FEYYAZ KAYACAN ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE GÖRME PROBLEMİ

NİLAY KAYA

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ

2009

THE PROBLEM OF SEEING IN FEYYAZ KAYACAN'S SHORT FICTION

Thesis submitted to the

Institute for Graduate Studies in the Social Sciences

in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

in

Turkish Language and Literature

by

Nilay Kaya

Boğaziçi University

2009

Thesis Abstract

Nilay Kaya, "The Problem of Seeing in Feyyaz Kayacan's Short Fiction"

This thesis analyzes the problem of seeing in the short stories of Feyyaz Kayacan from the 1950s to the 1980s. The transformation of various forms of visual perception at social and economic levels and especially the critique of seeing's priviliged position from the beginning of modernity are dominant themes in Kayacan's short fiction. The thesis examines his multi-dimensional approach to this problem by focusing fundamentally on the dominating nature of seeing, its potential threat to established social institutions, its role in the perception of interior and external reality and the various forms that it can take. In addition to the formation of major themes of his short fiction through problematic of seeing, the thesis also discusses Kayacan's various surrealistic strategies to support the problem of seeing.

Tez Özeti

Nilay Kaya, "Feyyaz Kayacan Öykücülüğünde Görme Problemi"

Bu tez, 1950'lerden 1980'lere yayılan bir zaman dilimini kapsamak üzere Feyyaz Kayacan'ın öykülerini görme meselesi üzerinden inceler. Görme duyusunun toplumsal ve ekonomik düzlemlerde dönüştürülebileceği biçimlerin, özellikle de modernitenin erken safhalarından itibaren aldığı ayrıcalıklı konumunun eleştirisinin güçlü bir sorunsal olarak gözlemlendiği Kayacan öykülerinin bu konuyu çeşitli boyutlarıyla nasıl ele aldığı saptanmaya çalışılır. Görmenin tahakküm gücü, belli toplumsal düzenlemeler için oluşturabileceği tehlike, içsel ve dışsal gerçekliğin alımlanmasında rolü ve alabileceği alternatif biçimler, Kayacan'ın öykülerinin içeriğinde mesele ettiği görmenin çeşitli boyutlarıdır. Öykü izleklerinin görme meselesi üzerinden şekillenmesinin yanı sıra görme problemini sürrealist tekniklerle destekleme biçimleri de incelenir.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ vii

BİRİNCİ BÖLÜM: GİRİŞ 1

Londra'dan İstanbul'a Ulaşan Modernist Bir Türk Yazarı Olarak Feyyaz Kayacan'ın Portresi 1
Görme Kuramlarına Tarihsel Bir Bakış 16

İKİNCİ BÖLÜM: "FEYYAZ KAYACAN ÖYKÜLERİNDE BİR TAHAKKÜM GÜCÜ OLARAK GÖRME" 50

Görme ve Din Olgusu: "Sarhoş ve Çanta" 51
Görmenin Gücü ve Toplumsal Tehdit Boyutu: "Gibiciler" 59
Pencereden Bakmak: Seyretme ve Birey İlişkisi 67

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: "FEYYAZ KAYACAN ÖYKÜLERİNDE GÖRMENİN ÖZNE VE NESNE BOYUTU 77

Bakan Özne, Bakılan Nesne Problemi: "Sarhoş ve Çanta" 77
Bakılan Bir Nesne Olarak İnsan: "Şişedeki Adam" 81

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: "FEYYAZ KAYACAN ÖYKÜLERİNDE GÖRME VE VARLIK-YOKLUK TEMASI" 91

Kaybolan Yüzler, Görmenin Tekinsizliği: "Hiçoğlu'nun Serüvenleri" 92
Görme ve Yokluk: *Cehennemde Bir Yusuf* ve "Gibiciler" 101
Görülme İhtiyacı ve Varlık 105

BEŞİNCİ BÖLÜM: "FEYYAZ KAYACAN ÖYKÜLERİNDE ZİHİNDE GERÇEKLEŞEN GÖRME" 112

Sanrılara Dayalı Görme: "İstanbul Zeybeği" ve "Suavi'yi Gördünüz mü?" 112
Bellekte Yaratılan Görme 122

ALTINCI BÖLÜM: SONUÇ 129

KAYNAKÇA 136

ÖNSÖZ

Maurice Merleau-Ponty'ye göre modern dünyada zedelenmiş bir dünya temsili vardır, eylem kendinden kuşku duyar; modern düşünce hem bir yarım kalmışlık hem de bir ikircik sunduğu için modern insanın kendini tanıması zordur. Dış dünyayı "sonuca bağlanmayan ve bir sonuca bağlanıp bağlanmayacağı belli olmayan bir yapıt gibi" [1] gören Merleau-Ponty, aynı nedenle modern insanın bireyselliğini gerçekleştirmesinin zorluğuna dikkat çeker. Özellikle 18. yüzyıldan itibaren insan, Descartes'ın açtığı yolda doğaya hâkim olma isteğiyle dünyayı nesnelleştirmeyi başlıca gayesi edinir. Merleau-Ponty'nin saptadığı modern dünyanın doğurduğu "ikircik" dilde hepten kendini gösterir. Örnek olarak en yakındaki "modern" sözcüğüne bakılabilir. Sözcüğün çeşitli, hatta bazen birbiriyle karşıt anlamları içeren karşılıkları olduğu söylenebilir. Merleau-Ponty, bu durumu şöyle tanımlar: "Aslında biz Hegel'in diplomatik durum adını verdiği bir noktadayız, yani sözcüklerin (en az) iki anlama geldiği, şeylerin tek sözcükle söylenemediği bir noktada."[2] Doğaları gereği "ikircikli" olsalar da sadece siyasi kavramların nesnelleştirilememesiyle bitmez modern dünyanın doğurduğu belirsizlik. Yüzyıllardır itimat edilen bilimsel bilgi, nesnel olma iddiasındaki bilgi de ikircikten nasibini almaya başlamıştır.

Adına fizik-optik denilerek, yine 18. yüzyılda sınırları çizilen görme duyusu, nesnel olma iddiasındaki bir bilgi türü olarak modern dünyada sorgulanmaya başlamıştır. Diğer algı çeşitlerine göre her zaman bir üstünlüğü olan biyolojik organ gözün işleyişi, modern dünyanın açmazlarına anlam getirmeye çalışan görsel teori ve görme teorisi alanındaki düşünürler, bilişsel psikoloji alanında çalışan araştırmacılar

[1] Maurice Merleau-Ponty, *Algılanan Dünya*, çev. Ömer Aygün (İstanbul: Metis, 2008), s.72.
[2] *A.g.e*, s.73.

tarafından sosyal bilimlerin ikircikleriyle boy ölçüşür derecede bir sorunsal haline gelmiştir. Diğer duyu organlarının önüne geçerek gözün gördüğünün nesnelleştiği bir dünyada görme işleminin dış dünyadakini gören ve dış dünyada görülen gibi tek yönlü bir işlem olmaması, elde kalan son biyolojik ve "nesnel" dayanak noktalarının da çökmesine neden olur. Bunun içindir ki yüzyıl başı avangard sanat akımları, öncelikli olarak görmeyi sorun ederler. Görsel sanatlarda, dış dünya ve temsil ilişkisi her zamankinden radikal bir biçimde sorgulanırken edebiyatta o an gözün gördüğü değil başka mecralarda, başka araçlarla gerçekleşen görüler dikkate alınır. Artık perspektifle gerçekleşen ortadaki bir hâkim gözün dünyaya baktığı bir görme biçimi söz konusu olamaz. Hâkim bir gözün aynı anda önündeki tüm dünyayı algılayamayacağı kabul edilmiştir. Gördüklerini sırayla ve tek tek algıladığı halde aynı anda algılatmakla yükümlü kılan perspektifin kurbanı değildir artık göz. Gördüklerini sırayla algılayan göz, o algı anlarındaki görüler nedeniyle çoğalır, sayısız göz haline gelir.

Sayısız göz, modern insanın ve dolayısıyla modernist yapıtların tekli anlamlardan, nihai sonuçlardan ve tamamlanmışlıktan sıyrılmasına neden olur. Modernist yapıtlar, asla tamamlanmaz, sadece tamama yaklaşmaya çalışırlar. Cézanne kendi yapıtları için "aradığı şeye yakınsamakla kaldıklarını"[3] söylerken, Merleau-Ponty de modernist yapıtların "sonu gelmeyen çözümlemelere konu olmaktan"[4] kaçamayacaklarına dikkat çeker.

1950'ler Türk yazını ortamında Cézanne ve Merleau-Ponty'nin ileri sürdüğü anlamda sanatta temsil, gerçekliğin nasıl bir görmeyle ele alınacağını sorgulayan modernist metinlere rastlamak kolay değildir. 20. yüzyıl başında sanat söz konusu

[3] *A.g.e*, s.76.
[4] *A.g.e*, s.70.

olduğunda avangard akımlar sayesinde gelişme gösterirken o dönemde Türkiye'de Batı etkisinde yetişmiş ve ardından Batı'da bu çabaların ortasına yerleşmiş bir yazar olan Feyyaz Kayacan, Cézanne ve Merleau-Ponty'nin kavramsallaştırdığı görme ve temsil anlayışını, kurmacasında alternatif görme biçimleri sunmaya çalışarak hayata geçirir. Tıpkı sürrealistler gibi, sarhoşluğu, deliliği, çocukluğu, masalları, bilinçaltı ve rüyaları kullanır ki; öğretilen görme ya da bilgi sayılan görme yerle bir edilebilsin. Öğretilen görmeyi bozmak için öğretilen anlatma yöntemlerini de bozmak gerekecektir. Bu nedenle yine sürrealistler gibi, dili ve gelenekseli bozup dönüştürmek onun için başvurulacak etkili bir deneysel yöntem olacaktır.

"Feyyaz Kayacan Öykücülüğünde Görme Problemi" adını taşıyan bu tez, modern dünyada görmenin edindiği problemli hali metinlerine sorgulayıcı bir biçimde taşıyan modernist bir Türk yazarı olarak Feyyaz Kayacan'ın çok sayıda öyküsünü değerlendirmeye alır. Kayacan, görmenin çeşitli boyutlarını 1950'lerden 1980'ler sonlarına kadar yazdığı öykülerde tekrarlayarak sorun ettiği için, öykülerin tek tek incelenmesi yerine görmenin çeşitli boyutları bölümlere ayrılarak öyküler, bu bölüm başlıkları altında incelenir.

Hayatı boyunca yurtdışında yaşıyor oluşu ya da dönemin edebiyat ortamının gerekliliklerini yerine getirmediği gibi nedenlerle mi olduğu tartışılır, ancak somut olan bir gerçek vardır ki o da Feyyaz Kayacan'ın 1950'lerde başlayıp geç bir dönemde değerlendirmeye alınan modernist Türk yazını geleneğinde hiçbir zaman kanona dâhil edilmemiş bir yazar olduğudur. Bu amaçla, tezin birinci bölümündeki ilk alt bölüm, Feyyaz Kayacan'ın hayatı ve eserlerinin modernist yazınla olan ilişkisine odaklanır. Bu kısımda Feyyaz Kayacan öykücülüğünün modernist yapısı, onun modern dünyada görmenin aldığı durumu çeşitli boyutlarıyla sorunsallaştırması

temele alınarak incelenir. Görme meselesinin tarih boyunca nasıl algılandığını irdeleyen "Görme Kuramlarına Tarihsel Bir Bakış" adlı ikinci alt bölüm ise kuramsal bir bölüm olarak Kayacan metinlerinin incelenmesine arka plan oluşturmak amacındadır.

"Feyyaz Kayacan Öykülerinde Bir Tahakküm Gücü Olarak Görme" adını taşıyan ikinci bölüm, görme duyusunun tarih içinde her daim barındırdığı tahakküm gücünün eleştirel bir bakışla ele alındığı Kayacan öykülerini temel alır. Görmenin kapsamına giren imgelerin doğası ve yönetilişi, seyretme ihtiyacıyla birlikte Kayacan öykülerinde ele alınır. Görmenin tarih-dışı ve tarihsel süreçteki önemi ve aldığı biçimleri inceleyen yüzyıl başından ve çağdaş olmak üzere iki düşünür olan Pavel Florenski ve Jonathan Crary'nin eserleri bu bölümde ele alınan öyküleri incelemede temel kaynaklardır. Görmenin beş duyu içindeki üstünlüğünün dinî bir tahakküm aracı olarak kullanılışı "Sarhoş ve Çanta" adlı öyküde öne çıkan bir boyuttur. "Gibiciler" adlı öykü ise, imgenin mevcut toplumsal düzenlemeler için alabileceği tehditkâr konumu gülünçleştiren bir öyküdür. İmgenin dinî ya da toplumsal sistemlerde bir manipüle aracı oluşunu başlıca izleği edinen bu öyküler, bu konu dâhilinde ayrıntılı olarak incelenir. Kayacan, başlıca izlek olarak belirlemediği zamanlarda da öykülerinde sıklıkla modern insanın seyretmeyle olan ilişkisine soru işareti yöneltir. Bu nedenle, "Bir Daha Yapmam" ve "Ozan, İyilikte Ötekilerden Geri Kalmak İstemiyordu" adlı öykülerin ele alınışında olduğu gibi, nedenleri belirtilmek kaydıyla bazı öyküler ayrıntılı olarak incelenirken, bazılarına Kayacan'ın görmeyle olan problemini sadece bir *leitmotif* gibi ortaya çıkardıkları için mevcut konuyu örneklendirmek için başvurulur.

"Feyyaz Kayacan Öykülerinde Görmenin Özne ve Nesne Boyutu" adlı üçüncü bölümde incelenen öykülerde ağırlık kazanan görme boyutu, görerek özneliğini pekiştiren bireyin aslında 18. ve 19. yüzyılda asla düşünülmemiş bir görme önermesiyle seyrederken bir yandan da nesne olduğuna dair düşüncedir. "Şişedeki Adam" adlı öykü, bu düşüncenin temel sorun haline geldiği bir öykü izlenimi verdiği için ayrıntılı olarak incelenir. Öte yandan "Sarhoş ve Çanta" adlı öykü ve *Çocuktaki Bahçe* romanı da görmenin özne ve nesne arasında dönüşümlü bir yapı olduğuna dair savı barındırdığı için bu bölümde ele alınan Kayacan metinleridir. James Elkins'in *The Object Stares Back* adlı eseri, Kayacan'ın bu öykülerinde yer bulan "görmenin çift yanlılığına dair" önermeyi destekliyor oluşuyla bu bölümde önemli bir yer kaplamaktadır.

