğitimler almışlardır. Ancak hayatlarının bir döneminde bir kriz yaşamış, ki bu krizler genellikle ailenin ilgisinin veya sevgilinin kaybedilmesidir, ve piçe dönüşmüşlerdir. Piç, fırlama tipler için kullanılageldiği gibi, babasız çocuklar için de kullanılagelmektedir. Bu noktada bu ikisinin birbiriyle ilişkili olduğunu görmek gerekir. Deleuze ve Guattari'ye göre, insanları bir Ödipalleştirme süreci üzerinden biçimlendiren tarihsel bir inşadır çekirdek aile. Çocuklara arzularını bir aşk nesnesine, yani babada cisimleşen güçlü bir yasa tarafından erişimleri dışında tutulan anneye yönlendirmeleri öğretilir. Bunun sonucu, kendini çalışmaya, patrona itaate, komşularıyla rekabete ve sonsuz şekilde meta tüketimine veren pasif bireysel öznedir⁵⁶ (Thornton, 2018). Babaları varlıklı büyük adamlar olan piçlerin piçe dönüşmesinin ön koşulu babanın yasasını reddetmekten geçer. Ancak bu kitapta öyle bir biçimde olur ki, piçler yaşadıkları kriz/kayıp sonrasında bir faşist imajına dönüşürler. Evet, piçler kendini kapitalizmin çalışmaya, patrona itaate, komşularıyla rekabete veren öznesine nefret duyarlar. Ancak kendilerine bu ilişkileri dönüştürecek, mücadele edecek bir misyon yüklemesler. Buna ek olarak, hepsi hayalinde faşizan eğilimleri olan

⁵⁶ Bkz. <https://dunyadanceviri.wordpress.com/2018/03/03/yaratıcı-bir-cokluk-deleuze-ve-guattarinin-felsefesi-edward-thornton/> Erişim Tarihi: 12.02.2019

kişilerdir. Barbaros, Birleşmiş Milletler Genel Sekreteri olmak için yaratıldığını düşünmektedir. Hakan dünyadaki herkesin Türk'e dönüşmesini, Türkçe konuşmasını istemektedir. Ancak bu hayalinden tek Türk'ün kendisi olduğunu aklına getirdiğinde vazgeçer. Kitapta tecavüze değin birçok mesele hiçbir mahsuru olmadığı anlaşılacak şekilde konuşulur. Hepsini tek normalin kendisi olduğunu düşünür. Piçlerin hepsi bütün ideolojilerden, bütün duyarlılıklardan, insanların kendisine referans edindiği herhangi bir şeyden nefret etmektedir. Aslına bakılırsa piçlerin her biri sürekli olarak faşizan doktrinler üretilip, bunları gerçekleştirmek yönünde hiçbir girişimde bulunmamaktadırlar. Kitap girişimde bulunmamalarını piçlerin ayırt edici niteliği olarak önümüze koyar. Ancak bana kalırsa piçlerin bu girişimlerde bulunamamasının sebebi böyle bir kudrete sahip olmamalarıdır. Piçlerin hıncı neredeyse her kesimden insana yönelir. Eşcinsellerden, tüm ırklardan, fahişelerden, dilencilerden, akla gelebilecek her ötekiden nefret etmektedirler. Nefretlerini her an hissetmekte, eylememektedirler. Nefreti hissetmek onlara yetmektedir. Kitap boyunca akla gelebilecek her şeye nefret kusan karakterler, ancak kendilerinden güçsüz bir garsonla karşılaştıklarında, onu döverler.

Müptezeller'de ise başkaldırının büründüğü formlardan birisi de hınçtır. Dünya kötücüdür. Bakır'ın bir türlü yüzüne gülmez. Bakır girdiği işlerde sebat edemez, yazdığı romanlar kabul görmez, kadınlar zaten Eryaman kadar uzaktır, en sonunda da *delirium tramense* girip kliniğe yatacaktır. Hınç romanda alttan alta, Bakır'ın Belek'teki otelde gözüne kestirdiği turistlerden birini öpen barmene, içten içe sömürüldüğünü hissettiği burjuvalara – Bakır polisi arayıp Sheraton'a bomba koyduğu yönünde sahte bir ihbar yapmıştır - vurup vurmadığını sonradan *delirium tramense* girdiği için anlayamadığımız İstanbul'daki şefe, klinik çalışanlarına, bir ecza deposunu soyma girişiminden sonra, başarısızlığa uğrayınca sokakta bağırduklarında pencereye çıkıp bağırana adama karşı işler. Bu noktada hınç onun için hem bir kurtarıcı hem de perişanlığının kaynağıdır. Hıncın bellek izlerine saplanıp kalan bilincin askıya alınmasıyla bir eyleyememe durumunu ortaya çıkardığı söylenmişti. Bakır adaletsizlikle dolu bu dünyada, kendini adaletsizliğe uğrattığını düşündüğü kişilere – ki bu kişilerin listesi epeyce kabarıktır – karşı hınçla bilenmek yerine her an eyleme geçse ilk durağı hapis hane olurdu – ki bomba ihbarından sonra kısa bir süre de olsa hapis hane günleri de geçirir. Fakat her ne kadar kimi zaman, adaletsizlik gördüğünü düşündüğü kimselere hınçla bilerek eylemi askıya alsada, kimi zaman da bu hınç bir tür patlamaya yol

açmaktadır. Örneğin, içkili bir anında polise Sheraton'a bomba koyduğu sahte ihbarını yapar. Ya da defalarca kavgaya sebep olmuştur. Hınç, hem eyleme geçmesini sağlayan bir köşe taşı, hem de eylemini erteleyen bileme taşıdır. Bu noktada, hınç kimi durumlarda muhatabına saldırmasını engelleyen bir işlev görür. Bir mancınığın gövdesi, kaldıramayacağı bir taşı fırlatmaya çalıştığında gerilim onu nasıl sabit tutarsa, Bakır'ın hıncı da Bakır'ı sabitler. Ancak, mancınığın tıpkı o taşı zorlaması durumunda gövdesinin kırılacak olması gibi, Bakır da hıncının patlama noktalarında çeşitli, kendini perişanlıklara sürükleyecek, olaylara sebebiyet verir. Çocukluğundan beridir, bir şekilde, şefkat arayan, ancak anlattığı yaşantılardan anladığımız üzere bu şefkati edinmeyen Bakır, kendi gibi kaybeden kahramanlarla hayata karşı hınçlıdır. Belki de bu hıncın, kadınlarla ilişki kurdukları takdirde, kadınlarla şimdiye değin marazlı bir ilişkileri olduklarının bilincinde olarak, onlara da yansıyacağını seziyor, bu yüzden kadınlardan uzak duruyorlardır. Bakır'ın, aydınlanma hallerinden birisi Serap'la geliştirdikleri ilişkide olmuştur. Fakat o da, Serap'a verdiği ödünç kalemi, Serap'ın gözüne saplaması sonucu bir nihayete ulaşamamış, Serap dönmek üzere klinikten ayrılmıştır. Bu aydınlanma anından anlayabileceğimiz üzere, Bakır hiçbir zaman orada olmamış bir şefkat aramaktadır. Bu da ortaya bir paradoks çıkarmaktadır. Şefkat görmediği için hınç duymakta, hınç duyduğu için şefkat kurulabilecek ilişkiler geliştirememektedir.

Hınç *Erken Kaybedenler*'de de sık sık karşımıza çıkmaktadır. Karakterlerin çeşitli olaylar vesilesiyle hınca kapıldıkları görülür. Üst Kattaki Terörist öyküsünde ise ana mevzulardan birisi hınçtır. Asker olan ağabeyini kaybeden Nurettin her fırsatta bu olayı hatırlayıp gönderme yaparak, bu olayın öcünü almak ister. Belleğine yazılmış olan ağabeyinin kaybı izi, bilincine çöreklenerek unutmayı namümkün kılar. Nurettin hınçtan tam olarak arınıyor mu açık olarak anlayamasak da, neticede solcu olduğu için hınç duyduğu Semih'in arkadaşlığını kabul eder. Her ne kadar hıncın bir eleştirisi olarak anlaşılabilir bu öykü kitapta yer alsada, kitabın diğer öykülerinde de ortak örüntülerden birisi hınçtır. Anneannemin Son Ölümü'nde başkahraman kuzenine, Zannettiğin Gibi Değil'de başkahraman ağabeyine, Kimi Sevsem Çıkmazı'nda Berke babasına hınç duymaktadır. Buradan da anlaşılacağı üzere hınç kaybeden anlatılarında ortak bir örüntüdür.

3. 3. 2. Alper Canıgüz Romanlarında Narsisizm

Alper Canıgüz, *Oğullar ve Rencide Ruhlar*'daki narsisist tonu *Kan ve Gül*'de de sürdürmektedir. Ancak bir farkla. Başkarakter Aziz, Alper Kamu'nun biraz daha ağırbaşlılık kazanmış halidir. Yine de Alper Canıgüz bu kitapta da Alper Kamu'yu aratmayacak ölçüde atak, narsisist, anlatıcının deyimiyle sosyopat, kendi söyledikleri de dahil hiçbir şeye inanmayan Abdül karakterini yaratmıştır. Aziz gelecekte gelmiş olmasının etkisiyle daha ağırbaşlıdır. Ancak Abdül'e söylediği "Söylediğin hiçbir şeye inanmıyorsun" sözüne aldığı cevap olan "Sen de öyle"den (Canıgüz, 2017, s. 75) anlayacağımız üzere Aziz, Abdül'ün yumuşatılmış halidir. Anlatıcı o yıllarda hepsinin birer "spekülasyon canavarı" (Canıgüz, 2017, s. 36) olduğundan bahseder. Fakat ilginç fikirler üretmekte olan bu "spekülasyon canavarları" arasında farklar da yok değildir. Saffet'in spekülasyonlarında içinde ironi de barındıran bir kara mizah vardır. İslamcı öğrenci Nurettin daha çok karşısındakini hafife alan bir alay kullanır. Aziz'de, her ne kadar ağırbaşlılıkla yumuşasa da, tıpkı Abdül'de olduğu gibi narsisizm vardır. Roman da bu narsisizm üzerine kuruludur, öyle ki, kitabın başkahramanı Aziz'in narsisistik yarası eşi Nergis'ten ayrılmış olmasıdır, bunu "Yara geçmiyor, geçmiyordu" şeklinde dışa vurur. Geçmişe gidip geri gelmesi ise narsistik yaranın sağlmasını sağlamayacaktır. Aziz, belki bu kez biraz daha kanıksayarak narsisizmini kabullenecektir. Öte yandan, özellikle Abdül, yer yer anarşist bir tona sahip spekülasyonlarıyla, karşı tarafı hafife alan tavırlarıyla, kendi benliğine iman etmiş bir biçimde etrafındakileri bezdirir. Aslında bu tavır narsisistik olması açısından Alper Kamu ile benzeşmektedir. Ancak narsisizm altı yaşındaki bir çocukta, yaşının küçüklüğü nedeniyle abürd bir durum yaratırken, bir yetişkine, yani Abdül'e sosyopat niteliği kazandırır. Abdül her ne kadar etrafındakileri bezdiren bir tip olarak resmedilse, Aziz'in patronuna kurduğu şantaj tuzağı nedeniyle Aziz'in başına belalar açsa da, Aziz içten içe Abdül'e karşı sempati duymaktadır. Bu iki noktada ortaya çıkar. Birincisi Aziz'le beraber Kadıköy'e giderken Abdül'ün bir halk otobüsünde etrafındakileri yüksek sesle aşağılaması sonucunda, doğal olarak tepki alıp otobüsten atılmak istediklerinde, Abdül'ün elindeki kutuda bulunan yılanı ortaya çıkarmasının ardından korkan yolcuları Aziz "Vatan kurtaran kahraman pozundan, mağdur edilmiş halk pozisyonuna hızlı bir tenzili rütbeye gönül indirmek durumunda kalan potansiyel linççilerimiz" (Canıgüz, 2017, s. 82) şeklinde betimler. Burada Abdül'ün bütün o