"Feyyaz Kayacan Öykülerinde Görme ve Varlık-Yokluk Teması" adını taşıyan dördüncü bölüm, modern hayatta ayrıcalık kazanan görmenin bilgiye ulaşılabilirliği üzerinden yarattığı gerilim ve tekinsizlik duygusuna değinmektedir. "Hiçoğlu'nun Serüvenleri" adlı öykü, görülmeyen bir varlığın yarattığı tekinsizliğin simgeleştirildiği ve bunun temel izlek edinildiği bir öykü olması nedeniyle bu bölümde en geniş kapsamda incelenen öyküdür. Buna karşılık, çeşitli kesitleriyle *Cehennemde Bir Yusuf* ve "Gibiciler" görülmeyen bir varlığın hakikate dair bilgi getirebileceği yolunda önermeler getiren taraflarıyla bu bölümde yer alırlar. "Ölüm ve Serçe", "Bana Bakın Benim Adım Gizlem ve Ben de Mutlu Olmak İstiyorum" gibi öyküler, modern dünyada görülmenin varoluşla eşdeğer olan niteliğine işaret eden alt metinleriyle ele alınırlar. Bu bölümde incelenen öykülerde görülme ihtiyacıyla yanıp tutuşan patetik bireylerin dünyasında görülmeyenin gerçekliğine yapılan vurgu dikkat çekicidir. Florenski, Crary ve Elkins'e ek olarak Zeynep Sayın,

Anne Staniszewski, Chris Jenks gibi görme kuramlarına yoğunlaşan isimlerin düşünceleri, rasyonalite ve görme ilişkisinin Kayacan metinlerinde sorunsallaştırılmasını irdelemek bağlamında önemlidir.

"Feyyaz Kayacan Öykülerinde Zihinde Gerçekleşen Görme" adlı beşinci, son bölümde ise fiziksel dünyada görülenin yerine zihinde beliren görüntünün ön plana çıkması konu edilir. Keza modernite travmaları üzerine sunulan görme biçimlerinin başvurduğu alan dönüp dolaşıp zihin olacaktır. Bulanıklaşan gerçekliğe tekabül eden bellek de burada devreye girecektir. "İstanbul Zeybeği" ve "Suavi'yi Gördünüz mü?" adlı öyküler, tamamiyle zihinde gerçekleşen görüntülerle şekillenen, bellekte canlanan görüntülerin de önem kazandığı öyküler olmaları nedeniyle bu bölümde yoğunlaşılan öykülerdir. *Sığınak Hikâyeleri, Cehennemde Bir Yusuf* ve *Çocuktaki Bahçe* ise fiziksel görmeyi bir kenara itip zihinde oluşabilecek sanrılara dayalı sahnelerden beslenen yönleriyle bu bölümde ele alınır. Tez boyunca düşünceleri temel alınan Crary ve Elkins gibi isimlerin zihnin modern görmede oynadığı role ettikleri işaret, Kayacan metinlerinde fiziksel görmenin tamamen reddedildiği durumları anlamlandırmada yardımcı olacaktır. Bütünüyle tez, modernist bir yapıt olarak Feyyaz Kayacan metnini görme problemi üzerinden anlama denemesidir. Böylelikle Türk modernist yazınında çeşitli alt metinlerle okunmaya müsait zengin bir külliyatın hak ettiği yeri kazanmasına da çalışılmış olacaktır.

Başta tez danışmanım Halim Kara olmak üzere bu çalışmada emeği geçen herkese, arkadaşlarım Yalçın Armağan'a, Yüce Aydoğan'a, Erkan Irmak'a, Ebru Girgin Orhangazili'ye, Sıla Güven'e ve aileme teşekkürlerimi sunarım.

Deniz Şengel'e

BİRİNCİ BÖLÜM:

GİRİŞ

Londra'dan İstanbul'a Ulaşan Modernist Bir Türk Yazarı Olarak Feyyaz Kayacan'ın Portresi

1919'da İstanbul'da doğan Feyyaz Kayacan, *Türk Dili Dergisi*'nin 1975 yılındaki "Türk öykücülüğü özel sayısı"nda hayatını ve hikâyeciliğini bizzat aktarırken büyük babası Reşat Bey'in Londra'da Namık Kemal ile birlikte *Hürriyet* gazetesini yönetmiş olduğunu söyler.[5] Hikâye anlayışından bahsederken, öyküleri ve tek romanı *Çocuktaki Bahçe*'de de yansımalarının görülebileceği bir biçimde, çocukluğunun Kadıköy, Yeldeğirmeni'nde, babasız bir şekilde, annesi çoğunlukla dışarı çıkmasına izin vermediği için konağın arka bahçesinde ya da bir pencerenin önünde geçtiğinden dem vurur. Bu durum, edebiyatının barındırdığı zengin ve çarpıcı imgelem dünyasını şekillendiren önemli bir unsur olur. İlk ve ortaöğrenimini Kadıköy Saint-Joseph Lisesi'nde tamamlayan Kayacan, Paris'e gidip Paris Ecole Libre de Siences'de (Siyasal Bilgiler Fakültesi) bir yıl derslere katıldıktan sonra İngiltere'de Durham Üniversitesi'nde iktisat eğitimi alır. Ardından emekli olana kadar BBC Türkçe Yayınlar Servisi'nde çalışmaya başlar.

Güven Turan, Kayacan'ın ilk şiir kitabının 1935 yılında, lise yıllarındayken *Les Gammes Insolites / Poemes suivis de Destructions* adıyla yayımlandığını

[5] Feyyaz Kayacan, *Türk Dili Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* (Temmuz 1975): 286.

belirtir.[6] Kayacan, 1943'te İngiltere'de ikinci şiir kitabını, yine Fransızca olarak *Gèstes à la Mer* adıyla yayımlar. Paris'te André Breton'la tanışan ve sürrealist nitelikte şiirleri *Les Quatre Vonts* adlı dergide yayımlanan Kayacan, Londra'daki sürrealist topluluğuna katılır. Burada da *Poetry Folios*, *Free Unions*, *Poetry Quarterly*, *News from Nowhere* gibi dergilerde şiirleri yayımlanır. Kayacan'ın şiirlerinden birisine gelen olumsuz bir eleştiriye İngiliz sürrealistler sahiplenici bir yazıyla karşılık verirler. Ahmet Miskioğlu'nun verdiği bilgiye göre ise, 1943 yılında İngiltere'de *News Road 1943* adlı şiir seçkisinde Fransızca ve İngilizce şiirleri yer alır.[7] İçinde bulunduğu dil ve kültür karmaşasını bir "arapsaçı" olarak nitelendiren Kayacan, İngiliz uyruğuna geçtikten sonra ilk Türkçe öykülerini yazmaya başlar ve 1950'li yıllarda bu öyküler *Yeditepe*, *Yeni Ufuklar*, *Yenilik*, *Seçilmiş Hikâyeler* gibi dergilerde yayımlanır. 1957 yılında *Şişedeki Adam* adlı ilk öykü kitabı Yenilik Yayınları tarafından basılan Kayacan'ın ikinci öykü kitabı ise Yeditepe Yayınları tarafından *Sığınak Hikâyeleri* adıyla 1962 yılında yayımlanır ve 1963 Türk Dil Kurumu Hikâye Ödülü'nü kazanır. Yapıtlarının büyük çoğunluğunu öykülerin oluşturduğu Kayacan'ın diğer öykü kitapları sırasıyla *Cehennemde Bir Yusuf* (1964), *Gibiciler* (1967), *Hiçoğlunun Serüvenleri* (1969) ve *Bir Deli Değilin Defterleri* (1987) adlı kitaplardır. [8] Öykülerinin yanı sıra 1968'de yayımlanan dört kısa oyundan oluşan *Mutlu Azınlık* adlı bir tiyatro eseri bulunan Kayacan, yazarlık serüvenindeki ilk gözağrısının, Fransa ve İngiltere'de sürdürdüğü şiir serüveninin peşini de hiçbir zaman bırakmaz. *Kaşık Havası* (1976) ve *Benim Örümceğim Başka*

---

[6] Güven Turan, "Üç Dilde Yazar Feyyaz," *Kitap-lık* 98, (2006): 97.
[7] Ahmet Miskioğlu, "Feyyaz Kayacan,"*Türk Dili Dergisi* (Kasım-Aralık 1990), erişim: http://www.turkdilidergisi.com/021/basyazi.htm.
[8] Bu çalışmada temel alınan baskı, Yapı Kredi Yayınları'nın 2008'de gerçekleştirdiği *Bütün Öyküleri*'nin üçüncü baskısıdır. Tez boyunca incelenen tüm Kayacan öykülerinde bu baskı temel alınacaktır. Bkz. Feyyaz Kayacan, *Bütün Öyküleri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008).

(1982) Türkçe şiirlerinden oluşan kitaplarıdır. 1992 yılında son şiir kitabını yine İngiltere'de, *The Bright is Dark Enough* adıyla yayımlatan Kayacan, aynı yıl *Modern Turkish Poetry* adlı modern Türk şiiri antolojisini hazırlar ve yayımlatır. Yazdığı tek roman olan *Çocuktaki Bahçe* ise ölümünden bir yıl önce 1992'de yayımlanır.

Ölümüne kadar Londra'da yaşamını sürdüren Kayacan, hayatının büyük çoğunluğunu yurtdışında geçirmiş olması gibi 'görünür' bir nedenle Türk edebiyatında çoğunlukla gözden kaçan isimlerden bir tanesi olmuştur. 1950'li yıllarda öykülerinin dergilerde ilk yayımlanmaya başladığı yıllarda, döneme büyük ölçüde hâkim olan toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışı düşünüldüğünde ayrıksı duran Kayacan'ın ancak bu nedenle o yıllarda gündeme geldiği söylenebilir. Yurtdışında yaşayan bir yazar oluşu, sürrealist bir anlatı dilini kullanışı, öykülerinin 'yabancı' diyarlarda geçiyor oluşu, onu yerel edebiyat tartışmalarının odağı haline getirir.

Yazları geldiği İstanbul'da vaktinin büyük çoğunluğunu Kadıköy, Moda'da geçiren Kayacan, 1993 yılındaki ölümüne kadar sadece dostlarının ve sınırlı bir edebiyat okurunun tanıdığı bir yazar olmuştur. Dolayısıyla hayatına olan tanıklıklar ve bunların kamusal alanda paylaşılması pek fazla söz konusu olmadığı gibi, eserleri neredeyse hiçbir şekilde kapsamlı bir mercek altında incelenmemiştir. Ölümünden sonra Yapı Kredi Yayınları tarafından Enis Batur'un girişimiyle bütün eserleri yeniden yayımlanan yazar bu 'yeniden doğuş' sırasında arka kapak tanıtımında "Can Yücel'in temsil ettiği cüretin öyküdeki karşılığı", "Türk edebiyatının şen kirpisi" gibi ifadelerle tanımlanmaya çalışılır.[9]

[9] Feyyaz Kayacan, *Bütün Öyküleri*, haz. Selahattin Özpalabıyıklar (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993).

Tek tük de olsa edebiyatı üzerine fikir beyan eden kişilere göre Feyyaz Kayacan yazını deyince ilk akla gelen anahtar tanımlar, şenlikle kara mizah arasında gidip gelen kendine has bir ironi ve şaşırtıcı bir imgelem dünyası, Batı edebiyatındaki modernist / avangard gelişmelerin büyük ölçüde etkisi altında oluş ama eski ve yeni Türk edebiyatından hiçbir şekilde kopmamak ve dili son derece korkusuz bir biçimde kullanarak şiir ile düzyazının olanaklarını zorlamak yönündedir. Edebiyatla uğraşmaya sürrealist şiirler yazarak başlayan Kayacan'ın ileride çoğunlukla yazacağı düzyazı yapıtlarında da sürrealist teknikler ve şiirsellik kendini gösterecektir. Nitekim öykülerinde dil ve sürrealizm arasında kurduğu muazzam ilişki, Asım Bezirci'nin onu II. Yeni'nin kaynakları arasında göstermesine sebep olur.[10] Ahmet Miskioğlu, onun yazarlığının belirgin özelliklerini, kendisinden sonra gelen II. Yeni şairlerinde gördüğünü söyleyerek bu özellikleri şu şekilde saptar: "Çağrışım karışıklığı, mantık dışına çıkışlar, söz dizimi bozuklukları, şaşırtıcı cinsel sorunlar."[11] Demir Özlü ise Kayacan'ın "kuşkusuz sarsılmaz bir gerçeküstücü"[12] olduğunu söyler. Ancak ardından yaptığı düzeltme, Kayacan yazınının sürrealizmle[13] kurduğu ilişkideki önemli detaya dikkat çeker: Özlü onun "anlatımcı bir gerçeküstücü"[14] olduğunu belirtmeyi ihmal etmez. Sürrealizm, büyük ölçüde anlamı yadsıdığı ve hikâye anlatmayı başlıca kaygısı edinmediği için Özlü, Kayacan'ı hikâye anlatma derdini öne çıkaran bir sürrealist olarak yorumlayarak ayrıcalıklı bir konuma yerleştirir.

Hayalgücünü, alegoriyi, ironiyi ve doğaüstünü kullanış, dilde biçimsel yenilikleri deneyiş, elbette ki sadece sürrealizmin yöntemleri olarak görülecek

---

[10] Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı* (İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1999), s.42.
[11] Miskioğlu, "Feyyaz Kayacan".
[12] Demir Özlü, *Borges'in Kaplanları* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), s.141.
[13] Bu tezde alıntılar dışında "gerçeküstücülük" kelimesi yerine, üst bir gerçeklik anlamını daha iyi karşıladığı düşüncesiyle "sürrealizm" kelimesi kullanılacaktır.
[14] *A.g.e*, s.141.

uygulamalar değildir. Ancak bilinçaltını, bulanıklığı ve düşleri; fiziksel görünün dışında beliren görüntüleri ve fiziksel görüntülerin deforme olmuş biçimlerini; delilik ve çocuklukla sağlanan saf görüntü ve dili, dil ve kurmaca türünün sınırlarını bozmayı bir üst gerçekliğe ulaşmak için bir arada kullanış, kaçınılmaz bir biçimde sürrealizme işaret eder. Kayacan'ın sürrealist olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği konusundaki tartışmada onun yazınıyla ilgili bilinmesi gereken, yazarın bir üst gerçekliğe ulaşmak isteyip istemediğidir. Bunu saptamak görecelilik bakımından –yazar, sürrealizmin lideri André Breton gibi niyetini manifestolaştırmıyorsa-[15] zor olacağı gibi sürrealizmin tarihi, coğrafi ve kültürel nedenlerle Türk edebiyat ortamına girdiğini söylemek sorunlu bir yaklaşım olacaktır. O halde, Maurice Nadeau'nün belirttiği gibi, "sürrealizm öldü ancak sürrealist hep yaşayacak"[16] demek, Kayacan yazını için de daha yerinde olacaktır.

Kayacan, 1950'ler Türk yazınının toplumcu-gerçekçi hâkimiyeti havasında gerçekçi bir yazar olmaması ve anlatım olanaklarının sınırlarını zorlaması nedeniyle göze çarparken "Batı etkisindeki yazar" ya da "gerçeküstücü" tanımlamalarına maruz kalır. Ne var ki bu durumdan duyduğu rahatsızlığı belirtecek ve Batı edebiyatıyla kurduğu ilişkinin mahiyetini şu şekilde açıklayacaktır:

> Avrupalı yazarlar arasında beni en çok etkiliyen [*sic*] James Joyce ile Dylan Thomas oldu. Faulkner'dan da yararlandım. Sonra *Sığınak Hikâyeleri*'ni, belirli insanlar çevresinde döndürmeği [*sic*], Sherwood Anderson'un *Wisnesburg Ohio* adındaki öykü kitabından öğrendim. Avrupalarda uzun zaman yaşamış bir Türk yazarının yabancı romancılar, ozanlar ve öykücülerden yararlanması, onlardan öğrendiklerini kendi yapıtlarında yansıtmağa [*sic*] çalışması doğal. Bir yerinde ödevi de.[17]

---

[15] Sürrealizmin kurucusu sayılan André Breton'un 1924'te yayımladığı "Sürrealizmin Birinci Manifestosu", yazarın poetikasını kamusal alanda meşrulaştırması anlamına gelir. Bundan sonra yazdığı her şey, manifestoda açıkladığı biçimde olacaktır. André Breton, *Manifestoes of Surrealism* (University of Michigan Press, 1972).

[16] Maurice Nadeau, *The History of Surrealism* (New York: Macmillan, 1965), s.35.

[17] Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 3* (İstanbul: Kaknüs, 1999), s.168.

Kayacan, bildiği yabancı dillerin ve Batı edebiyatının yazarlığının gelişmesinde büyük etkisi olduğunu bu şekilde belirtir. Gerçekten de, özellikle 20. yüzyıl başında moderniteye duyulan güçlü tepkinin Batı edebiyatının içeriğine ve teknik uygulamalara yansıma biçimlerinin, Kayacan'ın tüm yazınının belirleyici özellikleri olduğunu yadsımak zordur. "Yurtdışında yaşıyor oluşu, gündelik dilden uzaklaşmasına ve abartılı bir Öztürkçe kullanmasına neden olmuştur"[18] türünden yaklaşımlara da maruz kalan Kayacan, aslında Batılı veya yerel, Araf'ta ya da sürgünde yazıyor olmayı yazarlık olanaklarını geliştiren bir durum olarak görür. İçinde bulunduğu "arapsaçı" durumu lehine dönüştürmesini öğrenirken Türk yazınının onun üzerindeki etkisini özellikle vurgular:

> Yalnız şunu belirteyim: Geliştirmeğe [*sic*] çalıştığım deyim yoluna, Sait Faik olmasaydı ben zor girerdim. *Alem Dağında Var Bir Yılan* ve özellikle *Hişşt, Hişşt* adını taşıyan öykülerinin üzerimde çok sürekli, çok derin etkileri oldu. Dostoyevski, bir yerde Rus romancısından söz ederken, "Biz hep Gogol'un paltosununun cebinden çıkmış yazarlarız" der. Bizde bu görevi Sait Faik görmekte.[19]

Feyyaz Kayacan, "Batı etkisindeki yazar" olarak etiketlenirken, kendisi de bu etkinin nedenlerini açıklar. Ancak yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi Türkçe öykücülük serüveninin gene bir Türk yazarın Sait Faik'in öykücülüğünden etkilenerek şekillendiğini vurgulama ihtiyacı duyar. Uzun yıllar Fransızca ve İngilizce şiirler yazdıktan sonra Türkçe öykü yazmaya başlamasında önceleri bilincine varmadığı bir geleneksel Türk edebiyatı birikiminin kendi kendine devreye girmesinin söz konusu olduğunu şu şekilde belirtir: "Her şey sanki kendiliğinden yolunu bulmuşa benziyordu. Ama gerçekte bu, bilincine önceleri varamadığım bir iç gelişmenin sonucuydu. Bu gelişmenin öğesi halk dili, halk dilinin ürünleri olan

---

[18] Necip Tosun, "Erken Bir Postmodern: Feyyaz Kayacan Öykücülüğü," *Kitap-lık* 118, (2008): 106.
[19] Lekesiz, s.168.

imgeler, atasözleri, deyimlerdi."[20] Nitekim Kayacan'ın öykülerinde sıklıkla halk dili ürünü olan atasözlerini, deyimleri, manileri ve tekerlemeleri avangard bir tutumla dönüştürüşü, gelenek ve Batı arasında kurduğu ilişkinin göstergesi gibidir. Bu ilişki, sadece biçimsel olarak değil, sürgünden sürgün edilen yere bakış nostaljisini açığa vuran bir şekilde içeriksel olarak da kendini gösterir. Örneğin, farklı öykülerine yayılacak olan Hiçoğlu karakteri, Batılı anlamda bir varoluşsal sorunun, modernizm projesinin Frankenstein'i türünden bir alegorisiyken Dede Korkut Masalları'nı andırır bir biçimde ad koyma töreniyle isimlendirilir, kimliğine kavuşturulur. Benzer bir biçimde çoğunluğu Londra'da geçen öykülerde İstanbul'a bakış, İstanbul imgelerini de aşan her türlü yerel motifle birleşir. Londra'da yaşayıp İstanbul'un romanını yazmak isteyen Suavi'nin anlatıldığı "İstanbul Zeybeği" ve "Suavi'yi Gördünüz Mü?" adlı öykülerde ya da Çanakkale Savaşı'nda gazi olan bir İngilizin yer aldığı "Tütüncü Gareth" adlı öyküde, minareler, köşkler, adalar gibi İstanbul'a ait turistik arzu nesnelerinin yanı sıra İstanbul'la ilişkilendirilemeyecek "zeybek" gibi yerel motifler de bir hayli önemli yer tutar.

Kayacan'ın edebiyatında gelenekselle Batı arasında kurduğu ilişkinin melezliği, kendisini bir öykücü olarak Sait Faik'in paltosundan çıkmış olarak gördüğünü söylemesinde gizlidir. Türk edebiyatında modernist öykücülüğün kilometre taşlarından olan Sait Faik de geleneksel ve Batı arasında durur. Burada önemli olan, Kayacan'ın Batılı yazarlardan etkilendiğini açıklamasından sonra ekleme ihtiyacı duyduğu bir Türk yazarının üzerinde bıraktığı etkiye yaptığı vurgudur. İngiltere'de geçen ve yüzyıl başı modernist, avangard tekniklere yer verilen öyküler yazan Kayacan'ın yerli mi yabancı bir yazar olduğu tartışılırken; aynı mantıkla Sait Faik, İstanbul'da geçen öyküler yazdığı için kimilerince "yerli"

[20] *A.g.e*, s.168.

sayılabilir. Oysa dikkat çeken nokta şudur: Her iki yazar da sürrealistlere başlıca esin kaynağı olan Lautrémont'un "paltosundan çıkmış gibidir."

Lautrémont'un başucu kitabı olduğunu Sait Faik, kendisi söyler.[21] İlhan Berk ise Sait Faik'in Lautrémont'un "Hünsa" adlı şiirsel öyküsünü çevirdiğini ve kendi öyküsünü de şiir gibi kurduğuna dikkat çekerek iki yazar arasındaki yazınsal kardeşliğin altını çizer. Ona göre, Lautrémont kaynaklı olan "öyküyü şiir gibi kurma", sürrealizmin etkisi altında olan 1950'ler dönemi yazarları için yakalanmak istenen dil adına önemli bir çabadır. Berk, bu durumu şöyle açıklar: "*Alemdağ'da Var Bir Yılan*'ın ilk baskısı 1954'tür. Bu Sait Faik'in ve benim, hele de benim, gerçeküstücülükten çok etkilendiğimiz bir çağdı. Özellikle André Breton'un yarattığı 'ham, saf dil' dediği şey bizi çok etkilemiştir."[22]

Özellikle etkilendiğini söylediği *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'ın yayımlanmasından üç yıl sonra, 1957'de ilk öykü kitabı *Şişedeki Adam*'ı çıkaran Kayacan'ın da öykülerinde biçimsel olarak en çok dikkat çeken unsur, kullandığı dilde ve bir edebiyat türü olarak öykünün sınırlarını zorlayarak şiirsel olana yaklaşmasında kendini gösterir. Enis Batur'a göre Kayacan, 1950-65 yazını için önemli bir gelişme olarak gördüğü "şiir ile anlatı arasında atılan köprülerin" mimarlarından bir tanesidir. Batur, edebi türler arasındaki bu alışverişi gerçekleştiren bazı isimleri sayarken, düzyazıda şiirselle uğraşan biri olarak Kayacan'ı da zikreder: "Anlatıda sözgelimi Feyyaz Kayacan ve Onat Kutlar yer yer şiirselin olanaklarını

---

[21] Sait Faik Abasıyanık, "Lautrémont Üzerine," *Sevgiliye Mektup*, haz. Muzaffer Uyguner (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1990), s.99-100.

[22] İlhan Berk, "*Alemdağ'da Var Bir Yılan*'da Dil", *Bir İnsanı Sevmek: Sait Faik, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi "Ölümünün 50. Yılında Sait Faik Sempozyumu" Konuşmalar, Bildiriler*, haz. Süha Oğuzertem (İstanbul: Alkım, 2003), s.25.

değerlendirirken, şiirde sözgelimi Edip Cansever, Turgut Uyar ve Ahmet Oktay öyküleme tekniklerini sık kullanır oldular."[23]

Sürrealistlerin kökenleri olarak gördükleri Lautrémont'un yaptığı da Enis Batur'un altını çizdiği türden bir kurmacayı sorgulama biçimidir. Lautrémont şiiri, bilhassa *Maldoror'un Şarkıları*, şiir biçiminde yazılmış ancak hali hazırdaki şiir kalıplarından farklı kesitlerden oluşan, hikâye anlatımının ön plana çıktığı bir yazıdır. Oğuz Demiralp'e göre "*Maldoror'un Şarkıları* kimi zaman anlatı, kimi zaman söylev, kimi zaman düzyazısal şiirdir. Metinde süreklilik yoktur. Türler, söz sanatları birbirine karışır."[24] Türlere ilişkin dillerin üzerine gidilmesinin yanı sıra düzyazı ve şiirin dizgi yapısını bozmaları açısından Lautréamont'la Kayacan benzerlik taşır. Nitekim Kayacan, öykülerinde şiirsel soyutlamalara, kafiye uygulamalarına yoğun bir şekilde başvurur. Bunun yanı sıra metinlerinin görsel yapısını da düzyazı biçiminden kurtarıp onların başıboş bir şekilde bir araya gelmiş avangard dizeler gibi görünmelerini sağlar. Özellikle çerçeve bir anlatı olarak kurgulanan *Cehennemde Bir Yusuf* adlı öykü kitabının her biri numaralandırılmış yazı parçalarına bir tür yakıştırmasında bulunmak zordur. Nitekim biçimsel ve görsel olarak Lautrémont'un *Maldoror'un Şarkıları* ile benzerlik taşıyan bu metinler, tez boyunca kesit olarak adlandırılacaktır.

Kayacan'ın sıklıkla başvurduğu türsel ihlaller, Lautrémont'da kökenlerini bulan sürrealistlerin, sonraları her türlü sanatsal etkinlikte tür kavramının üzerine gitmeleri şeklinde kendini gösterecektir. *Gergedan*'ın sürrealizm akımıyla ilgili özel sayısındaki kuramla ilgili genel tanıtım yazısında sürrealist tekniklerin disiplinlerarası niteliği şu şekilde açıklanır: "Gerçeküstücü etkinlikte büyük pay tutan

[23] Enis Batur, *E/Babil Yazıları* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), s.189.
[24] Oğuz Demiralp, *Gergedan, Gerçeküstücülük Özel Sayısı* (1987): 129.

kolajlar, ready-made'ler, fotoğraf-resim karışımında arayış (Man Ray), resim-yazı içinde farklı arayışlar (Tanguy, Miro), topluluğun her bir üyesinin 'mutlak tür'lere diklenişlerini yansıtır: Şiir, roman, film, resim, fotoğraf son-uç'lara kadar kurcalanmıştır."[25] Disiplinlerarası ilişkilere odaklanan bu artistik tavır, edebiyatta da edebi türlerin harmanlanmasıyla eşdeğerdir. Hatta bu tezin konusu olan "görme" mefhumunun üzerine gidercesine, Kayacan'ın bazı öyküleri alışılageldik dizgileri bozarak alışılageldik görsel algıları zorlar. Bununla kalmaz, gerçeklik ve sanat açısından fotoğrafın değerlendirildiği, yine bir çerçeve anlatı olan "İyilik Uzmanları"nın "Fotoğrafçı da İyiliğin Tadına Yürüyordu" adlı kesitindeki anlatıcının "pürüzsüz" olarak değerlendirdiği bir fotoğraf, okuyucunun huzurlarına sunulur. Öykü kesitinin hemen altında yer alan düz siyah bir kare, yazıyı da görüntüyü de hiçlerken bir yandan yazının da görselliğin de imkânlarından faydalanmış olur.

Türk yazınında Sait Faik'in, Batı'da sürrealistlerin baş tacı ettiği Lautrémont'un sözkonusu mecralara ve elbette Kayacan'ın bu karışık kaynaktan beslediği yazınına etkisi, türsel ihlalle sınırlı değildir. "Düzyazıda, tıpkı şiirde olduğu gibi kolaylıkla yakalanamayacak türden bir anlamsal çoğulluk, metnin 'rastlantısallıkla' oluşturulmuş havası, bilinçle ve ironiyle türler arasında oyuncu bir gidiş geliş, orijinalliği sorunsallaştırmak."[26] Tüm bu özellikler, Lautrémont yazını için saptanan özelliklerken Kayacan yazının deneyselliğine, zamanlamasına ve Kayacan'ın etkilenme kaynaklarına izdüşümleri olduğu rahatlıkla gözlemlenebilir. Lautréamont'un doğaüstü tasarımlara yöneldiğini, bu görüntülerle uğraştığını söyleyen Selahattin Hilav, imgeleme dayanan duyusal-dünyaüstü tasarımların,

[25] *Gergedan*, s. 94.
[26] Lautréamont, *Maldoror and Poems*, çev. Paul Knight (London: Penguin Books, 1978), s.12.