davranışlarına sadece başlarına geleceklerden korktuğu için uyarıda bulunan Aziz, başlarına doğal olarak otobüsten atılmak gibi bir durum geldiğinde yolcuları bu şekilde betimlemesi, Abdül'ün davranışlarına her ne kadar başlarına iş açabilecek bir nitelik taşısa da sempati duyduğu anlamına gelmektedir. Öte yandan, Aziz bütün başına gelenlere, şantaj suçunun başına kalmasına, Nergis'le aralarının bozulmasına rağmen Abdül'ü ölümden kurtarma girişiminde bulunur. Bütün bunlar şimdiki zamandan, yetişkinlikten gelen ağırbaşlı Aziz'in aslında Abdül'e sempati ile baktığını göstermektedir. Anlatının bu yönde ilerlemesinde, anlatı yaratılırken temel motivasyonun polisiyenin matematiğini oturtmak olabileceği önemli bir yer tutuyor olabilir. Yine de metni bu şekilde biçimlendirmek yazarın tercihidir. En önemli karakterlerden ikisinin, Abdül'ün ve Aziz'in narsisist tavırları, Yeni Orta Sınıf'ın ve 80 sonrası eğitimin neo liberalleştiği bir çağda yaşayan kuşakların başarı ile benlik arasındaki sınırlarının ortadan kalkmasının bir izdüşümü olarak da yorumlanabilir. Bu hususta söylenebilecek diğer bir şey, Aziz'in sevgilisinin, müstakbel eşinin isminin Nergis olmasıdır. Nergis, Narkissos'un göldeki yansısına aşık olup, ona ulaşamayınca öldükten sonra dönüştüğü çiçeğin ismidir. Burada toplumsal uyulaşmaların karakterleri narsisizme yöneltmesiyle, narsisistik bir yara aracılığıyla karakterlerin patolojik bir konumlanışı arasında ihtilafa neden olabilecek bir durum vardır. Bu bağlamda bunlardan hangisinin daha baskın olduğu konusundan ziyade, iki açıklamanın da çeşitli açılardan işlevi olduğu düşünülmelidir.

Oğullar ve Rencide Ruhlar'daki fantastik bölümdeki “geçmişiyen” kavramı da dikkate değerdir. Geçmişiyen duyurgaları aracılığıyla bir kişinin en kötü anısına çöreklenip onu yok etmektedir. Fantastik macerada geçmişiyenlerin kralı, hayali bir karakter olan Duygu Fırtına'nın beynine musallat olmuştur. Alper Kamu onu alt etmek üzere bir maceraya girer. Bu macerada ise tesadüfen annesinin en büyük acısının “Alper Kamu'yu bu dünyaya getirmek” olduğunu öğrenir. Bu gerçek de olsa, Alper Kamu zihninde kurguluyor da olsa, Alper Kamu'nun narsisistik yarasıdır. Deleuze'ün (2016) hıncı kavramsallaştırırken bilincin bellek izlerine çöreklenmesini andıracak bir mizansen söz konusudur. Elbette doğrudan bir atıf olduğu iddia edilemez. Ancak Alper Canıgüz'ün, Alper Kamu karakteri her ne kadar herkesten, her şeyden nefret etse de, ondaki eylemlerin vurgusu, annesi tarafından sevilmediği vehmi dolayısıyla insanlara yönelen bir hınç değildir. Nefret ve öfke vardır Kamu'da, evet. Ancak hor görülmenin

acısı veya görülmemenin incinmişliğinden kaynaklanmaz bu. O görülmeme kuruntusunu bastırarak başka bir yöntem bulmuştur. Nefreti, öfkeyi, alaycılığı, sinizmi başkalarının onu görmesini sağlamak üzere kullanmaktadır. Kıvrak zekasıyla etrafındakileri küçümseyerek, dalga geçerek, iğneleyerek etrafındakilerin dünyasında kendi azametli imgesini kurar.

Bunu otuz yaşındaki bir karakterin değil de beş yaşındaki bir karakterin yapması ise ironiktir. Fakat Selim'in ya da Turgut'un "Tutunamayanlar"ı bir referans noktası alıp, karşılaştıklarını sorgulamasındaki, kendi zeminlerini kaydırarak yaptıkları ironi ile Alper Kamu'nun kendi benliğini referans alarak diğerlerini küçümsemesindeki ironi arasında bir fark vardır. Öncelikle "Tutunamayanlık" bir kişi değil bir fikirdir. Ayrıca bu fikir, Turgut'un en sonunda kendi "Tutunamayan" biyografisini yazmış olmasının gösterdiği gibi, "Tutunamayan" olmayı, "Tutunamayanlar"ın çoğalmasını bir çıkış olarak biraz örtük de olsa önümüze koyar. Ayrıca Süleyman Kargı'sıyla, Esat'ıyla, Günseli'siyle, Selim'i ve Turgut'uyla arkadaşlığa ilişkin iyimser bir hava vardır *Tutunamayanlar*'da. Alper Kamu'nun ise arkadaş olarak gördüğü tek kişi Hakan'dır. O da her fırsatta küçümsediği, bunun dışında pek bir işlevi olmayan bir karakterdir. Alper Kamu hemen hemen her şeyden, herkesten nefret eder. Ona göre yaşamın asıl kaynağında nefret vardır. Aslında *Oğullar ve Rencide Ruhlar*'ın *Tutunamayanlar*'daki gibi bir önerisi olabileceğini düşünsek herhalde bu narsisizm olurdu. İnsanın kendini uygun şekilde yüceltmesinde bir sorun yoktur. Ancak buradaki narsisizm küçümseme, alay, iğneleme, burun kıvrırma aracılığıyla ortaya çıkar. Alper Kamu'nun en büyük travmalarından birinin peygamber olamaması olduğu geçer kitapta. Alper Kamu sıradan olan her şeye, herkese karşı nefretle savaş açmıştır. Fakat narsisizm dışında kendini yaslayabileceği bir tutamağı olmadığı için bu savaş kendine de yönelir. Kendisinin de bir farkı yoktur "kalleş" arkadaşlarından. Tek farkı nefretini kusabilecek "daha rafine yöntemler edinmiş olması"dır (Canıgüz, 2004, s. 51). Bir tür nihilizme sahiptir Alper Kamu. Nihilist bir şüphe ile kendi de dahil herkese savaş açmıştır. Yalnız metnin çeşitli bölümleri kendisinin ötekilerden daha üstün olduğunu çağırıştır.

Son olarak, Alper Canıgüz her ne kadar narsisizmi merkezine alacak romanlarla karşımıza çıksa da, *Kan ve Gül'de* unutmaya ilişkin bir bölüm de vardır. Siyasal İslamcılar 1994 yerel seçimlerinde İstanbul'u kazandığında İslamcı öğrenciler

Boğaziçi'nde sevinmektedirler. O sırada Nurettin ile Aziz karşılaşır. Nurettin kendisinden beklenmeyecek bir biçimde yukarıda da bahsedilen “devrimci unutmama”dan bahsetmektedir.

“Bize çok çektirdiler Aziz. Amma velakin hepsini unutmamız gerekiyor, ancak o vakit Hazreti Ömer gibi adaletli olabiliriz. Yoksa diğerlerinden bir farkımız kalmaz. (Canıgüz, 2017, s. 179)

İşlerin böyle gelişmeyeceğinin doğal olarak farkında olan Aziz ise, bu İslamcı idealist pozisyonun nazarında bir değere tekabül etmediğini söyler.

Sonuç olarak, kaybeden anlatılarında vurgunun incinmişliğin öfkesinde olduğu hınç örüntüsü, Alper Canıgüz romanlarında ise, vurgunun bir varsayım olarak üstünlükte olduğu narsisizm öne plana çıkmaktadır.

3. 4. 2000 SONRASI POPÜLER ROMANLARDA ERKEKLİKLER VE KİMLİKLER

2000 sonrası popüler romanlarda erkeklik meselesi çok çeşitli biçimlerde karşılık bulmaktadır. Kaybeden erkeklerin kimi zaman hegemonik erkekliğin uyuşumlarını sahiplendiklerinden bahsedilebilse bile, bu mutlak bir sabit değildir. Yine de bundan özellikle *Piç'te* söz edilebilir. *Tol'da*, *Erken Kaybedenler'de*, *Müptezeller'de* ise erkekler, kadınlarla kurdukları sorunlu bir ilişki üzerinden kendilerini gösterirler. Bu bölümde tüm bunlar Kaybeden Anlatılarında Erkeklikler alt başlığında incelenecektir. Bu bölümün ikinci alt başlığı olan Eleştirel Bir Erkeklik Tahayyülü: Bizim Büyük Çaresizliğimiz ise eleştirel bir erkekliği mümkün kılan *Bizim Büyük Çaresizliğimiz'i* erkeklik bağlamında inceleyecektir. Son olarak ise, Kimlik Merkezli Karnavalesk Bir Roman: Barbarın Kahkahası adlı bölümde, kimlik meselesini merkezine alan karnavalesk bir roman, *Barbarın Kahkahası* incelenecektir.

3. 4. 1. Kaybeden Anlatılarında Erkeklikler

Emrah Serbes'in (2009) kaleme aldığı *Erken Kaybedenler* sekiz ayrı öyküden oluşmaktadır. Bu öykülerin çocuk ya da ergen başkahramanları kitabın ismiyle müsemma bir biçimde ya birer kaybeden erkektir ya da öykü onların kaybedenliğe adım

atışlarını konu edinmektedir. Anneannemin Son Ölümü'nde başkarakter ailesini kaybetmiştir. Zannettiğin Gibi Değil'in kahramanı ağabeyinin gölgesinde yaşamaktadır. Korhan Ağbi'nin Kardeşi'nin kalecilik yapan kahramanı silik bir karakterdir. Üst Kattaki Terörist'in Nurettin'inin ağabeyi askerde öldürülmüştür. Alçakgönüllü Arzular'ın başkahramanı sınıfta İngilizce dersinden kalan tek kişidir. Kimi Sevsem Çıkmazı'nın Berke'si denize gitme hayalleri kurarken, babasının tüpçü dükkanına hapsolmuştur. Kaybeden olmayan tek karakter Denizin Çağrısı'nın başkahramanıdır. Ancak o da gittikleri deniz kenarında tanıştığı Sedef'i unutmaya yüz tutmuş, bu unutma ona çok kasvetli bir duygu hissettirmiştir. Üst Kattaki Terörist hariç, kitaptaki tüm başkahramanlar kayıplarını karşı cinsle duydukları arzu üzerinden telafi etmeye çalışırlar. Öykülerin kurgusu, kaybetmiş olan kahramanın eksikliğini karşı cinsle olan münasebetinde tamamlayacakmış hissi uyandırır. Örneğin Anneannemin Son Ölümü'nde başkahraman ilkokulda evlilik teklif ettiği Yasemin'in kendisini kaybedenlikten kurtarabileceğini düşünmekte, anneanesinin öldüğünü sandığında Yasemin'in taşındığı İstanbul'a gitmekte, Taksim meydanında Yasemin'in yolunu gözlemektedir. Öyküler bu açıdan arzuya, Lacan ve Freud'a paralel bir biçimde, eksikliğin giderilmesi biçiminde bakan ergen erkek karakterler etrafında ilerler. Karakterler çoğunlukla eksikliklerini tamamlamak üzere çeşitli maceralara girişirler. Görünen o ki benim de bir parçası olduğum 08' kuşağı⁵⁷ okurlar kendi yaşantılarındaki kayıpları karşı cinsle olan münasebetlerinde telafi etmeye çalışmış olacaklar ki, Erken Kaybedenler bu kuşak tarafından tutulmuştur⁵⁸. Fakat kitabın asıl başarısı bu telafi beklentisini sonuna kadar canlı tuttuktan sonra Yusuf Atılgan öykülerine benzer bir biçimde sekteye uğratması⁵⁹, ardından iyimser bir katharsis yaşatmasıdır. Anneannemin Son Ölümü'nde başkahraman Yasemin'in peşine gider fakat ona ulaşamaz. Bu arada polise yakalanır, anneannesinin ölmediği anlaşılır. Arkadaşlığın çeşitli yüzlerini

⁵⁷ 08' kuşağı, kuşağın gençlikte yaşanan, en fazla atıf yapılan, en çok akılda kalan on yılın kuşağı oluşturduğu düşünülerek, aynı zamanda 68 ve 78 kuşağına referansla, bu dönemi 2000'li yıllarda geçirmiş, AKP ve internet teknolojileriyle büyümüş, alt kültürlerle aşına kuşağı anlatıyor.