Lautréamont şiirinin başlıca malzemesi olduğunu belirtir.[27] Kayacan'ın öykülerinde gerçekleşen her şey, tıpkı Lautréamont'un baş tacı ettiği biçimde fiziksel dünyada gerçekleşen bir görme eylemiyle ulaşılan görüntülerden ziyade zihinsel tasarımlardır. Sait Faik'te de özellikle *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'dan itibaren gözlemlenen bu algı ötesi yaklaşım doğası gereği son derece rastlantısal gibi görünürken gerek Lautréamont'ta gerek Faik ve Kayacan'da, Hilav'ın deyişiyle "sınır tanımayan imgelem atılımları, şaşmaz ve tutarlı bir mantıksal örgü içinde"[28] sunulur. Anlatıdaki, rastlantısallık da denebilecek bir çırpıda söylenmiş havası bu metinlerin hikâye anlatma derdini hiçbir şekilde etkilemez. Kayacan'ın dil ve anlatıma sürekli sataşan öykülerinin her biri adeta sürrealist bir zıtlığa bürünmek istercesine tek ve kolay ulaşılır olmasa da anlam ve hikâye peşindedir. Bu esrik görünümlü biçimsellikle klasik ve hatta zaman zaman masallardan gelen arkaik bir tonla, geleneksel biçimde hikâye anlatma derdi, Kayacan yazınının birbirini tamamlayan zıtlıklarıdır.

Zıtlığa verdiği değeri düş ve uyanıklık ikilisinden başlatan sürrealist sanat pratiğinin, en soyut görsel / dilsel tasarımları barındıran, kurgusunda zamandizimsellik ya da neden-sonuç ilişkilerine asgari düzeyde dahi zor yer veren düşleri, üstgerçekliğe ulaşma yolunda sanat icra etmek için birincil kaynak olarak görürken, düşlerin "devamlı ve düzenli" olduğuna dair bir vurgusu vardır.[29] Uyanıklık, bir çeşit alıkoymayken, düş dünyası olanaklar dünyasının acısını çekmez. Düş kuranın düşüncesi doygunluğa erişirken, düş uyanıklığı baskı ve etkisi altında tutar. Hikâye ise anakronik, tutarsız, rastlantısal, doğa bilimlerine aykırı kurgulara dayalı düşlerde gerçekleşir. Kayacan'ın öykülerinde her daim hâkim olan düşsel

[27] Selahattin Hilav, Ergin Ertem ve Onat Kutlar, *Gerçeküstücülük* (İstanbul: De Yayınevi, 1962), s.20.
[28] *A.g.e*, s.20.
[29] *A.g.e*, s.18.

atmosfer, sürrealistlerin iddia ettiği düşlerin devamlı ve düzenli olma özelliğinden taviz vermez. Öykülerdeki doğaüstü tasarımlar, rastlantıyla bir araya gelmiş gibi duran olaylar ve nesneler, zaman zaman adı bile olmayan kahramanlar, tuhaf ve yadırgatıcı nesneler, belli bir düzen içinde sunulur. Çağrışımlara ve geçmişe dönüşlere sıklıkla yer verilen öykülerde zamandizimsel bir çizgi varken, olup bitenlerin hiçbir şekilde neden-sonuç ilişkisi içinde verilmemesi öykülere masalsı ve düşsel bir atmosfer katar.

1957'de başlayan öykü serüveni boyunca varlık, yokluk, görülenin gerçekliği, sınırları belirlenmiş bir görme biçimiyle şekillenen çeşitli toplumsal yapılar gibi konuları sorun edinen Kayacan'ın biçimsel arayışları 1987'de yazdığı son öykü kitabına, *Bir Deli Değilin Defteleri*'ne kadar istikrarla devam eder. Her birinde zekâ özürlü, akıl hastası, bunak gibi ana karakterler barındıran kitabın aslında deliliğe övgü niteliğindeki yapısı, başlığıyla etkili bir ironi oluşturur. Ancak asıl ironi, kitaptaki öykülerin o zamana kadar Kayacan'da rastlanmayacak bir şekilde geleneksel bir anlatıma sahip olmasındadır. Bilhassa zekâ ve bilinç normlarına göre toplumdışı kalmış karakterlerin ön plana çıktığı bu öykülerde, topluma en çok hâkim olan zekâ ve rasyonalite asgari düzeye inmişken en aklıselim ve mantıklı anlatım aynı zekâ yönünden âciz karakterler tarafından gerçekleştirilir. "Benim Adım Gizlem ve Ben de Mutlu Olmak İstiyorum"un zekâ özürlü Gizlem'i kendi bilinç düzeyini ve etrafındaki insanların psikolojisini çözümleyip Kayacan'dan beklenmeyecek gerçekçilikte cümleler kurar. "Bir Deli Değilin Defterleri"nin akıl hastanesine kapatılmış delisi, geçmişini belli bir sağduyuyla aktarırken bugün orada oluşunu kendi kendine meşrulaştıran açıklamalarda bulunur. Okuyucusunu her zaman olağanüstü olanla, yer yer masalsı yer yer şiirsel bir dille, kısacası soyutla muhatap

ettiren Kayacan için mantığın ve gözle görülür gerçeklerin bu kadar öne çıkarılması şüphesiz bir tutarsızlık değil, aksine bilinçli bir zıtlık yaratma derdidir. Hatta delilik ve bu denli belirgin bir gerçekçi anlatımın birlikteliği, Kayacan'ın yazın hayatı boyunca sorun ettiği görülenin gerçekliği mefhumunu sorgulayıcı bir biçimde devam ettirir. Dış dünyada olup bitenleri olduğu gibi görüp aktarabilen kişilerin zekâ ve bilinç yoksunu olması, Kayacan'ın gözle görülene ve rasyonaliteye bir kez daha gedik açışıdır.

Ölümünden bir yıl önce, 1992'de tamamladığı tek romanı -romanın ilk kısımları 1969'da yayımlanan *Hiçoğlu'nun Serüvenleri* adlı öykü kitabında "Bir Romana Başlama Denemesi I ve II olarak yer alır- *Çocuktaki Bahçe*'de ise Kayacan, yazın hayatı boyunca sorunsallaştırdığı görmenin zihinde gerçekleşen doğasını, sürrealist bir sahiplenmeyle çocukluk ve nostalji eşliğinde, retrospektif bir bakış açısını olağanüstüyle birleştirerek bütün yazın hayatının özetini sunarcasına şahikasına ulaştırır. Ölüm döşeğindeki bir ben anlatıcının sanrılarıyla –ki bir kez daha fiziksel dünyada görülenler bir kenara itilir- başlayan roman, karakterin çocukluğunu hatırlayışı üzerine kuruludur. Ancak bu geçmişe bugünden bakış da tamamiyle fiziksel dünyanın deforme olup olağanüstü biçimler aldığı, Kayacan'ın kendisinin "oşarma"[30] olarak tabir ettiği biçimde zuhur eder. Sürrealistlerin "saf dille" ulaşmayı hedefledikleri "saf görüntü", tam da fizik-optik görü dışına çıkıp olağandışı imgeler yakalandığında ortaya çıkacaktır. "Oşarma"ya karşılık gelen bu durum, barındırdığı saflık nedeniyle bir çocuğun ellerinde/görüsünde gerçek denilen fenomenden ve gözün gördüğünden üstün bir hale gelir. Perspektifsiz, fizik kuralları

[30] "Oşarma" kelimesinin anlamını, araştırmalarım sonucunda hiçbir Türkçe sözlükte bulamadığım için kelimenin "yaratıcı imgelem"e tekabül eden bir anlamda kullanmak üzere Feyyaz Kayacan'ın kendisi tarafından uydurulduğunu tahmin etmekteyim.

olmaksızın bir görünün gerçekleştiği, rasyonellikten uzak, toplumsal normların ve yargıların henüz ulaşamadığı bir dünyadır çocuğun dünyası. Konağın bahçesinden dış dünyaya çıkması yasaklanan çocuğun fiziksel sınırı bahçenin bittiği yerken, bu sınırlı alan dış dünyanın fiziksel imkânlarını da aşan sınırsız bir imgelem dünyasına açılan bir kapıdır çocuk için. Başka türlü bir görme söz konusudur artık. Çocuğun önünde uzanan bahçenin görülmesi değil çocuğun gözlerine yansıyan, onun algısıyla şekillenen bir görme biçimine maruz kalan bahçedir burada önemli olan.

Çocukluğun başlıca yetisi olan saf görü ve "oşarma", *Çocuktaki Bahçe*'de şimdiki an ve görülen bütün önemini kaybettiği için ânın ve fiziksel görünün dışında kalana karşılık gelen nostalji duygusuyla iç içe geçer. Selim İleri'nin "çocukluğun İstanbul'u"[31] türünden bir nostaljiyle yaklaştığı *Çocuktaki Bahçe*'ye, Kayacan'ın tüm yazını düşünüldüğünde zaman içinde birikmiş ve olgunlaşmış, her öykü kitabında sıra sıra dizilmiş, daha kapsayıcı bir sorunsalla yaklaşmak yerinde olacaktır. Yerel motiflerle kurulan nostalji, eserlerinde gözün gördüğünün ve ânın gerçekliğinin sorgulanmasını bireysel özgürlük ve üst bir gerçekliğe ulaşmak için başlıca sorun edinen Kayacan'ın başvurduğu yollardan bir tanesi olabilir ancak.

Olağanüstünün üzerine gitmek, akıllı yerine deli olanı yüceltmek, dikkat çekici ve yadırgatıcı zıtlıklardan beslenmek, mevcut ve görünür olmayana değer biçmek Kayacan'ın bütün bir öykü serüvenine yayılmış unsurlardır. Hiçoğlu karakteri yüzünün olmayışıyla tedirginlik yaratırken gözün görmediğinin yarattığı tekinsizlik üzerine gidilir. Bir başka öyküde, İstanbul'un romanını yazmak isteyen Suavi, Londra'da bir pencere camında gözlerini kapatarak İstanbul'u hayal eder. İstanbul'a dair canlanan imgeler, zaman zaman oryantal ve turistik zaman zaman

[31] Selim İleri, "Kayıp Bir Romanın İzinde," *Zaman Cumartesi* 128, (2008), erişim: http://www.tumgazeteler.com/?a=3882995 .

sürgünden İstanbul'a yönelen nostaljik bir bakış etkisi verse de öne çıkan durum, gözlerin önündekini değil gözlerin görmediğini yakalamaya ve anlatmaya çalışmaktır çünkü saf dil ya da saf görüntü başka bir deyişle bir üst gerçeklik oradadır.

Her koşulda insan değeri ve onun bireysel özgürlüğünü yerelden çok evrensel boyutta –nitekim öyküleri sadece İstanbul'da geçmez- önemseyen ve vurgulamaya çalışan Kayacan'ı Necip Tosun gibi varoluşçuluk ve sürrealizmle yakın ilişki içinde görenlerin birleştiği bir nokta vardır ki o da Kayacan'ın öykülerinde ön plana çıkan hümanist yaklaşımdır. Necip Tosun, Kayacan'ın varoluşçu izlekler kullansa da hiçbir zaman varoluşçu bir karamsarlığa düşmediğini belirterek eserlerinde "Memduh Şevket Esendal, Sait Faik ve Haldun Taner çizgisinde bir hümanizma ve hayatı yüceltmenin söz konusu" olduğunun altını çizer.[32] Kayacan'ın sürrealizmle kurduğu ilişki için de benzer bir durum geçerlidir. 1920 ve 30'larda en hararetli dönemini yaşayan sürrealist hareketin dayandığı en önemli temel, yıkımdır. Oysa 1940'larda sürrealizmin bu temel ilkesi bırakılır. Enis Batur'un belirttiğine göre, "Louis Aragon ve René Char titiz birer üslupçudur, yıkıcılık yerine inşa kaygısı, doğa ve insan, varlık ve yokluk, yaşam ve ölüm"[33] ikililikleri hikâye anlatma derdiyle birlikte işlenmeye başlar. İlk sürrealistlerden tiyatro alanında eser veren Alfred Jarry'nin sarsıcı ve hiçleyici, düzensiz ve anlamsızlığa dayalı metni, 1940'larda Samuel Beckett'in hiçlikten belli bir düzeni olan hikâye eşliğinde bahseden metnini doğurur. Beckett, tıpkı Jarry gibi oyunlarında anlamsız ve uydurma sözcükler kullanırken, bu birinci kuşak sürrealistten farkı mevcut anlamsızlığı anlatmak için anlamı hepten reddetmenin şart olmadığını (Dada'nın aksine) göstermesindedir. Kayacan, sürrealizmin tüm imkânlarını kullanarak, gündelik kullanımdan kalkmış sözcüklere

[32] Tosun, s.107.
[33] Enis Batur, *Yazının Ucu: Yazınsal Denemeler, 1976-1993* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), s.100.

ya da zaman zaman uydurma sözcüklere özellikle yer verir, olağanüstü ve soyuta yaslanır, çocukluk ve deliliği baş tacı eder, gelenekseli dönüştürerek zıtlıkların üzerine giderken hikâye anlatmayı ve insanı olumlamayı hiçbir zaman elden bırakmayışıyla 1940'ların sürrealizmine yakın bir çizgide durur.

Görme Kuramlarına Tarihsel Bir Bakış

Görmenin Feyyaz Kayacan öykücülüğünde farklı boyutlarıyla aldığı biçimlerin nasıl bir sorunsal teşkil ettiğini daha iyi anlamak için, kavramın tarih içinde ele alınış şekillerine yakından bakmak gerekir. Bu amaçla, bu bölüm, günümüze kadar uzanan görme kuramlarını mercek altına alıp Kayacan metninin görme meselesiyle ilişkilendirme öncesinde bir çerçeve oluşturmayı hedeflemektedir. Öncelikli olarak İlk Çağ döneminde "imago", Hıristiyanlık döneminde ise "ikona" gibi görsel malzemeler üzerinden görmenin tahakküm gücü irdelenecektir. Ardından Rönesans'la keşfedilen perspektifin görmeye getirdiği boyuta odaklanılacaktır. Görme eyleminin sorgulanabilir bir nitelik kazanmasında felsefi bir zemin oluşturması nedeniyle sürrealizmin görmeyle olan ilişkisine ayrıca odaklanılacaktır. Nihayetinde moderniteyle birlikte görme biçimlerinin kazandığı boyutlar, çıkış noktalarıyla birlikte ele alınacaktır.

İlkçağ ve Ortaçağ'da Görme Araçları: *İmago* ve *İkona*

Görme duyusu, moderniteyle birlikte baskın hale gelmeden önce de insanı manipüle edebilme yetisi açısından diğer duyularla karşılaştırıldığında başlı başına bir hâkimiyete sahipti. Tarihte hiçbir zaman hiçbir algı, görme eksikliği kadar tekinsizlik duygusu yaratmadı. Mirzoeff, Platon'un özellikle sanatçıları Devlet'ten

kovuşuna dikkat çeker.[34] Bu sanatçılar, şairlerden çok idealar dünyasının, başka bir deyişle hakikatin yeryüzündeki 'gerçek' addedilen görünümlerini temsil etme gayretindeki görsel alanda üretim yapan sanatçılardır. Temsil adına yaptıkları, hakikatin kopyası olan gerçeklerin de kopyalarını oluşturmaktır. [35] İmgelerin insan algısında ne kadar etkili olduğunu bilen Platon, onların kopyaların da kopyasını temsil ettiklerini varsayarak tehlikeli oldukları sonucuna varır. İmgelerle oyalanmak, hakikatten giderek uzaklaşmak anlamına gelir, kaldı ki imgenin tahakküm gücü, sadece Platoncu idealist düşünce biçimi söz konusu olduğunda tehlike uyandırmaz.

Bütün bunlar insanlık tarihinin erken safhalarından beri imgelerin dünyayı tanımlamak için diğer işaret sistemlerinden ayrılan, en az dil kadar önemli bir yeri olduğuna işaret eder. Halen etkinliğini sürdüren "White Dot"[36] kampanyasına katılan Pierre Bourdieu, imgenin modern toplumda yarattığı hasarın belki de uç noktası olarak televizyon üzerinde durur. Ona göre, "Televizyon Batı toplumunu aptallaştırmıştır."[37] Romalıların hayatına da Zeynep Sayın'ın tabiriyle "tüketilen ve yüz kızartıcı bir nesne olarak"[38] girmiştir imge. *İmgenin Pornografisi* adlı eserinin başlığından da anlaşılacağı gibi, imgenin fetişe ve pornografik bir pratiğe dönüşmeye meyilli doğasını mercek altına alan Sayın, Romalıların imgeye olan düşkünlüğünü Marx'ın da yaptığı gibi "tüketim" unsuruyla ilişkilendirir. Bourdieu'ya göre televizyonda vücut bulan imge insanı nasıl aptallaştırıyorsa, Roma'da başlayan imge çılgınlığı da bir o kadar yüz kızartıcıdır. Çünkü Romalılar, Sayın'ın tabiriyle "duvar resimleri ve yontuların inanılmaz süslemeleriyle ve lüksüyle (luxuria) imgenin

---

[34] Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (London: Routledge, 1999), s.9.
[35] Bu tezde görme eylemini etkin kılan, göze hitap eden imge ve görüntü kavramları doğrudan birbiriyle ilişki içinde ele alınmaktadır. Bu amaçlar zaman zaman bu kelimeler birbirlerinin yerine kullanılacaktır.
[36] "Televizyona karşı uluslararası kampanya" sloganıyla yola çıkan kampanya ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. http://www.whitedot.org/issue/iss_front.asp.
[37] *A.g.y.* s.10.
[38] Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi* (İstanbul: Metis, 2003), s.36.

egemenliğine kendilerini koyvermişlerdir."[39] İmgenin, Latince "imago"nun sözlük anlamlarına bakıldığında toplumu etkileme gücü çok daha net bir biçimde anlaşılabilir:

> imago Latince. 1. Görüntü, imge, suret. 2. Roma ölü tapı geleneğinde tahnitten önce cesedin yüzünden alınan ve Yunanlıları şaşırtan balmumu maske. Bir bakıma çifte bir varoluş. İsa'dan önce 2. yüzyılda Polybios, hayret içinde Romalıların cenaze törenini betimlemektedir. Forumdaki konuşmacı tribününde 'herkesin görebilmesi için çoğu zaman ayakta duran' ceset, kendi yaşamını ve edimlerini metheden bir konuşma yapar. Ceset, ataların *imago*'larıyla çevrelenmiştir. Romalılara göre bir *eikon* olan *imago*, inanılmaz bir sadakatle ölünün yüzünü taklit eden bir tiyatro maskesi, *prosopon* ya da *persona*'dır. Genelde *imago*'lar, evlerde ahşap dolaplar içinde saklanır ve cenazelere eşlik eder. İlginçtir ki her Roma vatandaşının yalnızca bir kez gömülmesine karşın, Antonius döneminde imparator iki kere gömülür: Önce cesedi, sonra balmumu maskesi yakılır.[40]

Görülen o ki imago'nun, yani görüntünün, nesnenin varlığını tescilleyen temsili esasen yüz üzerinden gerçekleşir. İmparatorun önce kendisinin, ardından da imgesinin defnedildiği iki aşamalı bir cenaze töreni, Hıristiyanlıkla birlikte etkisi daha da artacak bir imge düşkünlüğüne işaret eder. Nitekim Romalıların mevcudiyeti pekiştiren bir unsur olarak gördükleri imago, İsa'dan sonraki dönemde ikona'ya dönüşür. Görünmeyen tanrının varlığını belirgin kılmak için bir görünene, yine imgeye ihtiyaç vardır. Bu noktada ikonalar devreye girer. Platon idealizmi açısından bir benzetme yapılacak olunursa, idealar dünyasında görünmezliğiyle var olan bir tanrı ve onun mağaranın duvarına yansıyan, yeryüzündeki 'gerçek' gölgesi İsa'nın durumunu düşünmek yeterli olacaktır. Sayın, bu durumu şöyle ifade eder:

> "Beni görmüş olan, Babayı da görmüş olur," der İsa, "Sen nasıl: Bize Babayı göster diyorsun? İman etmiyor musun ki, ben Babadayım, Baba da bendedir?" (Yuhanna, 14, 9-10) Bedensel mevcudiyeti sayesinde görünmeyen tanrıya vücut bulduran bir *eikon*'dur İsa.[41]

---

[39] *A.g.e*, s.36.
[40] *A.g.e*, s.310.
[41] *A.g.e*, s. 9.

Sayın'ın İncil'den alıntıladığına göre İsa'nın imgesini gören, Tanrı'yı da görmüş sayılır. Demek ki bir varlığın tescillenmesi için ona "bedensel bir mevcudiyet" kazandırılması gerekir. Romalıların yüzlerden başlattıkları ve masklarla gerçekleştirdikleri bedensel mevcudiyet kazandırma eylemi, Hıristiyan ikonalarında da odak noktasını yüze kaydırır. Çoğunlukla gövdenin yüzden bele kadar olan bölümüne yer veren ikonalar, İsa bedeninde Tanrı'nın görünür kılınmasına hizmet ederler.

Bu noktada ikonaların sahip olduğu, bugünün görme biçiminden keskin bir zıtlıkla ayrılan en önemli özellikten bahsetmek gerekir: İkonalar sadece tanrının görünür kılınmasına hizmet etmezler, ikonalarda sağlanan görme biçimi bizzat tanrının gözünün ikonaya bakan kişiyi esir alması üzerine kuruludur. İkona çözümcülere göre bugün kullanılan doğrusal perspektifin zıttı bir biçimde ikonada perspektif, bakan gözden çıkıp resme yöneleceğine resimden çıkıp bakan göze yönelir. Pavel Florenski, burada amacın "resmedilen mekân içinde kendini yitirmek, mekânın koordinatlarını alarak onun kendine dönüşmek" olduğunu söyler.[42] İkonaya bakan kişi, doğrusal perspektifte olduğu gibi tek bir noktadan önünde açılan bir alana bakamaz, tersine ikonanın kendisi tanrının gözü olup bakan kişiyi içine almayı hedefler. Bu durum, bakan kişinin tanrı tarafından seyredildiği hissini doğurur. Böylelikle ikonaya bakan gözün tek merkezli olması mümkün değildir, ikonaya bakan kişinin çok merkezli bir görüşü olacaktır. Çok merkezli görüsü olduğu oranda da gördüğü alana hâkim olma kapasitesi azalacaktır. Hâlbuki görülmeyen bir varlık olan tanrı, İsa imgesiyle görülür kılınıp seyrederek insanları hâkimiyeti altına alır. Demek ki, varlığın tescillenmesi için görülür olmak, ardından da hâkimiyet kurmak

[42] Pavel Florenski, *Tersten Perspektif* (İstanbul: Metis, 2007), s.29.

için merkezi bir bakışla seyredebilmek gereklidir. Bir sonraki bölümde görüleceği gibi Rönesans'la birlikte bu merkezi bakış insanın kontrolüne geçecektir.

Rönesans ve 20. Yüzyıl Başı Aralığında Perspektifle Sağlanan Tekil Görme Modeli

Görmek ve hâkimiyet arasındaki doğrudan ilişki Batı düşüncesinde hiçbir zaman önemini kaybetmeyecektir. Rönesans'la başlayan insanı yüceltme eğilimi, Aydınlanma döneminde insan aklının iyiden iyiye öne çıkmasıyla perçinlenirken görme eylemindeki hâkimiyeti ele geçirme sırası da insana gelir. İkonalardan insanı seyreden hâkim tanrısal göz, doğrusal perspektifin icadıyla ters yüz edilir. John Berger, insan gözünün hâkimiyeti lehine oluşturulan perspektifi şu şekilde tanımlar:

> Yalnız Avrupa sanatına özgü olan Rönesans'ın başlarında yerleşen perspektif geleneğinde her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir. Bu, tıpkı deniz fenerinden çıkan ışınlara benzer; ama dışarı doğru çıkan ışınlar yerine burada görünen şeyler sanki içeri doğru ilerler. Geleneklere uyularak bu görünüşlere *gerçek* denmiştir. Perspektif bir tek gözü, görünen nesneler dünyasının merkezi yapar. Her şey sonsuzluktaki kayma noktası gibi gözün üstünde toplanır. Görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı'ya göre düzenlendiği biçimde düzenlenmiştir. (...) Perspektifin içinde yatan çelişki perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir.[43]

Buna göre doğrusal perspektifle yapılan bir çizim, çizimi yapan veya çizime bakan kişinin bulunduğu sabit bir noktayı temel almalıdır. Yani çizimin yalnızca tek bir merkez noktası, tek bir ufuk çizgisi ve tek bir yöntemi olmalıdır. Resmin derinliğine doğru ilerleyen tüm çizgilerin ilerleyişi, bu tek merkez noktaya göre düzenlenmelidir. Bütün çizgilerin kaybolduğu noktalar da aynı şekilde var olan tek ufuk çizgisi üzerinde bulunmalıdır. Böylelikle resmin bütünündeki her şey birbiriyle doğru oranlara sahip olacaktır.

[43] John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman (İstanbul: Metis, 2008), s.16-17.

Merkez bir nokta ve önündeki görü alanını yaratan insanın kendisi, böylelikle "tanrının gözü" haline gelir. Geniş bir alandan merkez noktaya doğru yer alan ışınlarla görünen şeylere "gerçek" denmesi ayrıca dikkate değerdir çünkü sınırları perspektifle belirlenmiş bu görme biçimi, dış dünyada neyin "gerçek" olduğunu da belirlemektedir. "Gördüğüme inanırım" cümlesiyle şekillenen Kartezyen düşünce, böylelikle etkinliğini başlatmıştır. Tek görme biçimi bu olduğu için, bu yollu görme alanına girenler de tek gerçeklerdir. Görmenin ve gerçekliğin bu şekilde teke indirgenmesindeki itici güç, yetkin bir insan modeli yaratmaktır. Merleau-Ponty'ye göre bu dönemde amaçlanan, Descartes'ın da yol açmasıyla doğanın hâkimi ve sahibi olmaktır. Bu 'yetkin insan' modelini Merleau-Ponty, şöyle tanımlar:

> [İ]lke gereği bu insan şeylerin varlığına nüfuz edebilir, egemen bir bilgi oluşturabilir, yalnızca fiziksel doğada değil, insan tarihindeki ve toplumdaki görüngülerin de şifresini çözebilir, onları nedenleriyle açıklayabilir ve sonunda çocuğun, ilkel insanın, delinin ve hayvanın hakikatten uzak düşmesine yol açan aykırılıkları vücutlarındaki bir aksaklığa dayandırabilir.[44]

Ölçü ve tutarlılık, bilgiye hâkim olma kaygıları böylelikle giderek önem kazanır. Doğrusal perspektifle, merkezi ve ölçüyü oluşturan Kartezyen düşünce aynı araç sayesinde ölçü ve norm dışında kalanları da hızla belirlemeye başlayacaktır. Perspektif eğitimini, Kartezyen anlayışın dış dünyayı kontrol altına alma hamlesi olarak gören ve *Tersten Perspektif* adlı kitabında perspektifin hiçbir şekilde doğal olmadığını savunan Florenski, bir çocuğun doğrusal perspektife uygun olarak resim yapmadığına dikkat çeker. Aynı şekilde belirli şablonlara göre bir eğitim almadığı sürece, eline ilk kez kalem alan bir yetişkinin de resmini perspektif kullanmadan yapacağını iddia eder. Çocuklar, deliler ve medenileşmemiş insanlar dışında kalan rasyonel insan, perspektifle sağladığı bu ölçülülük takıntısını aslında bir yanılsama

[44] Merleau-Ponty, s.38.

olarak yaşamaktadır. Florenski, perspektifin tek merkezli görüntüyle sağlamayı hedeflediği ölçülülüğü şu şekilde çökertir:

> [İ]nsan yaşadığı sürece bir perspektif şemasına asla tam olarak dâhil olamayacaktır. Çünkü (sol gözü bir an için unutalım) hareketsiz-sabitlenmiş bir gözle gerçekleştirilen görme edimi ruhsal olarak bile mümkün değildir. (...) Buna şu şekilde karşı çıkılabilir: "Ama bir evin üç yanını eşzamanlı olarak görmek mümkün değildir ki!" Eğer bu haykırış doğru olsaydı, o zaman üzerinde düşünmek gerekirdi. Zaten bir evin sadece üç değil, iki duvarını, hatta tek bir duvarını bile eşzamanlı görmek mümkün değildir. *Eşzamanlı olarak* duvarın sadece küçük bir parçacığını görebiliriz ve bunu da aslında tek bir defada yapamayız. *Gerçekte eşzamanlı olarak gördüğümüz hiçbir şey yoktur,* aksine eşzamanlı değil, art arda görürüz ve dört ya da üç duvarlı bir ev görüntüsünü hemen bunun ardından elde ederiz.[45]

Kısacası modernitenin ilk dönemlerinde perspektif, hizaya sokma, tekleştirme amacı güder. İnsan gözünden asırlardır esirgenen hâkim bakışı ona vermek için etkili bir araçtır. Perspektifle yapılmış her resim, o resmi seyredene dünyanın yegâne merkezinin kendisi olduğunu hatırlatır. Martin Jay'in "*scopic regime*"[46] (kapsamlı rejim) olarak adlandırdığı bu durum, tek ve belirlenebilen modern Batı kültürüne ait görme biçimini açıklar niteliktedir. Jay'in önerdiği bu kavram, tam da Kartezyen perspektifçiliğine denk düşer. Ampirist tekniklerin, pozitivist diktelerin birleşiminden oluşan bu görme biçimi, görmenin doğasını sınırlayarak bu görme biçiminin "doğru görme" olduğunu iddia eder. Pozitivist diktelerin hayatı kolaylaştırmak, doğaya ve bilgiye hâkim olmak yolundaki nihai amacı bir çeşit bilgi fetişizmini ortaya çıkarırken bu uğurda görmenin doğası perspektif kurmacasıyla tektipleştirilir. Oysa perspektif, Florenski'nin iddia ettiği R. Hughes'un da desteklediği bir biçimde soyutlamanın bir çeşididir:

> Göz, beyin ve nesne arasındaki ilişkiyi basite indirger. Gördüğünden soyutlanmış görünen hareketsiz bir insan ve onun tek bir gözü var gibidir. Böylelikle ideal görüş sağlanır. Gözlemci

---

[45] Florenski, s.140.
[46] Chris Jenks, "Introduction," *Visual Culture* (London ve New York: Routledge, 1995), s.14-15.