⁵⁸ Bunu kitabın 2009'dan 2017'ye değin 27 baskı yapmasından anlıyoruz.

⁵⁹ Nurdan Gürbilek(1994), "Taşra Sıkıntısı" adlı makalesinde taşra sıkıntısı adını verdiği bir atmosfere sahip olan, Yusuf Atılgan'ın taşra öykülerinde bir tür aydınlanma, umut anlarının belirlediğinden bahseder(ss. 74-92). Tıpkı bir kervanın yolunun kasabaya düşmesi, taşraya yeni biri gelmesi ya da gelmesinden umut kesilen trenin düdüğünün duyulması gibi. Nurdan Gürbilek bu anların okurun dengesini bozduktan sonra, gerisingeri sekteye uğradığını ve taşra sıkıntısı atmosferinin hâkim olduğunu söyler. Emrah Serbes'te ise bu aydınlanma anları arzulanan kadınlarda belirir. Emrah Serbes de tıpkı Yusuf Atılgan gibi bu anları sekteye uğratır. Fakat bazı öyküleri kötücüllükle sonlansa bile, bazılarında okura iyimser arkadaşça bir sonla katharsis yaşatır.

anneanesiyle yaşamış olan başkahramanın anneannesine kavuşması, anneannesinin değerini anlaması arkadaşça ve iyimser bir sonudur. Üst Kattaki Terörist'te abisinin öcünü almak için, üst kattaki öğrenci evinde kalan Semih'i öldürmek isteyen Nurettin, Semih'le arkadaş olup, öykünün sonunda beraber 6 Kasım eylemlerine katılır. Semih'in okuldan uzaklaştırıldığını, taşınacağını öğrenince de o güne kadar ağabeyinin cenazesinde "Ağlarsan teröristler kazanır" (Serbes, 2009, s 87) dedikleri için ağlamayan Nurettin'in bu söylediği, Semih'in başına gelenlerden sonra "Ağlarsam sana bunları yapanlar sevinmez mi?"ye (Serbes, 2009, s. 99) dönüşür. Kimi Sevsem Çıkmazı'nda despot babasından kaçışı, Handan'da gören, fakat annesi ve kız kardeşini de çekici bulan Berke, öykünün sonunda hiçbirine ulaşamasa da eve sarhoş giderken kendisini görmüyor diye fotoseli kırması üzerine babasının sorgulamalarına maruz kalınca, ilk defa babasıyla arkadaşça bir iklim oluşur ve babasına sarılır. Bu üç öyküde beklentinin canlı tutulduktan sonra sekteye uğratıldığı, ardından da başka bir konuda iyimser bir katharsis yaratan bir tarz öne çıkar. Diğer öykülerde durum farklıdır. Korhan Ağbi'nin Kardeşi'nde silik başkahraman kalecilik yaparken, yanında Sedef diye bir kız durmaktadır. Sedef başkahramandan hoşlanır. Fakat başkahraman bunu anlamaz. Bunun farkına varan başkahramanın fırlama arkadaşı Erhan olacaktır. Erhan başkahramana zorbalık edip kullanarak Sedef'in göğsüne eller. Kötücül hikâyenin sonunda Erhan baştaki gibi silik bir karakterdir. Kötücül hikâyelerden bir başkası Cahide'dir. Mahallenin ergenleri, aşık oldukları Cahide hakkında çeşitli fanteziler kurarken, başkahraman kapı komşusu Cahide ile arada bir de olsa konuşabilmektedir. Mahalledeki bir gençle ilişkisi olan Cahide'nin adı "orospu"ya çıkınca evlendirilir. Başkahraman da arkasından bakakalır. Deniz'in Çağrısı ise iyimser bir hikâyedir. Gittikleri adada tatil yaparken tanıştıkları Sedef'le dostluk kuran Osman, Sedef'in teyzesinin düğününde, herkes gidince gelinliğiyle yalnız başına kalmasını hatırlayacak, Sedef'i unutmanın kasvetine ilişkin bir hikâye yazacaktır. Zannettiğin Gibi Değil'de, ağabeyi Serhat'ın gölgesinde kalan başkahraman, bu gölgeyi üzerinden kaldırmak üzere kendisinden on yaş büyük Serhat'ın sevgilisini ayartmaya çalışır. Kendisini, ağabeyinin sevgilisinin aslında onu sevdiğine inandırmıştır. Sonunda ise babası bir kazada ölmesine karşın, onun mafya olduğu için öldürüldüğüne inandığını öğreniriz. Böylelikle gerçeklerden kopuk karakterin, bir türlü gerçeklerle yüzleşmemesiyle öykü son bulur. Alçakgönüllü Arzular'da İngilizce dersinden kalan karakter, aşık olacağı bir üniversite öğrencisinden

ders alır. Nihayetinde üniversite öğrencisi Fulbright bursuyla Amerika'ya gider, başkahraman ise evine. Kitapta baskın duygu kederdir. Karakterler kaybettikleri, kaybedecekleri şeylerden kederlenirler, bazı öyküler bu kederi sonuna kadar götürse de, anlatıldığı gibi bazıları son bir hamleyle sekteye uğrayan arzulardan sonra tesadüfen başka türlü, arkadaşça bir iyimserlikle son bulmaktadır.

Karakterler her ne kadar kedere meyyal olsalar da anlatım oldukça neşelidir. Bu neşenin kaynağı Emrah Serbes'in, *Tutunamayanlar*'dakine de benzeyecek bir biçimde, ironiyi maharetle kullanmasındadır. İroni, Emrah Serbes'in öykülerinde de, *Oğullar ve Rencide Ruhlar*'a benzeyecek biçimde kimi zaman bir alay niteliği kazanır. Ancak Emrah Serbes'in inceden alay ettikleri, tiye aldıkları çoğunlukla başkahraman olan kaybedenlerdir, orta sınıf kanaatlerin küçümsediği toplumsal katmanlar değil. Zannettiğin Gibi Değil'in başkahramanı ağabeyinin sevgilisini kendini sevdiğine inandırmıştır. Bu bağlamda sürekli onun hakkında ergence harcialem tespitler yapmaktadır. On dört yaşındaki bu ergenin tespitleri, gerçeği kabullenememesi ironiktir. Ergen olmasına karşın, ettiği büyük laflar, abisinin sevgilisini istemediği halde öpmesi gibi rahatsız edici davranışları, gerçekte onun sıradan bir ergen olduğunu bilen okur için alay konusudur. Yine de Emrah Serbes'in öyküyü ergenin ağzından yazması, bu alayı bir tür küçümseme değil, sorgulama vesilesi kılar. Buna benzer biçimde bütün öykülerde ergen karakterler, yaşlarından beklenmeyecek kederle, yine yaşlarından beklenmeyecek harcialem kanaatlerle kayıplarını telafi etmek için giriştikleri macerada, büyük büyük laflar edip nihayetinde tökezlerken, onların bir ergen olduğunu gören okur, karakterlerin erkeklerin dünyasına özgü öfkeli, hırslı, kederli davranışlarıyla, henüz erkeklerin dünyasına alınmayan karakterlerin çocukluğa özgü masumiyeti arasında beynamaz kalır. Okurun hangi tarafı seçeceği onun kendi geçmişi, birikimi, deneyimleriyle ilgili olsa gerektir. Okurlardan bazıları erkek hezeyanlarının edebi görünümünü yüceltirken, bazıları ergenlikle erkeklik arasındaki açığı farkından doğan ironiden hoşlanır.

Öykülerdeki kahramanlar geniş bir skaladaki kimliklere sahiptir. Fakat bu kahramanların ortak noktası kaybeden erkek çocukları olmalarıdır. Öykülerde erkek egemen toplumda büyümüş, ataerkil beklentileri karşılamaya çalışan fakat çocuklukları nedeniyle bu beklentileri tam da karşılayamayan erkek çocuklarının hüznü halleri

vardır. Ayrıca kitapta erkek çocuklarının iyimser, arkadaşça, çocukça yanlarının yansıtıldığı kadar acımasız, kötücül tarafları da yansıtılır. Örneğin Denizin Çağrısı'nda Osman naif bir erkek çocuğu, arkadaşlığı önemseyen bir kişidir. Korhan Ağbının Kardeşi'ndeki Erhan ise Sedef'in göğsüne ellemek için silik arkadaşına zorbalık yapabilmektedir.

Kadınlar arzuları olan, çoğunlukla naif insanlar olarak resmedilmiştir. Ancak kitabın meselesi erkek çocukları üzerinden erkekliğin marazlarını konu edinmesindedir. Tüm bu açılardan kitap kötücüllükle çevrili bir toplumu, marazlı bir erkekliği yansıtması açısından başarılıdır. Üstelik bazı öykülerde sinik bir son bizi beklese de, bazılarında arkadaşça iyimser bir sonla karşılaşırız. Bu açıdan kitabın tümü olmasa bile, Anneanemin Son Ölümü, Denizin Çağrısı, Üst Kattaki Terörist, Kimi Sevsem Çıkmazı öyküleri aklın kötümserliğine iradenin iyimserliğine sahiptir.

Kaybeden anlatılarından *Müptezeller'de* kadınların Eryaman kadar uzak resmedildiğinden, olası hınç duygusu yüzünden kadınlarla kurulan ilişkinin sorunlu bir karakteri olduğundan bahsedilmiştir. *Piç'te* ise kadınlar piçlere o kadar da uzak değildir. *Piç'teki* ilginç bir husus, kadınların piçlere aşık olmaları, ancak bir noktadan sonra onlara dayanamamalarıdır. Bu noktada hegemonik erkekliğin omnipotent, narsisist örüntülerine sahip olan piçlerin, bir de oldukça fazla imajı ihlal ettiklerini akla getirmek gerekir. Kadınlar onların kendi *habitus*'larındaki imajları ihlal ettiklerini görüyor, asilikleri onlara çekici geliyordur. Bu noktada popüler medyada sıkça sözü edilen "kadınların efendi erkek yerine piçleri tercih etmesi" meselesi gündeme gelmektedir. Bu kadından kadına değişebilecek bir fenomen olmasına karşın, özellikle yeni orta sınıfın kullandığı popüler medyada konu edinilmesiyle, yeni orta sınıf arasında böyle bir fenomenin geçerli olduğu durumlardan bahsedilebilir. Kanımca bunun nedeni piçlerin hegemonik erkekliğin uylaşımını sahipleniyor olmalarıyla ilgilidir. Öte yandan, kitapta kadınlar cinsel arzuları olan, bu arzuları piçler ve anlatıcı tarafından hiçbir şekilde olumsuzlanmayan bir biçimde temsil edilmektedir. Ancak piçlerin faşizan yönleri ya da geleceğe yönelik hiçbir teminat veremeyecekleri ortaya çıktığında, kadınlarla ilişkileri akamete uğramaktadır.