> bir tanrı konumuna koyulur. Perspektif görsel olguları toplar ve onları hizaya sokar, onları birleşmiş bir alan haline getirir.[47]

Tanrı gözünü ve aklın mutlak gücünü böylelikle ele geçiren insan bu pozitivist sunuyla "sadece görülebilir olana inanmaya başlar."[48] Hâlbuki insanın önünde uzanan dış dünyadaki verileri toplayarak onlara hâkim olma gayesiyle uyguladığı bu görme biçimi, onu Yunan mitolojisindeki tek gözlü Kikloplardan farksız bir duruma getirmektedir. Dünyanın giderek büyüyen düzensizliğini kontrol altına alıp rasyonel görüye dayanan bir algıyı sağlamak için 1800'lerin başlarında icat edilen "camera obscura"[49] adlı alet, gerçekten de insanı bir Kiklop pozisyonuna yerleştirecektir.

19. yüzyılın kitle görsel kültürünün birer öğesi haline gelecek olan bir dizi optik aygıt icat edilir ve görmenin doğası üzerine eleştirel yaklaşımlar gelişir. Bu durum, uzun bir süre gözlem yoluyla gerçekliği sunan yegâne alet olarak camera obscura'nın da etkinliğini yitirmesine neden olur. Crary'nin belirttiğine göre, "[b]ir önceki yüzyılda bir hakikat yuvası addedilen aynı cihaz, Marx, Bergson, Freud ve başka düşünürlerin metinlerinde artık hakikati gizleyen, tersyüz eden ve mitselleştiren usullerin ve güçlerin modeli haline gelmiştir."[50] Sınırlı bir görme biçimi sunan perspektif ve camera obscura, hakikatten uzaklaştırıp gördüğünü "gerçeklik" olarak sunar. 1800'lerin başında camera obscura'nın sabit konumu, optik sisteminin katılığı, algı ve nesneyi aynı kefeye koyması, düşünsel ve teknik alandaki

---

[47] R. Hughes'dan alıntılayan Jenks, s.8.
[48] *A.g.e*, s.6.
[49] Duvarlarından birinde yer alan küçük bir delikten giren ışığı, deliğin karşısında bulunan duvara tersten yansıtan ve bir mercek yardımıyla düz olarak gösteren, başka bir yerden ışık girmeyecek şekilde yalıtılmış karanlık bir kutu olan *camera obscura*, Newton'un *Optics*'ine göre "ampirik fenomenlerin izlenmesi" için rahatlıkla kullanılabilecek bir araçtır. Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri: On dokuzuncu yüzyılda görme ve modernite*, çev. Elif Daldeniz (İstanbul: Metis, 2004), s.20.
[50] Crary, s.41.

yoğun ve hızlı değişimlerin belirdiği bir ortamda yeterince esnek ve hareketli olmayacaktır.

Perspektif ve camera obscura yoluyla ulaşılan gerçekliği sorgulayan görsel ve düşünsel alandaki yeniliklerin başında şüphesiz, fotoğraf ve sinema gelir. Batı'da tamamlanan uzun bir teknolojik ve ideolojik gelişmenin sonucu olarak camera obscura'nın fotoğraf makinesine evrimleştiği söylenebilir. Ne var ki camera obscura, ampirik gerçekleri toparlayıp yansıtma iddiası taşırken fotoğraf makinesi, artık ampirizmin sorgulandığı bir Batılı düşüncenin eseri olarak tek merkezli görüyü, başka bir deyişle Kiklop gözlerini oymaya başlar. Berger, "perspektifin içinde yatan çelişkinin perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesi"[51] olduğunu söylüyordu. Fotoğraf, bu çelişkiyi daha da belirginleştirir çünkü "[f]otoğraf makinası, resmin fotoğrafını çekerek resmin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölündü."[52]

Kartezyen düşünceyle şekillenen tekil görme biçimi ve gerçeklik algısı, sanat ve temsil sorunsalında yankısını realizmle bulmuşken, 1839 yılında Paris'te kamuoyuna ilk kez tanıtıldığında fotoğraf makinesi, tıpkı edebiyat alanındaki natüralizm akımı gibi "dünyaya kusursuz bir ayna tutmak" amacı güder. Oysa gelişen durum tam da tersini gösterir ve "görsellikte nihilizm" olarak adlandırılabilecek bir görme biçimi ortaya çıkar: "dışarıdaki herhangi bir referanstan arındırılmış, özerk bir algıyı kapsayan bir görme"[53] biçimidir fotoğrafın sunduğu. Fotoğrafı, gözlemcinin yeni konumu dâhilinde değerlendiren Crary, onu gerçekliğin

[51] Berger, s.17.
[52] *A.g.e*, s.19.
[53] Crary, s.26.

ampirik bir göstereni olmaksızın gözlemcinin sayısız gösterenle ilişkiye girebildiği bir alan olarak değerlendirir:

> Fotoğraf, yalnızca tüketim mallarına dayalı yeni bir ekonominin değil, aynı zamanda artık referans noktalarından etkili bir biçimde azat edilmiş gösterge ve imgelerin dolaşıma girdiği ve çoğaldığı bir alanın tümüyle yeniden biçimlendirilme sürecinin de merkezi bir öğesidir. (...) Fotoğrafçılık, gözlemcinin içine yerleştirildiği, yeni ve homojen tüketim ve dolaşım alanının bir öğesidir.[54]

Fotoğrafın sunduğu öznel algı, bir süre sonra resim için süregelen temsil biçimlerinin de sorgulanmasına yol açtığı gibi, sinemanın hayata girişiyle perspektif ve camera obscura'nın dayandığı tekil görme biçimi yerini görme biçimlerinin çeşitliliğine ve bunun sonucu olarak gerçekliğin de çeşitlenmesine zemin oluşturur. Crary, 19. yüzyılda fotoğraf çıkmadan önce yaşanan bazı gelişmelerin gözlemciyi yeniden düzenlediğini iddia ederken bu gelişmelerin izlerinin Goethe ve Schopenhauer'ın yapıtlarında oluştuğunu belirtir.[55] Goethe ve Schopenhauer'in başını çektiği bazı düşünürler, çoklu görme biçimlerinin olanak dâhilinde olduğunu vurgulayarak hem gözlemcinin Kiklop konumunu değiştirir, hem mevcut gösteren-gösterilen ilişkisini bozarak gösterenleri serbest bırakır. Ancak en önemlisi, bu düşünsel gelişmeler sayesinde yeni gerçeklik biçimleri ortaya çıkmıştır. Crary'nin tabiriyle "mesele yalnızca gerçek olanı nasıl bilebileceğimiz değildi; yeni gerçeklik biçimleri üretiliyor ve bu biçimlere göre insan öznesinin yetileri hakkında yeni bir hakikat dile getiriliyordu."[56]

Goethe'nin renklere odaklanan çalışması *Farbenlehre*, rengin insan öznesinde geçirdiği geçici başkalaşımlara dikkat çeker: "Göz, belirli bir süre boyunca tek bir renge odaklandığında ve böylece yorulduğunda, bu renk ile bir dizi başka renk karışır

---

[54] *A.g.e*, s.25.
[55] *A.g.e*, s.26.
[56] *A.g.e*, s.105.

ve bir süre sonra orijinal renk, yeni karışım içinde artık hiç yer almaz."[57] Renklerin farklı algılanabilmesi nasıl söz konusuysa 19. yüzyılın ortalarında psikoloji ve fizyoloji alanında çalışan Müller'in bulguları sayesinde çok farklı nedenlerin belirli bir duyu sinirinde aynı duyuma yol açmasının da mümkün olduğunu gösterir. Örneğin ışığın algılanması için dış dünyadaki bir 'gerçek' ışıkla bağlantı kurulması şart değildir. Müller, dış dünyada ışık olmaksızın ışık duyumu üretebilen araçları sıralayarak Kartezyen fizik-optik olgusunun göz ardı ettiği görme biçimlerine dikkat çeker.

Öte yandan, fizik-optik terminolojisinde art-imgeler olarak adlandırılan, klasik optik alanında istisna kabul edilen görüler yaratan teknik buluşlar da tekil görme biçiminin kazandığı ikirciğe işaret etmeye başlar. Örneğin 1825'te Dr. John Paris, tarafından Londra'da icat edilen, halkı eğlendirmek üzere satılan bir alet olan "thaumatrope", daha önce madeni bir para çevrildiğinde ve paranın iki yüzünün de aynı anda görülebildiğinin gözlemlendiği fenomenlere ilk kez bilimsel bir açıklama getirir. Fizikçi Michael Faraday de benzer fenomenleri, örneğin hızla dönmelerine karşın yavaş yavaş hareket ediyormuş gibi görünen tekerlekleri araştırmıştır. Benzer bir alet olan "kaleydoskop"un[58] icadı, Goethe ve onu izleyen düşünürlerin art-imgeler olgusu üzerinden oluşturdukları öznel görsel fenomenlerin birer kanıtı ve destekleyicisi olmuş sayılır. Optik alanın dışladığı art-imgeler, Crary'e göre Goethe ve takipçileri tarafından adeta birer "optik hakikat" statüsüne getirilirler.[59]

---

[57] *A.g.e*, s.86.
[58] 1815'te Sir David Brewster'ın icat ettiği *kaleydoskop*, "Bir tarafı buzlu camla kapatılan madeni ve mukavvadan bir boru içine yerleştirilmiş aynalar aracılığıyla boru içine konulmuş ufak cisimlerin ve görüntülerin oluşturduğu şekilleri gösteren alet" olarak tanımlanabilir. *a.g.e*, s.126.
[59] *A.g.e*, s.110.

Böylelikle Kartezyen fizik-optiğin 'gerçek' tabir ettiği görülenler dünyası zedelenmiş olur çünkü varlıkları yadsınamaz art-imgeler ve öznel deneyimler üzerine düşünülmeye başlanmıştır. Art-imgeler yaratan görme durumları ve öznel deneyimlerle şekillenen görme biçimleri, dış dünyadaki bir 'gerçeklikle' temasa gerek olmaksızın meydana gelirler. Göz artık, 'gerçek bir dünyayı' teyit etmemektedir. Elbette burada gözden kasıt, onun Kartezyen fizik-optik anlayışı içindeki işlevidir. Bu haliyle göz, dış dünyada 'gerçek' addedilenler uğruna hakikati gizleyen bir araç haline gelmiştir.

Goethe ve onu izleyen düşünürler için içsel deneyimin özerkliği ve önemi hakikate ulaşma yolunda ön plandadır ve görme işleminde başı çeken unsurlardır. 19. yüzyılın başlarında etkinliğini oluşturan psikoloji sayesinde, Maine de Biran gibi düşünürler, "Ruh kesinlikle bir bedende yaşamaktadır ve biyoloji olmadan bir psikoloji olamaz"[60] görüşündedirler. Psikoloji ve biyolojiyi birbirinden ayrılamaz iki alan olarak gören bu görüş, görme işlemi sırasında devreye giren öznel deneyimlerin önemini vurgular. Hatta Schopenhauer, bir adım daha ileri giderek görmenin tamamen öznel olduğunda ısrar eder:

Schopenhauer'in görme modelinde dış dünyadaki fiziksel varlıktan bağımsız olarak gerçekleşen bir görmenin söz konusu olması önemlidir. Hatta görmeyi büyük ölçüde sağlayan ışığın yerine "göz ile beyin" arasındaki alanın "karanlık ve puslu" olması dikkate değerdir. Bu zıtlık, gerçekliğin yeni koşullar içindeki farklı algılanma biçimini ve çeşitliliğini gösterdiği gibi artık kaygan bir zemine yerleşen kavramın kendisine nasıl bir görme biçimiyle ulaşılacağına dair soruları da çeşitlendirir. Camera obscura'nın ışığıyla aydınlanan, aydınlandığı oranda görülür ve gerçek olan

[60] *A.g.e*, s.87.

Kartezyen dünyanın yerini, farklı gerçeklikler arasında karanlıkta hakikat idealinin bulunmaya çalışıldığı puslu, karanlık zeminler alır.

Schopenhauer'in görme modelinde betimlediği gözlemci, bu anlamda modern ve aynı ölçüde muallakta olan bir öznedir. Karanlık ve pus içinde bir gerçeklik -onu gerçeklikten ayırmak için adına "hakikat" diyecektir- arayışı içindedir; antikitenin kutsadığı körlüğün getireceği içgörüyü yakalama peşindedir. Nitekim 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başındaki avangard sanat akımları bu karanlık ve puslu zeminde, başka bir deyişle körlük içinde hakikati görmenin yollarını arayacaklardır. Schopenhauer'in sunduğu gözlemci modelinin de özerk bir görmeden özerk bir sanatsal algıya tekabül ettiği, modernist estetik ve sanat kuramını tetikleyen bir unsur olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Görme kavramının, günümüzde postmodern kuramcılar tarafından farklı boyutlarıyla sorgulanmasında 20. yüzyıl başında çeşitli sanat dallarını etkileyen avangard akımlardan sürrealizmin büyük payı vardır. Bu bağlamda sürrealizm akımının öznel görme biçimleri düşüncesine olan katkısını anlamak amacıyla uyguladığı sürrealist tekniklere, görme kuramlarının tarihsel çizgisini inceleme aşamasında bir parantez açarak yakından bakmak gerekir.