Son olarak Murat Uyrkulak minör bir edebiyatı kütle halinde önümüze koysa, 12 Eylül travmalarını dile dökse, devrimci bir çoğulluğun izlerini bıraksa da toplumsal cinsiyet

anlamında bazı aksaklıklar yok değildir. Oğuz, Şadi, Adnan ve Canan'ın bir mahalledeki evde “ortak bir yaşam” kurup polisten saklanmalarında sıkılmalarını şöyle dile getirir.

Çünkü sıkıntı öldürür. Ve ama sıkıntı öldürüyor. Acı ve öfke değil, ama sıkıntı öldürüyor. Çok geçici, anlık, masum, makul olabiliyor sıkıntı, ama öldürüyor. Sıkıntı eğlence istiyor, tatil istiyor çünkü. Tatil çoğulluğa, çoğulluk gövdelere, yeni kelimelere, yeni yüzlere yol açarak öldürüyor. Sıkıntı davet ediyor, açıyor. Acı ortak olmayı defediyor, kapatıyor. Sıkıntı çözüyor, öfke bağlıyor. Sıkıntı plan program demek çünkü. Program yazlıklara savuruyor, sayfyalere, yumuşak içkilere, pahalı yemeklere yol açarak çözüyor. Acı kendi yarasını durmadan fisıldıyor, öfke hatırlatıyor oysa: Dağılmayın, unutmayın, yetinin, oturun oturduğumuz yerde. Ama sıkıntı savuruyor, parçalıyor, gebertiyor. Sıkıntı kutlamalar, şenlikler istiyor çünkü. Sıkıntı ille de dans diyor, kahkaha diyor, acının da öfkenin de içini boşaltıyor. Acı ve öfke korkuyu yeniyor, sıkıntı okşuyor. Sıkıntı arzuyu kaşıyor, acı ve öfke terbiye ediyor. Acı değil, öfke değil, sıkıntı öldürüyor. Sıkıldılar. Yakışmadı (Uyurkulak, 2017, s. 107-108).

Deleuze'ün “efendi tipi”nin özelliklerinin olumsuzlandığı bu pasajın ardından bir sayfiye evine giden dörtlünün yanında bir felsefe öğrencisi kadın da vardır. Kadın dans eder, soyunur ve erkeklerin arzusunu canlandırır. Nihayetinde bir kriz patlak verip dörtlü ayrı yollara düşer. Şadi ve Adnan ölür. Oğuz ise Canan'ı “intikam almaya” (Uyurkulak, 2017, s 113) gitmek üzere terk eder. Tüm bunların müsebbibi olarak ise karşımıza felsefe öğrencisi Nur çıkmaktadır. Bağlamı ne olursa olsun, böyle bir hikâye anlatmak yazarın tercihidir. Sonunda ise anlatıcı Nur'u argo kelimelerle suçlamaktadır.

Kalpdere'de herkes sarhoş. Polisler Bozkaya'daki merkezde sarı bir forta bindiler. Nur ayağa kalkıyor. Fort yola çıktı. Nur dans etmeye başlıyor. Fort Kalpdere yakınlarında bir koya, terk edilmiş bir sahil gazinosuna yanaştı. Nur, inanılmaz, kıvrak, ihanet gibi, yavaşça kazağını sıyrıyor. Polisler yorgun, şefleri bir sigara yaktı. Nur kazağı sallıyor, sallıyor, yüzünde çapkın bir gülüş, Şadi'ye fırlatıyor. Adnan gözlerini kapatıyor, iç çekiyor. Nur pantolonunun kemerine elini atıyor, burnu küçücük, gözleri dumanlı, ağzı hokka, dudakları parlıyor, kemeri çözüp çıkarıyor. Canan gözlerini kapatıyor, içi buruşuyor. Nur pantolonunu indiriyor, bacakları bembeyaz, beli efsane gibi kıvrılıyor. Oğuz gözlerini kapatıyor, önü sert, içi ateş gibi. Nur sutyenini çözüyor, zarif hareketler, memeler, orta boy, yuvarlacık, uçları pembe, dik, bu kadarı da fazla. Şadi gözlerini kapatıyor, şişeyi kafasına diyor, yudum, yudum, yudum ve bağırarak dışarı fırlıyor. Nur omuzlarını silkiyor, giyiniyor, Şadi'nin arkasından gidiyor. Kahpe. Adnan ve Canan ve Oğuz yorgun, acı gelip

tekrar yerine yerleşiyor, ama acının anası sikilmiş, geç kalmış öfke, işleri bitmiş, sıkıntı çoktan galip gelmiş, pişmanlık kâr eder mi? Şadi arkasından yetişen Nur'u bir fiskede deviriyor, koşuyor. Şef sigarasını bitirdi, yere attı, eli koluyla adamlarına bir şeyler söyledi, adamları silahların emniyetlerini açtı. Nur geri dönüyor, Oğuz ve Canan kendilerinden geçmiş, yoksun, bozuk, ikisi sessizce çekiliyor. Şadi koştukça koşuyor, ufukta sapsarı bir ışım, bir fort, şef suratlı bir adam, ona doğru ilerliyor. Nur, Adnan'ın aşk ile çekilmiş erkekliğini ustaca mahmuzluyor. Kahpe. Canan sabaha kadar ağlıyor, içinde bir göz ev, kör (Uyurkulak, 2017, s. 109).

Yukarıdaki paragraf, birçok değişkenin dörtlünün dağılmasında rol oynamasına karşın, Nur'u, cinselliğini saklamamasından ötürü, şeytanlaştırmakta, bütün kötü olayların sorumluluğunu ona yüklemektedir. Sonuç olarak, iki binli yılların başında yazılmış, bana kalırsa Türk edebiyatının köşe taşlarından biri olacak olan *Tol'da* da aksaklıklar yok değildir.

3. 4. 2. Eleştirel Bir Erkeklik Tahayyülü: Bizim Büyük Çaresizliğimiz

Bizim Büyük Çaresizliğimiz'in en dikkat çekici niteliği erkeklige olan eleştirel tutumudur. Toplumun büyük bir çoğunluğu erkekligi ve kadınlığı ikili karşıtlıklar üzerinden değerlendirmeye eğilimlidir. “Güç, akıl, aktiflik, çatışmadan kaçmamak, şiddet uygulayabilmek, rekabet becerisi ve başarı tutkusu, teknolojik bilgiye ve uzmanlığa sahip olmayı istemek, risk alma ve macera peşinde koşma arzusu ve kahramanlık istencine sahip olmak’ erkeklik belirtileri olarak kabul edilirken ‘duygusallık, pasiflik, barışçılık, anlayışlı ve şefkatli olmak’ gibi özellikler de kadınsılık belirtisi olarak tanımlanır” (Sancar’dan akt. Vahapoğlu, 2018, s. 149). Vahapoğlu’na (2018) göre Bıçakçı’nın erkek baş kişilerinin “kadınsı” kabul edilen özelliklere daha yatkın oldukları görülür⁶⁰ (s. 149). *Bizim Büyük Çaresizliğimiz'de* hem karakterlerin olaylar karşısındaki tutumları, çocuksulukları, bitkilerle ilgilenmeleri, Ender’in okuduğu metinlerden çokça etkilenmesi, Tanzimat romancıları gibi kendi etkilenmişliğinden duyduğu endişeyi romanlarında yarattıkları “yabancı telkine fazlasıyla açık, kapılmaya yatkın, hassas ve hercai ‘kadın okura’” (Gürbilek, 2004, s. 10) yüklemek⁶¹ yerine

⁶⁰ Bkz. <http://monografjournal.com/sayilar/10/muhkem-duvarda-yeni-bir-catlak-monograf-sayi-10.pdf>
Erişim Tarihi: 12.02.2019

⁶¹ Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Gürbilek N. 2004. *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis.

sahiplenmesi, Çetin'in ve Ender'in mutfak işleriyle kurdukları derin bağ “dişil” iken, yazarın anlatım tarzı da yavaşlığı, olayların birbiri ardına hızla geliştiği erkek anlatılarının aksine, durumları, tedirgin, çocuksu ruh hallerini bitmez tükenmez bir biçimde betimlemesi açısından “dişil”dir. Yine Vahapoğlu metninin sonunda şu pasaja yer verir:

Romanlardaki “tedirgin”, “huzursuz”, “çekingen”, “edilgen” erkekler, erkeklik oyununu oynamayı bir türlü öğrenememişler; egemen erkeklik değerleriyle daha işin başında uyuşamamışlardır. İş ve aile hayatları, yaşam alanlarıyla ilgili tercihleri, çevreleriyle ve özellikle kadınlarla kurdukları ilişkileri, gündelik hayatlarında sergiledikleri toplumsal cinsiyet performansları onları toplumun üzerinde uzlaştığı “erkek” kimliğinin dışına düşürür. Alternatif bir erkeklik ortaya koyan roman baş kişilerinin, “çocuksu” olarak görülmelerinin kökeni de makbul erkeklik mitiyle aralarındaki uyumsuzlukta aranabilir. Topluma, başta erkek olmanın gereklerini yerine getiremedikleri için yabancılaşmışlar, yine aynı sebeple de ötekileştirilmişlerdir. Huzursuzluklarının, tedirginliklerinin, çekingenliklerinin kaynağı erkek egemen toplumsal düzen, bu düzenin yarattığı eşitsiz yaşam koşulları; özetle erkekliğin ürettiği iktidardır (Vahapoğlu, 2018, s. 163).

Bıçakçı kitabın birçok yerinde erkeklik ve kadınlık üzerine tefekkür eder. Bunlardan biri de şudur;

Bir tuhaflık yok mu bu yazdıklarımında? Sanki bu dünyadaki tarihim yalnızca bir erkeğin tarihiydi. Ben sanki bir erkek dışında başka bir şey değildim. Nihal, daha doğrusu ona beslediğim yaşanmamaya mahkûm aşk, beni bir erkeğe indirgemişti. İki yıl boyunca bütün sınıflandırmaları kadın ve erkek başlıkları altında yapmaya zorlamıştı. Halbuki bulutlar da var, kediler de, her dem yeşil bitkiler, binlerce yıldır yeri değişmeyen taşlar, mutfakta bulaşıklar, kenarı kıvrılan kilimler, kar altında kalanlar, sınıflandırmalara tâbi olmayanlar... (Bıçakçı, 2004, s. 160).

Burada erkekliğin ve kadınlığın bir ikilik olarak ele alınması reddedilmekte, birer inşa olan erkeklik ve kadınlık, bir erkeğin ağzından eleştiriye tabi tutulmaktadır. Vahapoğlu (2018) bu tavrı şöyle değerlendirir:

Egemen erkeklik normları aşılamaz, yıkılamaz muhkem bir duvar gibidir. Yeni koşullar altında erkeklik değerleri değişmekte fakat egemen erkeklik hep yeniden tesis edilerek ayakta kalabilmektedir. Erkeklerin kadınlardan üstün olduğunu salık veren egemen erkeklik bu amaçtan uzaklaştığında bir “erkeklik krizi” doğar ve “yeni ancak yine aynı temel prensiple uyumlu bir hegemonik erkeklik şekillenir. Erkeklik krizini

takiben farklı aktörlerin katılımıyla kolektif şekilde inşa edilen ‘yeni erkeklik’ eskilerden pek çok bakımdan farklılıklar taşıyabilse de hegemonikleşebilen tüm erkeklikler, erkeklerin kadınlardan üstün olduğunun ima edildiği cinsiyet rejimleri ve düzenleri ile uyumlu olur ve bunları sorguya mahal vermeksizin yeniden üretir.” (Özbay, 2012-13, s. 186) Bıçakçı’nın baş kişileri okulda, özel ilişkilerinde, gündelik hayatlarında, iş dünyasında gider gelir bu sağlam duvara çarparlar. Eril şiddetin değişik biçimleriyle yüz yüze kalır, egemen erkeklik değerlerinden onlar da incinirler. Judith Butler (2014), Cinsiyet Belası’nda “Ritüel niteliğindeki başlıca toplumsal dramalar gibi toplumsal cinsiyet aksiyonu da tekrar edilen bir performans gerektirir” demişti (s. 229). Eğer toplumsal cinsiyet kişilerin neyi ‘yaptığı’ ya da ‘yapmadığı’ üzerinden şekillenebiliyorsa o zaman “yapmamayı tercih ederim” diyenler normlaşmış toplumsal cinsiyet karşıtlıklarını kırabilir. Sulhi, Ender ve Cemil⁶² hayatlarına giren kadınlar üzerinde tahakküm kurmaya çalışmayarak, şiddetin hiçbir biçimine başvurmayarak, akli tek ölçüt olarak kabul etmeyerek, cam silerek ve turşu kurarak hiç değilse egemen erkekliği yeniden üreten inşa stratejilerine katılmamış olurlar. Bu muhkem duvar öyle kolay yıkılmayacak belki ama toplumsal cinsiyet rollerinden her sapma ve onları dolaylı dolaysız her reddediş duvarı çatlatacaktır (s. 158).