Görmenin Sorunsallaşmasında Sürrealizmin Etkisi

Başta tek merkezli bir görmeyle olmak üzere duyularla hâkimiyet altına alınabilen dış dünya algısı, sürrealizmin başlıca itiraz ve çıkış noktası olarak görülebilir. Sanat hayatının bir döneminde sürrealist kuramın önde gelen yazarlarından birisi olarak anılan Louis Aragon, *Anicet ya da Panoroma* adlı romanındaki Anicet karakterinin "elle dokunulmaz gerçeklikler üzerine değil de

bütün bilimler gibi duyulur veriler üzerine kurulu olan coğrafyaya güvenmediğini"[61] belirtir. Böylelikle Anicet, özellikle 18. yüzyılda gelişip süregelen doğa bilimlerinin varsayımlarıyla anlamlandırılan dış dünyanın artık kuşku uyandıran bir kavram haline geldiğini ilan eder. Bu fikrini, tarih boyunca algı türleri arasında hiyerarşik olarak her daim üstün konumda bulunan görme algısı üzerinden örneklendirir:

> Biz de sanırız ki, diyordu kendi kendine, gördüğümüz, şeyler, gözümüzün onları bize sunduğu şekilde vardır; oysa toparlakla gözümüz yer değiştirebilseydi, şu aykırı görüntüyü aynı kesinlikle gerçek sayacaktık. Kaldı ki bu toparlak, perspektifin sonsuz noktasını kendi iki yarıçapının kesişme noktasına yerleştirdiği için, bizden daha farklı yansıtmakta doğayı, iki paralelin varsayılı kesişme noktasına yerleştirerek dünyayı algılıyor.[62]

Görüldüğü gibi burada Florenski'nin de üzerinde durduğu perspektifin ehlileştirme motivasyonu eleştirilir. Kurgulanmış tekli görme biçimi, otomatikman tek bir gerçeklik fikrini dayatmaktadır ki sürrealistlerin itiraz noktasının temelinde de gerçekliğin yeniden ele alınması gerekliliği yatar. Kartezyen görme biçimiyle algılanan dış dünya "gerçek" olarak adlandırılır. Oysa görmeyle ilgili keşfedilen türlü fenomenler -bunların arasında psikoloji ve zihin faktörünün başı çektiği söylenebilir- gerçeklik temsilini sürekli olarak zedelemektedir. Sınırlı bir görme biçimiyle kavranan olgulara "gerçek" deniliyorsa, başka görme biçimleri olduğu da düşünülerek başka bir gerçeklikten bahsetmek söz konusu olacaktır. Sürrealistler için bu başka gerçeklik, üstgerçekliktir. Bu ayrım, bir önceki bölümde üzerinde durulan gerçeklik ve hakikat ayrımına tekabül eden bir durumdur. Fizik-optik görme biçimiyle algılanan olgulara gerçeklik denirken, görme algısının derinliği düşünüldüğünde ulaşılması mümkün olan bir de hakikat mefhumu vardır ki sürrealistlerin yakalamaya çalıştıkları üstgerçeklik burada hakikat kavramıyla eş

---

[61] Louis Aragon, *Anicet ya da Panorama, roman*, çev. Attila Tokatlı (İstanbul: Telos, 1997), s.21.
[62] *A.g.e*, s.64.

görülecektir. Yves Duplessis, sürrealistlerin izledikleri yolu güneşi seyrettikten sonra yeniden mağaraya dönüp oradaki tutsakları ışığa götürmek isteyen Platoncu düşünürün yoluna benzetir.[63] Mağara dışındaki ideaların görüntüsü ulaşılması hedeflenen yer, üstgerçeklik, başka bir deyişle gerçeküstücülerin sıklıkla kullanmayı sevdikleri "saf görüntü"nün yakalanabileceği yerdir.

Belli görünümlerle donatılmış, kuralları belirlenmiş algı biçimleriyle duyumsatılmak istenen bir dünyada üstgerçeklik gözden kaçırılır. Kelimenin felsefi anlamında belirtildiği gibi "düşün sınırsız gücüne ve günümüze değin bir yana atılmış belli çağrışım biçimlerine"[64] başvurmak gereklidir. Öyleyse sürrealistler için amaç, pozitivist olgulara tekabül eden gerçeği perspektifle ya da ayna tutarak "olduğu gibi" yansıtmaya çalışmak değil üstgerçekliği temsil etmeye çalışmaktır. Kartezyen düşüncenin aydınlattığı bir dünyadan karanlıkta kalmış alanlara yönelmek hedeflenir. Görmenin algıda seçicilikten, bilinçaltından, içgüdülerden, bellekten, iktidar mekanizması ve kolektif bilinç alışkanlıklarına kadar farklı olguların etkisi altında olduğunun farkında olan sürrealistler, yapıtlarında bu karmaşık birliği göstermeye gayret ederler. İşte bu farkındalık bilgisi, karanlıkta kalmış alana el atmakta yatar. Passeron'a göre, sürrealizmin gerçekleştirdiği devrim, gözle görünen ve görünmeyen dünyaların tartışıldığı bir oyun alanı yaratmasındadır.[65] Mevcut görme biçiminin giderek uzaklaştığı "saf görüntü", Passeron'un oyun alanı olarak tabir ettiği bu karanlık alanda yer alır. Onu yakalamak için yirminci yüzyılın başına kadar üzerine gidilmeyen bilinçaltı öğelerini, düşleri, sanrıları, farklı fiziksel etkilerin

---

[63] Yvonne Duplessis, *Gerçeküstücülük*, çev. İsmail Yerguz, Esen Çamurdan (İstanbul: İletişim, 1991), s.105-106.
[64] Breton, *Manifestoes of Surrealism*, s.26.
[65] René Passeron, *Sürrealizm, Sanat Ansiklopedisi*, çev. Sezer Tansuğ (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000), s.7.

yol açtığı farklı algı tepkilerini görmeye ve göstermeye çalışmak sürrealist temsil anlayışının belkemiğidir.

Sürrealizme zemin oluşturan başlıca avangard hareket olan Dada, sürrealizmin yakalamayı hedeflediği saf görüntüyü andırır bir biçimde zihnin ilk çalkalanışında akılda kalanları eksiksiz olarak vermeyi hedefler. 1920'lerde anlamsız, keyfi kent turları başlatan Dadacılar, en sıradan görüntülerdeki rastlantıları gizemli kılmaya çalışırlar. Böylelikle modern kent yaşamının takıntılı dakikliği yüzünden gözden kaçan alanlar görülebilir. Sürrealistlerin bu zamana kadar bir araya gelmesi düşünülemez rastlantı ve zıtlıklara vereceği değer, bir slogan haline gelecek olan Lautréamont'un "bir teşrih masası üzerinde, bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin rastlantısal olarak bir araya gelmesi gibi güzel" deyişi Dada'nın anlam karşıtı eylemlerinde filizlenir. 1930 yılında Dali'nin Louis Bunuel ile birlikte çektiği *Un Chien Andalou* (*Endülüs Köpeği*), ise "saf görüntü" nün yakalanması uğruna yapılması gerekeni şu şekilde gösterir: Yakın planda bir kadının gözü neşterle ortasından kesilir. Bu sahne, amaçladığı yadırgatmayı gerçekleştirirken aynı zamanda gözün o güne kadar sahip olduğu işlevin geçerliliğini yitirdiğini ilan etmek isteyen sembolik bir anlatı olarak düşünülebilir.

Bir dönem sürrealist hareket içinde etkin bir rol oynayan Georges Bataille ve arkadaşlarının çıkardığı *Minotaure* (1935) adlı dergi, ismiyle görmenin iktidar kurma odaklı bir hale nasıl getirilebileceğini sorgulatmak ister gibidir. İnsan odaklı görme, Elkins'in sürrealist hareketin dağılmasından çok sonraları söylediği gibi doğayı denetim altına almak ve özne olma durumunu pekiştirmek adına görmenin başka biçimlerde de gerçekleşebileceği olgusunun gözden kaçırılmasına neden olmaktadır.

Zeynep Sayın, bu durumu görme ve görülmenin mekânla kurulan ilişkisi üzerinden şu şekilde değerlendirir:

> Bataille ve arkadaşlarının otuzlu yıllarda çıkardığı *Acéphale* ve *Minotaure* dergileri, Freud'un 1930'da yayımlanan *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nu anıştırır biçimde, başın egemenliğinden ve dikey konumundan kurtulmuş bir bedeni muştular. Minotaurus, başını yitirmiş şekilde labirentin geçitlerinde dolanmakta, baş dönmesi ve yönsüzlük duygusu içinde oradan oraya savrulmaktadır. Uygarlığın, insanın *homo erectus* olarak doğrulduğu an başladığını ve görmenin iki ayak üstüne dikilme sayesinde önem kazandığını savlayan Freud gibi Bataille da insanın içinde yer aldığı mekâna dâhil olacağı yerde, ona egemen olma isteği duymasının dikilmeyle ilintili olduğunu düşünür. (...) Öykünmecilik, kişinin dünyaya mülkü olarak bakmaktan vazgeçtiği ve kendini gören değil, aynı zamanda mekân tarafından görülen bir özne olarak algıladığı haldir. Öykünmecilik, öznenin gören ve görülen özne olarak yarılma halidir.[66]

Doğru görmenin ve görülmenin koşulları bir yüze sahip olmaktan, ardından toprağa basabilmekten geçer. Sayın'ın bahsettiği öykünme biçimi, sürrealist temsil anlayışı ve onun getirdiği teknikler aracılığıyla "gören özne iktidarı"nı alaşağı etmeyi hedefler, görmenin alabileceği farklı biçimleri sunma peşine düşer. Kara mizahtan olağanüstü kullanımına, düşleri ve bilinçaltını öne çıkarmaktan esriklik ve tekinsizlik yaratmaya, yadırgatıcı imgeler kullanmaktan çocuk zihnini yakalamaya çalışmaya kadar birçok özellik, sürrealistlerin bunun için başvurduğu yöntemlerdir.

Aragon'un "zihnin kavradığı tek şey gerçek'ten ibaret değildir"[67] önermesi, gözün gördüğünün tek gerçek olmadığı fikriyle örtüşür. Tam da bu nedenle görülebilir olguların olağanüstüleştirilmesi, sürrealistlerin farklı görme biçimleri ve gerçekliğin ilişilmemiş alanları hakkında alternatif tablolar sunma yöntemleri olur. Hıristiyanlıkta ikonalar, 18. yüzyılda perspektif ve rasyonalite başlıca örnekler olmak üzere her daim görsellikle denetlenen doğa ve insanın görme ile olan ilişkisi bir esaret gibi algılanır. Bu yüzden de gözün ve aklın denetleyemediği fantastik görüler

[66] Sayın, s.163.
[67] Hilav, Ertem, Kutlar, s.37.

yaratmak, başlıca kaygı halini alır. 18. yüzyıl İngiltere'sinde çok tutulan gotik romanlar ve fantastik öyküler, sürrealistleri olağanüstü kullanımında besleyen önemli kaynaklar olmuştur. Rasyonaliteyle arasına bilinçli bir mesafe koyan bu anlatı biçimleri, görülemeyen unsurları ön plana çıkararak fiziksel olarak görülebilir olguları bir kenara iterek zihinde oluşabilecek akıl ötesi imajlara yaslanır. Duplessis, sürrealistlerin bu amacını gündelik ve gözle görülebilir olanı malzeme olarak kullanıp yeni bir derinlik oluşturmak olarak yorumlar:

> Harikulâde, olağan olanla, günlük olanla en doğal bir tarzda karışarak mucizeyi gerçekleştirir. Bazı kişiler evrenin böylesine bir görünümünü gördüler, başkaları da, düş, yüceltme durumu içinde bize derinliği gösterdiler. Gerçeküstücülerin ulaşmak ve açıklamak istedikleri derinliği. Gerçeküstü dünyayı görmekten alıkoyan bütün bu hayallerden kendimizi kurtarmalıyız.[68]

Olağanüstüye dayanarak yakalanacak olan görsel derinliği besleyen en önemli kaynak, kuşkusuz düşlerdir. İçeriden dışarıya yönelen bir görme biçimi yerine, dış dünyadan ancak malzeme alarak beslenen, dolayısıyla dışarıdan içeriye yöneldiği söylenebilecek olan düş görme, sürrealistler için eşi bulunmaz bir görsel zenginliktir. Duplessis'in tabiriyle zihin kendi haline bırakılınca, varlıkların ve eşyaların daha önce göremediğimiz tarzda göründükleri, düş renkleriyle süslendikleri bir hayal oyunu dünyasında dolaşmaya başlar.[69] Rasyonelleştirilen görme bir kenara bırakıp, gözler kapatıldığında insanı her çeşit akılcılığın ve mantığın dışına sürükleyen bastırılmış anılar ve görüntüler dünyası ortaya çıkar. Tam da bu nedenle sürrealistler, uykuya yatan şairin kapısına "la poéte travaille / şair çalışıyor" tabelasını astıkları bir sürrealist mitini yaratırlar. Walter Benjamin, sürrealistlerin saf görüntüye ulaşma ve onu dile getirme sorunundan bahsederken 'rüyaya yatma' mitine değinir:

---

[68] *A.g.e*, s.38.
[69] *A.g.e*, s.39.

> Sesle imge, imgeyle ses, 'anlam' denen beş para etmez şeye hiç alan bırakmayacak kadar müthiş bir uyum ve otomatik bir kesinlikle birbirine kenetlendiğinde, dil işte o zaman kendisi olacaktı. Her şeyden önce imge ve dil. Gün doğarken yatağa giren Saint-Pol Roux kapısına şu notu asarmış: "*Le poéte travaille*"[70]

Nitekim Benjamin'in bahsettiği türden "kendisi olan bir dil", sürrealistlerin saf görüntüyü söze döken, adına "saf dil" dedikleri türden bir dildir. Bu dilin, taşıdığı şiirsellik bir yana en belirgin karakteristiği, imgeye yaslanmasıdır. Sadece düşlerde rastlanabilecek bir araya gelmesi düşünülemez ve yadırgatıcı olan imgeleri bulup hikâye anlatma derdini ikinci plana atarak yan yana sunmak, bu dilin temel malzemesidir. Bu dil, gündelik yaşamda kullanılan simgesel dilin işlevinden oldukça uzakta, ona sahip olmadığı bir özgürlük kazandırmak isteyen bunun için de imgelere yaslanan bir yapıya sahiptir. Benjamin, sürrealistler için imgeden bütün sınırları zorlayarak yararlanmanın önemini şu şekilde belirtir:

> Ancak sezginin ulaşabileceği Kendini Göstermeyen'i açıkça dile getirmek için söylem dilinin yetersiz olduğunu Bergson da gözlemlemişti. Bunu okuyucuya aktarmak için ancak imgeler yolu denenebilir. Zihnin bu alandaki zayıflığını göz önüne alarak zekâya başvurmak yerine, duyarlılığın, imgelem yetisinin üstüne gitmek gerekir.[71]

Fütürizmin sunduğu fantastik tasarımlar, dadaizmin getirdiği anlamsızlık ve kendiliğindenlik, James Joyce ve Henri Michaux gibi yazarlarda bilhassa gözlemlenen fonetik ve semantik oyunlar, "imgelem yetisinin üstüne gitmek" adına başvurulan yöntemlerdir. Kuramın temel itiraz noktası, imgelemi tutsaklaştıran herhangi bir anlatım biçiminin reddedilmesinde saklıdır. Tek merkezli görme biçimi ve bunun tek temsil biçimi olan gerçekçi anlatım da bu yola başvurur. Breton'un sürrealizmin birinci manifestosunda üzerinde durduğu konulardan biri de budur.