Kitapta erkeklik ile ilgili bir diğer husus Çetin ile Ender arasındaki homoerotik ilişkidir. Sanırım Bıçakçı ilişkinin bu kavramla dile getirildiğini duysa kızardı bana. Fakat homofobik olduğu için değil. Bunun sebeplerine daha sonra gelinecek. Öncelikle Çetin’in, Ender’i masaj yapması için kandırması, masajın uzun olması için Ender’in sevdiği konulardan bahis açması sonrasında gelen pasaja bakılmalı;

Kahramanlarından birinin, otoparktan bir türlü çıkamayan bir otomobilin içindeyken, arkasına “Şimdi kuşlar bizi nasıl görüyordur dersin Al?” diye sorduğu, ikimizin de baş tacı ettiği filmi, “Eşcinselliğin sınırında dolaşan bir dostluğun hikâyesi” biçiminde yorumlayan sinema eleştirmeni beyefendi, ikimizin sonunda, en sonunda, haritada bir nokta olduğumuzu görse ne derdi acaba? Bizim bu âşık hallerimize, on yedi yıl boyunca hayatımızı birbirimizi daha fazla göreceğimize düzenleyişimize ne derdi? Eşcinselliğin kordon boyunda dolaştığımızı mı söylerdi? O güzel filme ilişkin berbat tanımlamanın canımı sıkıran tarafı şu: Sınır var mı? İlişkiler için gerçekten bir sınır var mı? Varsa da ikinci sınıf sinema eleştirmenlerinin göremeyeceği bir sınır bu. İnsan severken basit sınıflandırmaların sınırlarını değil kendi sınırlarını görür, kendi sınırlarında dolaşır, kendi sınırlarına değer. Benim bildiğim tek sınır bu (Bıçakçı, 2004, s. 82).

⁶² Sulhi, Barış Bıçakçı’nın *Veciz Sözler* kitabının, Cemil ise *Sinek Isırıklarının Müellifi* kitabının başkahramanıdır.

Eşcinsellik, kadınlık veya erkeklik gibi o koskoca kavramların çizdiği sınırların ötesinde başka bir sınır olduğunu, Barış Bıçakçı kristal parlaklığında belirtir: “İnsan severken basit sınıflandırmaların sınırlarını değil kendi sınırlarını görür, kendi sınırlarında dolaşır, kendi sınırlarına değer. Benim bildiğim tek sınır bu” (Bıçakçı, 2004, s. 82).

3. 4. 3. Kimlik Merkezli Karnavalesk Bir Roman: Barbarın Kahkahası

Sema Kaygusuz’un (2015) *Barbarın Kahkahası* romanı Mavi Kumru Moteli’nde gerçekleşen çiş yapma hadisesi ve orada kalanların bu hadiseye verdikleri tepkiler etrafında şekillenen, sonuna kadar hadisenin failinin kim olduğu üzerine merakı besleyen fakat kitabın sonunda attığı bu polisiye düğümü çözmeyen açık bir metindir. Olaylar eşi Nihan’la motelde kalan Turgay’ın gece denize işemesi ve yine motelde konaklayan dört kadının okey oynarken bu hadiseye şahit olmasıyla başlar. Roman ilerledikçe moteldeki çeşitli yerlere işenir. Bu hadise karşısında konfor alanlarında bir tehdit hissedilen motel sakinleri bir fail arayacaklardır fakat bulamayacaklardır. Kimi sakinler tarafından protesto niteliği taşıyan bu hadise peyderpey devam ederken, motel sakinlerinin gündelik hayatlarına, birbirleriyle olan çatışmalarına, kişisel sorunlarına tanık olunur.

Kitapta yer alan karakterler, birbirleriyle kavga ettikçe bir bir motelden ayrılan dört çift, sevgili olan Eda ile Ufuk, birbirlerine tutku duyan fakat derin farklılıklar sebebiyle ayrılacak olan Melih’le İsmail, deontolog Simin, motel müdürü Ferhan, birbirine yapışık gezen kalabalık aile, Turgay ile Nihan orta sınıfa mensup karakterlerdir. Kitapta kısa da olsa yer ayrılan bahçıvan ve *Esrariler* bölümünde kubar içtiklerine tanık olunan Selçuk ile Alikâr ise motelde çalışmakta olup, bir alt sınıfta yer alırlar. Orta sınıfta yer alan karakterlere ilişkin bölümlerin tamamı istisnasız birbiriyle çatışma sahnelerini resmeder. Melih, İsmail’in kendine ilişkin sorunlarını didiklerken, İsmail, Melih’in kendisini yanında kötü örnek şahsından ders çıkarılacak bir numune olarak tutmasına itiraz eder. Dört çiftin birbirlerini çekiştirdiklerine, fırsatını bulunca kavga çıkarıp birer birer motelden ayrıldıklarına tanık olunur. Ufuk’la Eda’nın arasında her ne kadar sevgiye ve cinselliğe dayalı bir çekim olsa da, birbirlerini didikleyip, duyarlı oldukları şeyleri birbirlerine ispat etmeye çalıştıkları görülür. Kalabalık ailenin çiş skandalı üzerine çatışmalarına, küçük hesaplar yapmalarına tanık olunur. Turgay ile Nihan ise ne olduğunu bilmediğimiz bir sırrın yükü altında birbirlerine oldukça mesafeli tavırlar

sergilemektedirler. Yalnız Simin kimseyle çatışmaz. Defterine etrafındaki insanlar hakkında monograflar yazmakla yetinir. Ancak onun da insanların birbirini kıyasıya didikledikleri bu dünyaya olan tavrı bir adım geride durup eylemsiz kalmaktır.

Karakterlerin çatışmaları esnasında, kimi failerin kadın sorununa, milliyetçiliğe, gündelik meselelere ilişkin eleştirel diyaloglarına rastlanır. Kimi failerin ise harcıalem tespitlerine. Örneğin Eda, psikanaliz külliyatının kadına penis hasedi yüklemesini eleştirirken, hayatın her alanını kaplayan bir erotizm söylemi geliştirir. Okan'ın harcıalem milliyetçi büyüklenmelerine rastlanır. Dört çift içinde yer alan Serpil'in vesveseleri Simin'in monograflarına eleştirel bir tonda konu olur. Yine Simin, Eda'nın içerik olarak kimi kısımlarına hak verdiği tartışmalarına ilişkin, "kalbindeki boşluğu parsa toplar gibi takdir toplamakla dolduramayacağını bilmesi" (Kaygusuz, 2015, s. 62) temennisini monografına ekler.

Görünen o ki bu orta sınıf motel sakinlerinin bir kısmı Türkiye'nin vasatını temsil ederken, bir kısmının da inceltilmiş duyarlılıkları vardır. Vasat olanlar sinizmle günü kurtarmaya uğraşırken, duyarlılıklara sahip olanlar ikili ilişkilerinde bir şeylerin değişmesi yönünde adım atarlar. Ancak bu ikili ilişkilerin failleri öylesine birbirinden farklıdır, öylesine farklı kimliklere sahiplerdir ki bu iyimser eylemler ayrılıklarla son bulur. Bu noktada yalnız Simin, yaşının getirdiği bir adım geri çekilme ve eylemsizliği sayesinde herhangi bir çatışmanın tarafı olmaz. Diğerleri ise kimi zaman kendi içlerinde, kimi zaman moteldeki diğer sakinlerle çatışmaları sonucu ya birbirleriyle ayrılırlar ya da motelden ayrılırlar. Bu bir açıdan orta sınıfın birbirine tutunacak ve iyi gelecek bir ortak akıl kuramamasının, bir diğer açıdan kimi failerde yer alan sinizmin sonucudur. Bu çabadan daha denemeden vazgeçen failer yerine, deneyip tökezledikten sonra vazgeçen failer olduğunu teslim etmek gerekir. Yine de son kertede, failer birbirine iyi gelmemektedir. Öte tarafta ise kubar içerken ayrı telden konuşsalar bile birbirlerinin dertlerini anlayan, ortaklaşabilen, içtikleri kubarın da etkisiyle birbirlerine neşe veren Selçuk'la Alikâr'dan söz etmek gerekir. Her ne kadar ikisi farklı kimliklere sahip olsa da – Alikâr çocukluğundan beri Kuran okuyan bir hafızdır – hayat onları ortaklaşabilecekleri bir konuma getirmiştir. Birbirlerine iyi gelirler. Neşe verirler. En önemlisi de farklı şeylerden bahsetseler bile akıllarını ortaklaştırabilirler.

Kitap genel olarak orta sınıf karakterlere ve onların ortak akıl kurma yönündeki çabaları, eylemsizlikleri, nihayet çaresizliklerine yoğunlaşsa da, bir bölüm de olsa alt sınıfa ve onun bu konudaki farkına da vurgu yapar.

Kitap için söylenebilecek şeylerden birisi ise çoksesliliğidir. Her ne kadar orta sınıf karakterler, kendi duyarlılıklarını sahiplenip, ötekilerin köşeli taraflarını yargılasalar da kitapta bütün karakterlerin sesi kendi notasıyla çıkmakta, anlatıcı bu notalara müdahil olmamaktadır. Bir okur olarak kendime en yakın bulduğum nota Simin’inki olsa da, birçok farklı perspektifin farklı karakterleri sahiplenebileceği bir kitaptır *Barbarın Kahkahası*. Hem bu çokseslilik açısından, hem çiş yapma meselesinin *Rabelais*’dekine benzer grotesk bir imge ve bir protesto niteliği taşıması açısından, hem de romanın diyalojik karakteri açısından, Canan Sevinç (2016) romanı “karnavalesk” olarak yorumlar (s. 241-243).

Dört çiftin erkeklerinin bazılarında ise hınç göze çarpar. Faruk, Turgay’ın denize işemesi durumu karşısında, Turgay’ın kendini teşhir ettiğini söyleyerek Turgay’a kafa atar. Turgay’ın bu tutumunu, arkadaşlarının eşleri, eşi Nihan’ın olayı anlatmasına yorarlar. Turgay’ı ise kıskanç, öfkeli, hır çıkarmaya hazır birisi olarak betimlerler. Her ne olursa olsun, Turgay’ın kafa atması, erkeklik ile iki yönde ilişkilidir. Eşini omnipotent, narsistik bir konumdan gören erkekler, bu konumlarının çatlayabileceğini sezdiği ya da ortada hiçbir şey yoksa bile bu konumu tahkim etmek için bahsi geçen konumlarını vurgulayacak eylemlere girişirler. Bunun bir yönü kadına kendisinin konumunu hatırlatmaksa, diğer yönü çevreye bu konumu çevreye ispatlamaktır. Bu iki yön kendisine bakan nazarlarca kabul gördüğü sürece, failin kendisi de kendi konumuna ikna olacaktır. Buradaki mesele kendi konumuna kayıtsız şartsız bir iman, onu çatlatmaya meyleden her şeye ise keskin bir hınç sonucunu doğurmaktadır.

Okan ise milliyetçi büyüklenmeleriyle çiftlerden Amerika’da yaşayanını motelden kaçıır. Benzer bir mesele de bunda vardır. Ancak buradaki durum aile ilişkilerinden ziyade, daha büyük bir anlatının sonucudur. Milliyetçilik veya buradaki biçimiyle vatandaşı olunan devletin her ne olursa olsun diğer devletlere üstünlüğü, Okan’ın kimliğinin ayrılmaz bir parçası, ötekilerle uzlaşmanın ya da onun bu tutumuna karşı tavır alabilecek kimselere karşı hıncının temelidir.

Kitaptaki önemli temalardan birisi de pek çok yerde karşımıza çıkan “kadın sorunu”na ilişkindir. Dört çiftin içinde yer alan kadınlar fırsat buldukça birbirlerinin kuyusunu kazar, birbirlerine haset geliştirirler. Öte taraftan romanda en çok söz alan Eda ile Simin birbirleriyle iletişim kurmak yerine, birbirlerine yan gözle bakarlar. Simin, Eda’nın sevgilisine feminist bir psikanaliz eleştirisi vermesini metne dökerken, içerik olarak haklı bulsa da, biçimsel olarak “takdir toplama çabası” olarak görür. Hepsi bir köşesinden madun olan bu kadınlar birbirleriyle iletişim kurup dayanışma geliştirirken değil birbirlerine yan bakarken resmedilir. Eda ve Simin özelinde feminist söylemler gelişse bile, gündelik hayatlarını yaşama biçimleri açısından öznel farklılıklara sıkışıp dayanışma geliştiremezler. Herhalde bu durum içinden çıktıkları orta sınıfın sorunlarından birine işaret etmektedir. Bu konuda Hande Ögüt (2015) şunları söylemektedir⁶³:

Patriyarkal sistemde kadınlararası farklılıklar, tıpkı diğer farklılıklar gibi, eşitsizlik ve iktidar ilişkilerini barındırır ki romanda kadınlararası dostluktan ve değer yaratabilen bir iletişimden, arkadaşlıktan çok bir rekabet ve kıskançlık ilişkisi söz konusudur. Serpil, Eda, Simin başta olmak üzere kadın karakterler birbirlerine sempati ile bakmazlar, aralarında hiçbir ittifak, iletişim kurulmaz. İsmail ile Melih’in trajik aşkını; Melih ile Turgay’ın ve Alikâr’la Selçuk’un erkek erkeğe sohbetlerini, küçük Ozan’ın erkek olma sürecini avcılık, elde etme, güç, iktidar kavramları bağlamında etkileyici ve yoğun biçimde tahkiye eden Kaygusuz, sanki kadın karakterlerinin yeterince arkasında durmuyor, onlara sempati duymuyor gibi... Hele ki, hikâyeleri en çok anlatılan, kendilerine en çok söz verilen Eda ile Simin, sanki yazarları tarafından çok da sevilmiş gibi... Eril dilin içinden, negatif sıfat ve tanımlarla anılan ve birbirlerine hep yandan, gizlice, kıskançlıkla bakan bu kadınlar, feminist bir uyanışa sahip gibi görünse de bu hal onlarda aydınlanmaya, bir bilinç sıçramasına, aralarında bir ortaklık hatta bir diyalog kurulmasına vasıta olmaz. Hatta Eda, etrafa işeyenin Simin olduğunu bile düşünmektedir. Yanı sıra her iki kadın da evlilik, erkekler, gençlik, güzellik konularında normatif yargı ve alanlara hapsedilmekten kurtulamazlar.

Son olarak kitabın bütün karakterlerde ortaklaşan bir meselesi de kurban arama girişimidir. Her karakter, eylemi protest de bulsa, önemsiz bir aykırılık olarak da görse ya da çok ayıp bir mesele olarak da düşünse, bir bu eyleme bir fail arar. Bu, ortada faili belli olmayan bir eylem gerçekleştiği için doğaldır da. Fakat her karakter faili olumlu da

⁶³ Bkz. <https://t24.com.tr/k24/yazi/barbarin-kahkahasi.207> Erişim Tarihi: 12.02.2019

görse olumsuz da, bir şekilde ortadaki karnavalın soytarı kralı, ya da şölene verilmiş bir kurban olarak seçmeye adaydır. Sema Kaygusuz bu beklentiyi boşa düşürür. Kimin çişini yaptığı ortaya çıkmaz. Onun yerine son bölümünde Serpil'in oğlu Ozan'ın erginlenme töreni olarak bir keçiyi kurban ettiğini resmeder. Kitap açık uçlu bir şekilde sona erer.

SONUÇ

Toplumsal tipler 20. yüzyılın ortalarından itibaren sosyolojide bir kenara bırakılsalar bile toplumu anlamak, ona ayna tutmak, onu değiştirip dönüştürebilmek açısından kullanışlıdır. Bu tez toplumsal durumu anlamak için literatürden, *Tutunamayanlar*'dan faydalanarak yaratıcı bir çaba ile Tutunamayan toplumsal tipini inşa etmektedir. Onun tarihsel sosyolojik temelini göz önüne alarak, günümüzün popüler anlatılarına ve toplumun bu anlatılara sızan görünümüne ışık tutmaya çalışılmıştır. Tutunamayan toplumsal tipi inşa edilirken, bugüne ışık tutmak açısından sosyolojik bir gözle, günümüzün popüler anlatılarını kavrayacak yaratıcı bir çaba kullanılsa da, bu toplumsal tip romandan bağımsız veya tarih aşırı bir biçimde düşünülemez.

Bu açıdan Tutunamayan toplumsal tipi inşa edilirken toplumsal tip kavramına kamusal ve kişisel bağlamında tarihsel bir analizle kavramsal bir çerçeve çizildikten sonra 70'lerden günümüze neler olup bittiği araştırılmıştır. Bu araştırmayı bir çerçeve içine almak, kolaylaştırmak açısından ilkin Bourdieu sosyolojisinin temel kavramları tanıtılmıştır. Bu kavramlardan yararlanarak, 70'lerdeki toplumsal iklimin, 80'lerden sonra, özellikle de boş zamanın endüstriyel olduğu 90'lardan sonra neye dönüştüğü incelenmiştir. Bu konuda yapılan ilk tespit, 70'lerde ithal ikameci bir ekonomi üzerinde duran, kendilerini meta-anlatılar aracılığıyla kavrayan öznelere sahip bir toplumsal paradigmanın olduğudur. Oysa 80'ler muazzam baskının beraberinde, sonlarına doğru Kemalizmin topluma biçtiği modern kültürel kimliğin marjinallerine kendi kimlikleriyle var olabilme, kamuya çıkabilme olanağı yaratmıştır. Ülkede kenarda kalan birçok kimlik sesini duyurabilme, piyasaya katılabilmeye olanağı yakalarken, 90'larla beraber Yeni Orta Sınıf adı verilen bir toplumsal grup ayrıcalık kazanmıştır. Bu tezde Yeni Orta Sınıf'ın itiraf, narsisizm gibi ileride daha büyük kitlelere yayılacak stratejilerinin *Tutunamayanlar*'ın ünlenmesine temel oluşturduğu savunulmuştur. Yalnız tek sebep bu değildir. 80'lerden sonra ivmelenerek artacak olan *dildeki keyfileşme, söz patlaması*, yine 80'lerden sonra edebiyat piyasasının yükselişi, yayıncıların neo-liberalleşen piyasadaki taktikleri, Marksizm'in büyük anlatısının 70'lerde itibarını korur hatta yükseltirken, 80'lerden sonra çözülmesi, 80 sonrası boş zamanın endüstriyelendirilmesinin sonucu olan gençliğin bir sosyal kategori olmaktan

çıkıp bir tür simgesel sermayeye dönüşmesi, *Tutunamayanlar*'ın popüler kültüre sızmasıyla bu simgesel sermayenin görünülerinden biri haline gelmesi, Tutunamayanlar'ın 2000 sonrası neo liberalleşmenin getirdiği toplumsal uyaşımardan müzdarip okura hitap etmesi, eleştirilenlerin, popüler edebiyat yayınlarının, dizilerin *Tutunamayanlar*'ı ve Oğuz Atay'ı görünür kılması, Oğuz Atay'ın yaşamından kesitlerin, parlatılan yazar miti ile akrabalığı *Tutunamayanlar*'ın popüler bir anlatı olarak Türk Edebiyatı'nda yerini almasına sebep olmuştur. Tutunamayanın toplumsal dönüşümlerle rabitası kurulurken, günümüzün popüler anlatıları da hesaba katılarak üç temel örüntü ve iki temel mesele göz önüne alınmıştır. Tutunamayan toplumsal tipi, ironi, hınç, nostalji örüntüleri, kimlik ve erkeklik krizi meseleleri etrafında incelenmiştir.

Modern ironinin kökeni 17. yüzyıla kadar gidiyor olsa bile, Türkiye'de yaygınlaşması çok eskilere dayanmaz. Kasıtlı olarak yapılmış olsun ya da olmasın, ilk örneğine *Araba Sevdası*'nın yanlış Batılılaşmış Bihruz Bey'inin konuşmalarında, içine düştüğü durumlarda, mektuplarında rastlanır. İroni için köşe taşı olacak eserlerden birisi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanıdır. *Tutunamayanlar* da tıpkı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gibi yazıldığında görülmeyen, sonradan keşfedilen ve alameti farikası ironi olan bir eserdir. Bu tez *Tutunamayanlar*'daki ironinin alaycı olsun ya da olmasın söylemek istenenin tersini söyleyerek karşı tarafı konu hakkında sorgulamaya itmek olduğunu savunmaktadır. Bu ironi eleştirel bir tutumu içermekte, Oğuz Atay'ın geleneksel toplumu baştan ayağa sorgulamada kullandığı bir tekniktir. Buna ek olarak, Richard Rorty'nin (1995) “liberal ironist” kavramından hareketle, Tutunamayanın “liberal ironist” ile benzer örüntüleri olduğu savunulmuştur. Öyle ki; “liberal ironist”in temelinde “zulmün en kötü şey” olduğu, “ironistlerin” “kendi kelime dağarlarını hiçbir şekilde garantiye alamayıp, onu şüphe ile gözden geçirdikleri” varsayımları vardır. *Tutunamayanlar*'da da buna temel oluşturacak pasajlar yer alıyor olup, ilgili bölümde örneklenmiştir.

Tutunamayanın ikinci örüntüsü olan nostalji Svetlana Boym'un (2009) “düşünsel nostalji” ve “yeniden kurucu nostalji” kavramlarıyla temellendirilmiştir. Tutunamayan toplumsal tipi, Selim'in ve Turgut'un gösterdiği gibi geçmişe meyleder. Şimdiki zamanda genelde acı verecek düş kırıklığı ile yaşarlar. Şimdide, etraflarında

bulamadıklarını, geçmişte yaşadıkları pırıltılı bir anda, tam o pırıltı sönmeye meylederken yakalarlar. Kimi zaman taşra, kimi zaman tutunamayan dostları, kimi zaman çocukluk olan o pırıltılardan yaşama metotları türetirler. Bu yaşam metodu türetme meselesi ise *yersizyurtsuzlaşma* ile yakından ilişkilidir. Çünkü “yeniden kurucu nostaljinin” yaptığı gibi geçmişi ya da kendilerini sabit bir anlama hapsetmek yerine, her an geçmişle oyun oynar, üzerine tefekkür eder, her imde, başka bir imgeye başkalaşırlar.

Hınç örüntüsü için ise öncelikle bir şerh düşmek gerekiyor. Oğuz Atay’ın ortaya attığı “tutunamayan”da hınç örüntüsüne rastlanmamaktadır. Fakat Turgut Özben bir “tutunamayan”a başkalaşmadan evvel kısmi de olsa kimi yerlerde hınç duymaktadır. Bu açıdan 2000 sonrası edebiyatın, özellikle de kaybeden anlatılarının merkezi bir örüntüsü olan hınç, Turgut’tan hareketle ele alınmayı hak etmektedir. Burada Oğuz Atay’ın “tutunamayan”ı deforme edilmiş olsa da, bu tezin ortaya attığı Tutunamayan toplumsal tipi, 2000 sonrası kaybeden anlatılarını kavramayı kolaylaştırmıştır. Romandaki hınç, Deleuze’ün (2016), *Nietzsche ve Felsefe* kitabından hareketle, bilincin bir tür sakatlanmasıyla, bir bellek izine saplanıp kalması, unutma işlevinin ortadan kalkması nitelikleriyle tanımlanmıştır. Turgut’un, her ne kadar kısmi olsa da, hınca kapılması, arkadaşına haksızlık edilmesi bellek izine takılıp öfkelenmesi üzerinden, hınç örüntüsü başlığında ele alınmıştır.

Kimlik meselesine ilişkin birçok şey tezin birinci bölümünde söylendi. Ancak yine de bu mesele için ayrı bir bölüm oluşturmak gerekliydi. Bu bölümde kimlik meselesi kaba hatlarıyla nelere dokunduğu, hangi tarihlerde, niçin olduğu saptanmıştır. Bölümün sonunda ise “organsız beden” kavramından ilhamla, Selim’in ikinci gelişinin çıplak olacak olmasından hareketle “çıplak beden” kavramı ortaya atılmıştır. Bu kavramın politik olarak nasıl bir işlev göreceği tartışılmıştır.

İkinci bölümün sonunda ise, kitabın tutulmasında, içindeki karakterlerin günümüzün önemli meselelerinden olan erkeklik krizine dokunmasının da payı olduğu düşünülerek, erkeklik krizi meselesine değinilmiştir. Bu bölümde hegemonik erkekliğin ne olduğu, onun krizi, krizin medyadaki görünümleri, narsisizm, kadiri mutlaklık gibi örüntüleri olan, ortaya çıkan yeni bir tür hegemonik erkeklik tartışılmıştır. Eski hegemonik

erkeklik örüntüleri taşıyanların kimi zaman Pierre Bourdieu'nun "histerezis" kavramsallaştırmasına uygun düşebileceği vurgulanmıştır.

Tutunamayan toplumsal tipinin saptanmasıyla, bu toplumsal tipin 2000 sonrası edebiyattaki görünümüne geçilmiştir. Bu bölüm, ikinci bölümün ortaya attığı temalar etrafında 2000 sonrasındaki popüler romanları mercek altına almıştır.

"*Oğullar ve Rencide Ruhlar* romanında, göze çarpan detaylardan ilki başkarakter Alper Kamu'nun daha o yaştan sinizme meyyal oluşu, çevresindeki tiplere üstten bakmasıdır. Kendisini "narsisistik problemleri olan" bir çocuk olarak gören Alper Kamu, daha o yaştan nostalji ile hemhal olmuştur. Babası ve arkadaşlarının küçük yaşlı, fakat yetenekli bir prototipidir Alper Kamu. Polisiye, kurgu matematiği güzel olan romanın kadın temsillerinde ise aksaklıklar vardır. Diğer bir ergen başkarakterlere sahip olan öykü derlemesi *Erken Kaybedenler* hınç açısından *Oğullar ve Rencide Ruhlar*'dan ayrılır. Erkeklik krizi kitabın her bölümüne sirayet etmiştir. Küçük erkekler büyümenin, erkeklikle yüzleşmenin zorluklarıyla karşılaşırken, zaman zaman hınç duyarlar. Yine de Emrah Serbes, öykülerinin bir kısmında, erkeklikle imtihanı veremeyen karakterleri, arkadaşça, kardeşçe bir sona bağlar.

Tıpkı *Erken Kaybedenler* gibi, kaybeden anlatılarında da hınç gözlemlenir. *Müptezeller*'de kardeşçe bir başkaldırı anlatısı söz konusuysa, hınç, nostalji, ironi ön plandadır. *Piç* dildeki keyfileşmenin öne çıktığı bir romanken, bir faşiste başkalaşan yetişkin nihilist karakterleri anlatır. *Tol* ise politik kaybeden kahramanlarıyla, karnavalesk tonları olan, 12 Eylül'ün gadrine uğramış insanlarını dile döken bir romandır. Gündelik dili yoğunlaştıran bir dile sahip romanda, çoğu zaman ötekine alan açılrsa da kadın temsiliinde sorunlar yok değildir. Romanda hınç örüntülerden biriyken, "düşünsel nostalji" de öne çıkar.

Orta sınıfa merkezine alan anlatılara geçmeden önce kaybeden anlatılarının bir niteliğine dikkat çekmekte fayda vardır. Bütün kaybeden anlatılarında başkarakterler ötekiyle karşılaşmaya açıktır. *Piç*'te karakterler ötekine hınçla baksa da, bütün romanlarda, olumlu ya da olumsuz birçok karşılaşma gerçekleşir.

Orta sınıfa merkezine alan romanlardan biri olan, gençlik çağına nostaljiyi merkezine alan polisiye roman *Kan ve Gül'de*, Alper Canıgüz sinizmin dozunu bir ölçü düşürür.

İki arkadaşın dostluğunu, yıllardır hayalini kurdukları bir şeyin tuhaf bir biçimde gerçekleşmesini anlatan *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* ise dudak büken sinizm yerine, birbirine önem veren, açık yüreklilikle birbirini dinleyen, eleştirel bir konumdan erkekliklerini sorgulayan kahramanların toplumun sert coğrafyasında marjinlerde yaşamanın metotlarını ortaya koyar. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'in merkezinde de düşünsel nostalji vardır. *Barbarın Kahkahası* ise Sema Kaygusuz'un ufak aksamalara karşın, feminist bir duyarlılıkla karnavalesk bir üslupla kimlik meselesinin çıkmazlarına işaret eden romanıdır.

Orta sınıfı merkezine alan anlatılarda göze çarpan detaylardan en önemlisi, kaybeden anlatılarının tersine ötekine, kendinden farklı karakterlerle karşılaşmalara kapalı karakterlerin olmasıdır. Bu fark orta sınıf anlatıları ile kaybeden anlatıları okurunun ve yazarlarının *habitus* 'u bağlamında ileriki çalışmalarda dikkat edilmeye değerdir.

Bütün bu saptamalar, değişen toplumsal paradigmayla ilişkilendirilecek şekilde *Tutunamayanlar* kitabının analiz edilmesiyle yapılmıştır. İdeal olan bu analizin *Tutunamayanlar* ve 2000 sonrası popüler anlatılar için yapılacak olan bir alımlama çalışmasıyla desteklenmesidir. Alımlama çalışması hangi okurun, hangi örüntülerle bu kitabı okuduğunu, saptanmış olan örüntüleri daha sağlam bir temele oturtmayı, okurların demografik olarak ayrıntılı bir biçimde alışkanlıklarını saptamaya yarayacaktır. Bu çalışmanın, ileride bu konuyla ilgilenecek kimselerin çalışmalarına bir ön ayak olmasını temenni ederim.

Son olarak bu çalışmaya ek olarak, burada inşa edilmiş “Tutunamayan toplumsal tipi” daha geniş bir anlatı setini analiz etmekte kullanılabilir. Söz gelimi, güncellik kazanmış bir mesele olan “rap müzik” ya da üzerine çokça çalışılmış “Yeni Türkiye Sineması” bir de bu çerçeveden değerlendirilebilir. Bu tezin bu bağlamda ileriki çalışmalar için ön açıcı olmasını temenni ederim.

KAYNAKÇA

- Agamben, G. (2017). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. İstanbul: Ayrıntı
- Akşit, E, E. (2009). Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye'de Kamusal Kavramının Dönüşümü ve Dışladıkları. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 64-1 (ss. 1 – 21)
- Akyıldız, O. ve Kara, H. (2015). Çağdaş Türkçe Kurmacada Şiddeti Yazmak: Tol ve Cennetin Kayıp Toprakları. *Monograf : Edebiyatta Bireyin Hikâyesi*, 2015 (3) , (ss. 281-309). <http://monografjournal.com/sayilar/3/cagdas-turkce-kurmacada-siddeti-yazmak-tol-ve-cennetin-kayip-topraklari-monograf-sayi-3.pdf> Erişim Tarihi: 12.02.2019
- Alper, E. (2010). 1968: Küresel mi Yerel mi?. Arevshatyan R. Ve Schöllhammer G. (Ed.), *Red Thread Sayı 2: Tatlı 60'lar*. <http://red-thread.org/1968-kuresel-mi-yerel-mi/> Erişim Tarihi: 11.02.2019
- Altun, M. (2005, Ağustos). *The Photocopied 1990s: Youth, Culture, and Fanzines* (Yüksek Lisans Tezi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> Erişim Tarihi: 11.02.2019
- Arslan, H. (2016). *Yaratıcılık Uğraşısı: Amatör Yazarın Deneyimi ve Modern Sanatçı Anlatısıyla İlişkisi Üzerinden Yaratıcılık Performansı ve Tahayyüllerine Dair Etnografik Bir Çalışma* (Yüksek Lisans Tezi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> Erişim Tarihi: 11.02.2019
- Atay, O. (1984). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim
- Aydemir, M, A. (2016). *Toplumsal Tipler*. İstanbul: İletişim
- Belge, M. (1998). *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim
- Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden - Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. İstanbul: Zeplin Kitap
- Benjamin, W. (2012). *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis

- Benjamin, W. (2010). Şiddetin Eleştirisi Üzerine. Aykut Çelebi (Ed.), *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* (ss. 19-42). İstanbul: Metis
- Baker, U. (2010). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*. İstanbul: Birikim
- Bıçakçı, B. (2004). *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*. İstanbul: İletişim
- Bora, T. (2010). *Sol, Sinizm, Pragmatizm*. İstanbul: Birikim
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar*. İstanbul: İletişim
- Boratav, K. (2003). *Türkiye İktisat Tarihi*. Ankara: İmge
- Bourdieu, P ve Wacquant, L. (2012). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. İstanbul: İletişim
- Bourdieu, P. (2014). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. Ankara: Heretik
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. İstanbul: Metis
- Callinicos, A. (2004). *Toplum Kuramı: Tarihsel Bir Bakış*. İstanbul: İletişim
- Canıgüz, A. (2004). *Oğullar ve Rencide Ruhlar*. İstanbul: İletişim
- Canıgüz, A. (2017). *Kan ve Gül*. İstanbul: April
- Cantek, L. (2014). *Türkiye'de Çizgi Roman*. İstanbul: İletişim
- Çelik, E. (2016, 3 Ocak). Benim için umut: komünistler ve anarşistler. *BirGün*. <https://www.birgun.net/haber-detay/murat-uyurkulak-benim-icin-umut-komunistler-ve-anarsistler-99575.html> Erişim Tarihi: 12.02.2019
- Çeğin, G. ve Tatlıcan Ü. (2007). Bourdieu ve Giddens: Habitus veya Yapımın İkiliği. Çeğin, Göker vd. (Ed.), *Ocak ve Zanaat* (ss. 303-366). İstanbul: İletişim
- Çongar, Y. (2007, 13 Aralık) *Orhan Pamuk'un Oğuz Atay Hakkındaki Düşünceleri Nasıl Değişti?* http://www.medyatava.com/haber/orhan-pamukun-oguz-atay-hakkındaki-dusunceleri-nasil-degisti_28158 Erişim Tarihi: 12.03. 2019
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı

- Doğan, T. (2010, Haziran). *Kaybetmenin Anlatısı: Mai ve Siyah, Huzur ve Tutunamayanlar* (Yüksek Lisans Tezi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> Erişim Tarihi: 12.02.2019
- Deleuze, G. (2016). *Nietzsche ve Felsefe*. İstanbul: Norgunk
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2012). *Anti Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni I*. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları
- Erken, M. (2016, 20 Temmuz). *Türkiye’de Yayıncılık Alanının Dönüşümü (1980-2015)* (Yüksek Lisans Tezi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> Erişim Tarihi: 11.02.2019
- Erol, M. (2013). Surveillance, urban governance and legitimacy in late Ottoman Istanbul: spying on music and entertainment during the Hamidian regime (1876–1909). *Urban History*, 40, 4 (2013). (ss. 706 – 725)
- Fiske, J. (2012). *Popüler Kültürü Anlamak*. İstanbul: Parşömen
- Goodchild, P. (2005). *Deleuze Guattari – Arzu Politikasına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı
- Göksoy, E, C. (2014). *Internet as a Public Space and Its Promise of Emancipation* (Yüksek Lisans Tezi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> Erişim Tarihi: 13.03.2019
- Grenfell, M. *Kant, Bourdieu, Art*. <http://www.michaelgrenfell.co.uk/bourdieu/bourdieu-kant-and-art/> Erişim Tarihi: 11.03.2019
- Guattari, F. (2013, 16 Nisan). Kadın Oluş. *E-skop*. <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-kadin-olus/1241> Erişim Tarihi: 12.02. 2019
- Günday, H. (2003). *Piç*. İstanbul: Doğan Kitap
- Gürbilek, N. (1992). *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis
- Gürbilek, N. (2004). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis
- Gürbilek, N. (2008). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis

- Gürle, M. (2013, Kasım). Ruh Fakirliği Üzerine Bir Deneme. *Ayrıntı Dergi*.
<http://ayrintidergi.com.tr/ruh-fakirligi-uzerine-bir-deneme/> Erişim
Tarihi:12.02.2019
- Gürle, M. (2016). *Ölümlerle Konuşmak*. İstanbul: İletişim
- Gürle, M. (2016b). *Kırmızı Kazak*. İstanbul: Can
- İz, M, K. (2013, Mart). 1970'ler: Sanat Siyasallaşırken. *SanatAtak*.
<http://www.sanatacak.com/view/1970ler-sanat-siyasallasirken> Erişim Tarihi:
11.02.2019
- Jameson, F. (1997). *Marksizm ve Biçim*. İstanbul: YKY
- Jourdain, A. ve Naulin, S. (2016). *Pierre Bourdieu'nun Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları*. İstanbul: İletişim
- Kaya, A. (2007). Pierre Bourdieu'nun Pratik Kuramının Kilidi: Alan Kavramı. Çeğin, Göker vd. (Ed.), *Ocak ve Zanaat* (ss. 303-366). İstanbul: İletişim
- Kaygusuz, S. (2015). *Barbarın Kahkahası*. İstanbul: Metis
- Kılıç, S. (2008). İroni, İstihza, Alaysama. *Cogito (İroni)*, Kış 2008 (57), (ss. 143-148)
- Kırlı, C. (2000). "Kahvehaneler ve Hafiyeler: 19. Yüzyıl Ortalarında Osmanlı'da Sosyal Kontrol", *Toplum ve Bilim* 83 (2000), (ss. 58 - 79)
- Koçak, O. Sunuş. *Roman Kuramı* (ss. 13-24). İstanbul: Metis
- Koçak, O. (2017, 23 Şubat). Müptezeller: Bir Proleter Bohemi?. *K24*.
<https://t24.com.tr/k24/yazi/orhan-kocak,1096> Erişim Tarihi:12.02.2019
- Lukacs, G. (1987). *Avrupa Gerçekçiliği*. İstanbul: Payel
- Lukacs, G. (2003). *Roman Kuramı*. İstanbul: Metis
- Madra Ö. (1984). Önsöz. *Tutunamayanlar* (ss. 9-12). İstanbul: İletişim
- Marx, K. (2018). *Komünist Manifesto*. İstanbul: İletişim

- Message, K. (2010). Body without Organs. *The Deleuze Dictionary*(ed. Parr, A.)
Edinburgh: Edinburgh University Press
- Moran, B. (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim
- Mouzelis, N. (2007). Katılımcı – Toplumsal Bütün Sorunu: Parsons, Bourdieu,
Giddens. Çeğin, Göker vd. (Ed.), *Ocak ve Zanaat* (ss. 187-226). İstanbul:
İletişim
- Neyzi, L. (2001). Object or Subject? The Paradox of “Youth” in Turkey. *Middle East
Studies Volume 33* (ss.411-432).
- Nişanyan, S. (2009). *Nişanyan Sözlük*. (3 Nisan 2019).
<https://www.nisanyansozluk.com/> Erişim Tarihi: 4 Nisan 2019
- Oz, A. (2018). Sosyal Tip Problemi: Bir Gözden Geçirme. *Dil ve Edebiyat
Araştırmaları*, Güz, 2018; (18) (ss. 357-394)
- Ozan, E, D. (2010, 26 Nisan). *Kriz, Sınıf Mücadelesi ve Devlet: Türkiye’de Sermaye
Sınıfı* (Doktora Tezi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> Erişim Tarihi:
11.02.2019
- Öğüt, H. (2015, 28 Mayıs). Sanki bir şey eksik, bir şey fazla, bir şey çok fazla. *K24*.
<https://t24.com.tr/k24/yazi/barbarin-kahkahasi,207> Erişim Tarihi: 12.02.2019
- Pamuk, O. (2016). *Öteki Renkler: Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*. İstanbul: YKY
- Parla, J. (2011). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim
- Rorty, R. (1995). *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma*. İstanbul: Ayrıntı
- Sancar, S. (2011). Erkeklik. Y. Ecevit ve N. Karkıner (Ed.) *Toplumsal Cinsiyet
Çalışmaları* (s.169-193). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Sennett, R. (2016). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. İstanbul: Ayrıntı
- Serbes, E. (2009). *Erken Kaybedenler*. İstanbul: İletişim
- Serbes, E. (2016). *Müptezeller*. İstanbul: İletişim

- Sevinç, C. (2016). Karnavalesk Bir Roman Olarak Barbarın Kahkahası. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (44), (ss. 229-244)
- Şimşek, A. (2014). *Yeni Orta Sınıf – ‘Sinik Stratejiler’*. İstanbul: Agora
- Şimşek, A. (2017, 19 Kasım). Mahallenin “Kıllı” Rövanşı: İvedik. *EKdergi*.
<http://www.ekdergi.com/mahallenin-killi-rovansi-ivedik/> Erişim Tarihi: 11.02.2019
- Thornton, E. (2018, 3 Mart). Yaratıcı Bir Çokluk: Deleuze Ve Guattari’nin Felsefesi. *Dünyadan Çeviri*. <https://dunyadanceviri.wordpress.com/2018/03/03/yaratici-bir-cokluk-deleuze-ve-guattarinin-felsefesi-edward-thornton/> Erişim Tarihi:12.02.2019
- Tokdoğan, N. (2018). *Bkz. Türkiye’de Sembolik Siyasetin Duygusal Haznesi: Yeni Osmanlıcı Anlatının Duygusal Tezahürleri*. Doktora Tezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> Erişim Tarihi: 12.06.2019
- Tunç, A. (2005). *Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*. İstanbul: Can
- Turner, C. (2019, 2 Mayıs). Social Types and Sociological Analysis. *History of Human Sciences*. (ss. 1 – 21)
- Uğur, V. (2009). *1980 Sonrası Türk Edebiyatında Popüler Roman* (Doktora Tezi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> Erişim Tarihi: 11.02.2019
- Uyurkulak, M. (2005, 22 Nisan). ‘Tol’u bir hayvan olarak yazdım. *Radikal*. <http://www.radikal.com.tr/kitap/tolu-bir-hayvan-olarak-yazdim-856902/> Erişim Tarihi: 12.02.2019
- Uyurkulak, M. (2017). *Tol*. İstanbul: April
- Vahapoğlu, B. (2018). Muhkem Duvarı Yeni Bir Çatlak: Veciz Sözler, Bizim Büyük Çaresizliğimiz ve Sinek Isırıklarının Müellifi Romanlarında Eleştirel Erkeklik Kurguları. *Monograf: Beden, Yaz* 2018 (10), (ss. 142-164). <http://monografjournal.com/sayilar/10/muhkem-duvarda-yeni-bir-catlak-monograf-sayi-10.pdf> Erişim Tarihi: 12.02.2019

Vassaf, G. (2011). “Sen Ne Biçim Arkadaşsın?”. *Cogito (Dostluk)*, Kış 2011-12 (67-68), (ss. 204-208)

Yücefer, H. (2013, Aralık). Deleuze ve Uyurkulak: Hatırlamanın ve Unutmanın Erdemleri. *Varlık [Ak (ama)mak]*, Aralık 2013 (1275), (ss. 43-52)

Wacquant, L. (2012). Giriş. *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. (ss. 13-46). İstanbul: İletişim

Williams, R. (2005). *Anahtar Sözcükler*. İstanbul: İletişim



HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
~~Communication Sciences~~ DEPARTMENT

Date: 24/06/2019

Thesis Title: Tracing 'The Disconnected' As a Social
Type in Popular Novels

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

Name Surname: Onur Can Sömen
Student No: N15221670
Department: Communication Sciences
Program: Communication Sciences
Status: MA Ph.D. Combined MA/ Ph.D.

Date and Signature
24/06/2019

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

Dr. Öğr. Ü. Gülşen ÖRTÜN

(Title, Name Surname, Signature)



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

..... İletişim Bilimleri ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 24/06/2019

Tez Başlığı: Bir Toplumsal Tip Olarak 'Tutunamayan'ın
..... Popüler Romanlarda İzini Sürmek

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Onur Can Şimşek

24/06/2019

Öğrenci No: N15221670

Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri

Programı: İletişim Bilimleri

Statüsü: Yüksek Lisans Doktora Bütünleşik Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Dr. Öğr. Ü. GÖZGE ORHON

(Unvan, Ad Soyad, İmza)

Detaylı Bilgi: <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>

Telefon: 0-312-2976860

Faks: 0-3122992147

E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr



HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
COMMUNICATION SCIENCES DEPARTMENT

Date: 24/06/2019

Thesis Title: Tracing 'The Disconnected' As a Social Type
in Popular Novels

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 24/06/2019 for the total of 138 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 5%.

Filtering options applied:

- Approval and Declaration sections excluded
- Bibliography/Works Cited excluded
- Quotes excluded
- Quotes included
- Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Date and Signature

Name Surname: Onur Can Sömen
Student No: N15221670
Department: Communication Sciences
Program: Communication Sciences

24/06/2019

ADVISOR APPROVAL

APPROVED. u
Dr. Öğr. U. GÖZEDER HON

(Title, Name Surname, Signature)



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

..... İletişim Bilimleri..... ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 24/06/2019

Tez Başlığı : Bir Toplumsal Tip Olarak 'Tutunamayan'ın
Popüler Romanlarda İzini Sürmek

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 138 sayfalık kısmına ilişkin, 24/06/2019 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 5'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- Kaynakça hariç
- Alıntılar hariç
- Alıntılar dâhil
- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Onur Can Sömen
Öğrenci No: N15221670
Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri
Programı: İletişim Bilimleri

24/06/2019

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Dr. Öğr. U. Gülşen Özhan

(Unvan, Ad Soyad, İmza)