---

[70] Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, çev. İskender Savaşır, Orhan Koçak, Sabir Yücesoy, Nurdan Gürbilek, Haluk Barışcan, Ahmet Doğukan (İstanbul: Metis, 2001), s.156.
[71] *A.g.e*, s.156.

Gerçekçi romanın anlatım biçimini imgelemi sınırladığı için eleştirdiği sözleri şu şekildedir:

> Maddeci davranıştan sonra gerçekçi davranışı da sorguya çekmek gerek. (...) Gerçekçi davranış bütün ahlaksal ve düşünsel gelişmelere karşı durmuştur sanırım. (...) MARKİZ SAAT BEŞTE DIŞARI ÇIKTI. (...) Bundan sonra bana bırakılan tek özgürlük kitabı kapayabilmektir. (...) Hele betimlemeler! Onların hiçliğine diyecek yok! Bir yığın katalog resminden başka nedir onlar?[72]

Hâlbuki sürrealist imge anlayışı, bir teşrih masası üzerinde bir dikiş makinesi ve şemsiyeyi bir araya getirebilir ve bundan bir ahenk yaratır. Fiziksel biçimleri bozup yeni biçimler sunar. Örneğin, Salvador Dali'nin üzerinde özenle çalıştığı sürrealist objeler zıtlık ve yadırgatıcılık üzerine kurulu tuhaf birleşimlerdir. *Mae West'in Bir Apartman Olarak Kullanılabilecek Resmi*'ndeki ağız-divan ve burun delikleriyle birlikte olan şöminesi, üzerinde gerçek salyangozların yürüdüğü balmumundan yapılmış bir yolcunun bir taksi içinde oturduğu *Yağmurlu Taksi*'si, istakozdan telefon ahizesi, şaşırtıcı, zıtlık ve anlamsızlıktan destek bulunarak birleştirilmiş sürrealist objelerden en ünlüleridir. Breton, birinci manifestoda sürrealist imgelerin kuruluşu için Pierre Reverdy'nin şu anlayışına başvurur:

> İmge zihnin katkısız bir yaratışıdır. (...) İmge bir karşılaştırmadan değil, birbirinden az çok uzak iki gerçeğin yaklaştırılmasından doğar. (...) Yaklaştırılan gerçekler birbirlerinden ne kadar uzak ve yerindeyseler imge o kadar güçlü olur. Şiirsel gerçekliği ve heyecansal gücü o kadar artar.[73]

Bir gün Breton'un zihninde "pencereyle ikiye bölünmüş bir adam var" şeklinde hatırladığı bir imge belirir, ardından Breton bu imgeyi şiirsel bir malzeme olarak Pierre Reverdy'nin imge oluşumu anlayışıyla bağdaştırır. Bir ressam olsaydı bulduğu bu imgenin onu daha çok heyecanlandırması gerektiğini düşünürken, bu görsel zenginliğin şiirsel malzeme olarak ne kadar etkili olduğunun farkına varır ve

---

[72] Breton, *Manifestoes of Surrealism*, s.7.
[73] *A.g.e*, s.20.

benzerlerini üretmeye başlar. İmgelerin sürrealist kullanımı görsel sanat eserlerine şiirsellik katarken, edebiyat eserlerinin de görsel yönünün ortaya çıkmasını sağlar. Bu anlamda sürrealist pratikte söz ve göz her daim iç içedir. Ne var ki ikisinin de sıradan ve kurallarla sınırlandırılmış olanla işi yoktur, anlamları boşaltılır, sınırları sonsuza kadar zorlanır.

Sürrealistlere göre imgelerin özgür bırakılması için en elverişli koşullar, delilik, sarhoşluk ve esrikliktir. Breton, deliliği patolojik bir fenomen olmaktan çok ifadenin en yüce yolu olarak görür.[74] Rasyonel aklın denetiminden kurtularak, esrikliğin getirdiği farklı fiziksel durumlarla Feyyaz Kayacan'ın "oşarma" olarak tabir ettiği görme biçimlerine ulaşılabilir. Nesneler olduğundan farklı görülebilir, akla gelmeyecek tasarımlar belirir. Duplessis'in yorumuna göre böylesi imgeler "tüm Evren'i yeniden gözden geçirmeye zorlar."[75] İmgelerin şaşırtıcı birliktelikleri anlamsız gibi gözükse de sürrealistlerin ulaşmak istedikleri ve adına üstgerçeklik dedikleri kavram, anlamın tam kendisini ortaya çıkaran dünyayı görme biçimidir. Delinin dünyayı alımlaması, rasyonalite ve perspektifle tek odağa indirilmiş bir görme olmadığı gibi gündelik yaşamda gözden kaçan içe dönüş onun yetki alanındadır. Dış dünya gözle görüldüğünden farklı bir hal alırken bu durum, içgörüyü de zenginleştirir. İster dış dünyaya isterse içe yönelik olsun her iki durumda da deliler, başka bir görme biçimi sunarlar.

Sürrealistler için delilik, sarhoşluk ve esrikliğin yarattığı görme imkânlarını doğurabilecek olan bir başka hal de, çocukluktur. "Saf görüntü" ve "saf dil" idealinin buluştuğu yer, kavramın taşıdığı sıfatın anlamının hakkını verir bir biçimde çocuklukta kendini gösterir. Breton'a göre "hakiki yaşama en yakın biçim belki de

[74] Breton, *What Is Surrealism ?: Selected Writings* (London: Pluto Press, 1989), s.321.
[75] Duplessis, s.62.

çocukluktur."[76] Çocukluk çağında yasakların ve sınırların etkisiz oluşu, algıyı çeşitlendirdiği için bu durum, sürrealistler için imgeleri çeşitlendiren ve değişik görü alanları açan bir kaynaktır. Bu nedenle, sürrealist tablolarda primitif olarak değerlendirilebilecek perspektiften, derinlikten, ölçüden yoksun, naif çizimlere rastlanır. Edebiyat eserlerinde ise çocukluk düşlerine başvurulması, çocukluk üzerinden nostalji kurulması yoluyla bu "arkadia"[77] döneminin sıklıkla yüceltilmesi söz konusudur.

Sürrealizm, bir kuram ve yenilikçi hareket olarak yüzyıl başındaki ihtişamını kaybetse de Maurice Nadeau'nün belirttiği gibi zihne kazandırdığı yeni görü açısından ölümsüzdür.[78] İmgeleri özgür kılmaya çalışmak, gerçekliğin dokunulmamış yanlarına ulaşmak adına önemli bir adımdır. Bu nedenle sürrealizm ölür ama sürrealist olan kalır. Bu alanlar, şimdiye kadar gözle aydınlatılmış alanlar olmaktan çok, başka bir gerçeklik sunabilecek puslu ve karanlık alanlardır. Breton, *Çılgın Aşk*'ta Leonardo'nun öğrencilerine eski bir duvara dikkatle bakmalarını salık verdiği dersin anlamını şu şekilde açıklamaya çalışır:

> Her yaşamda, herkesin kendi geleceğini okumak için sadece bakmasının yeterli olduğu çatlak görünümlü, bulutlu olgulardan oluşmuş bu homojen bütünler vardır.(...) Gerçeğin nesneleri sadece oldukları gibi var olmazlar: İçlerinde en bildik olanı oluşturan biçimlerin incelenmesinden –gözleri kırpmaya bile gerek kalmadan- insanın bütünleştiği ve olası bir hata söz konusu olmaksızın bize *arzu*muzun sadece gerçek, güncel nesnesinden söz eden ilginç bir *bilmece-imge* doğar.[79]

Çağdaş düşüncenin gözden kaçırdığı, kurallı görmeyle ulaşılan bilgiye gerekenden fazla önem vermesidir. Oysa zihin, dış dünyadaki nesnelerin ve her

---

[76] Demiralp, s.130.
[77] "Arkadia", Antik Yunan'da bugün Tripoli olarak bilinen bir bölge olmakla beraber mitolojiden aldığı anlama gönderme yapılarak "ütopik bir ülke" yerine kullanılmıştır.
[78] Nadeau, s.35.
[79] André Breton, *Çılgın Aşk*, çev. İsmail Yerguz (Ankara: Dost, 2003), s.91.

zaman gizemli kalabilme potansiyeli olan puslu alanlardaki olguların açılımını sağlayabilen bir araç olma özelliğine sahiptir. Böylelikle sürrealizm, zihnin doğurabileceği "bilmece-imge"nin sonsuz görme imkânlarına dikkat çekişiyle günümüzün görme kuramlarını çeşitlendiren önemli bir kapı açmıştır. Bir sonraki bölüm, görmenin moderniteyle birlikte kazandığı sorgulanabilirlik sayesinde edindiği yeni boyutlara eğilecektir.

Modernite ve Görme

İlk çağlarda imago, Hıristiyan etkisinde ikona, Aydınlanma döneminde ampirik gösterge biçimlerinde önem taşımaya devam eden görme, modern dünyada belki de tarih içindeki en güçlü etki alanını oluşturacaktır. Martin Jay'in "modernite projesinin büyük ölçüde görme duyusuna verilen ayrıcalıkla gerçekleştirildiğini"[80] söylemesi, aslında görme probleminin bu yeni dünyada yarattığı soru işaretine denk düşer. Şöyle ki, görme biçimlerinin ve buna bağlı olarak gerçeklik algısının çeşitlenmesiyle karanlık ve puslu alanda hakikat peşinde koşan modern öznenin karşısında modern özneyi denetim altına almak zorunda olan bir de iktidar mekanizması vardır. Baudelaire'in *Modern Hayatın Ressamı* adlı eserine yazdığı önsözde Ali Artun, modern dünyada özerkleşen imgenin iktidar için taşıdığı potansiyel tehlikeyi anlamak adına onun yeni konumunu ayrıntılı bir şekilde açıklar:

> Önceden dışarıdaki, bakılan nesnenin –örneğin doğanın- oluşturduğu kaynak, artık bakanın deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine, onun doğasına devrolur. Görüş öznelleşir. Görme, bakılanın / görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtulur- 'liberal'leşir. Referanslarından soyutlanır ve özerkleşir. Dışarıdaki bir kaynağın dayatabileceği otorite, hiyerarşi ve normlar böylelikle erir. Belirleyici olan, herkesin baktığında kendi kurduğu imgedir. Görme bireyselleşir, eşitlenir, demokratikleşir. Baudelaire'in

[80] Jenks, s.2.

> sanatsal ifadenin mahallini doğadan hafızaya nakleden estetiği, bu yeni, modern, öznel görme / gözleme kültürüne eklemlenir.[81]

Öznel görüye sahip bireylerden oluşan bir toplum bazı ütopyalar dışında hiçbir iktidarın tercih edeceği bir toplum modeli değildir. Bilhassa bireyleri tüketim üzerinden yaşatırken onları denetim altına almak zorunda olan modern toplumun hâkim mevcut ekonomik düzeni, yani kapitalist sistemin özgür imgelerle kuracağı ilişkide daha dikkatli olması gerekir. Görmenin ve gerçeklik algısının çığırından çıkarcasına çeşitlenmesi, kapitalist iktidarın kendi lehine dönüştüreceği bir durum halini alır. Crary'nin de belirttiğine göre, "Bireyler, eski iktidar rejimlerinden, tarım ve el sanatları üretiminden ve büyük aile düzeninden uzaklaştıkça, göreli olarak serbest dolaşan bu özneler topluluğunu denetim altına almak ve düzene sokmak için merkezi olmayan yeni düzenlemeler icat edil[ir]."[82]

Michel Foucault, hapishane, okul ve ordu gibi 'disipline dayalı' kurumları tam da bu merkezi olmayan düzenlemeler olarak görür.[83] Aynı zamanda yine ilk olarak Foucault'nun işaret ettiği bireylerin davranışını düzenlemek ve uyumlu kılmak açısından yeni kurulan beşeri bilimlerin rolü de toplumu oluşturan bireyleri her daim izlemek üzerine kuruludur. Crary'nin "merkezi olmayan yeni düzenlemeler" ifadesi muallakta kalsa da Foucault'nun kapitalist sistemin temel denetim mekanizması olarak gördüğü "panopticum" düzeneği, son derece merkezi bir konumda yer alır. Görme duyusunun ayrıcalığını kendine doğru çeviren bu düzeneğin tanımı Florenski tarafından şu şekilde yapılır:

> Jeremy Bentham'ın betimlediği *panopticum* ise Foucault'dan bu yana bir gözetim mekanizmasını ifade etmektedir. Yuvarlak bir bina ve merkezinde bulunan ve yuvarlağın içten kenarını gözleyen bir kule ya da şehircilik tasarımında her yerden görünen ve her yeri gören iktidar merkezine açılan mimari düzende olduğu gibi akıl hastanesi,

---

[81] Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktay (İstanbul: İletişim, 2007), s.39.
[82] Crary, s.27.
[83] *A.g.e*, s.27.

> hapishane gibi mekânları da tanımlayan *panopticum*, yuvarlağın kenarında yer alan ve küçük birer seyirlik mekâna –Foucault'ya göre küçük birer tiyatroya- dönüşen hücreleri gözetlemek amacıyla örgütlenmiştir: Denetim mekanizmalarının merkezi olan göz, aynı anda her yerdedir. Görünürlük, gözetim mekanizmalarına yakalanmak amacıyla tasarlanan bir tuzağa doğru evrim geçirmiştir.[84]

Bentham tarafından tasarlanan bu mimari düzenek, günümüz dünyasında toplumun kurumlar ve bilimlerle denetlenmesi dışında görsel karşılığını gündelik hayatın içinde her yerde bulunan güvenlik amaçlı kameralar, ekranlar ve daha dolaylı bir bağlamda çeşitli medya araçlarında bulur. Zeynep Sayın'ın verdiği bilgiye göre 1996'da ABD'nin Pentagon çatısı altında kurulan NIMA: National Imagery and Mapping Agency (Ulusal Görüntü ve Harita Çıkartma Ajansı) adlı sistem, en kapsamlı uydu alıcılarıyla bütün dünyadan görüntülerin toplandığı devasa bir havuz oluşuyla gözetimin aldığı boyutları gösterir.[85]

İktidarın görme mefhumunu lehine dönüştürmedeki en büyük başarısı, şüphesiz teknolojiyle sağladığı imgelerin sınırsızlığı yolunda gelen bir özgürlüğe toplumu inandırmasındadır. Öznel görme biçimleri ve fizik-optiğin sınırlardan kurtuluşu, modernitenin içinde yaşarken ona dışarıdan bakabilen sınırlı bir kitle için bir tür hakikat sorunuyken, göstergelerin ve teknolojinin baş döndürücü imkânlarıyla çoğaltılan imgelerin sınırsızlığı, iktidarın hedef kitleleri için oldukça etkili bir göz boyama biçimidir. Toplum gözetim altına alınırken eline verilen oyuncak, gösteridir. Guy Debord'un *Gösteri Toplumu*'nda vurguladığı gibi tüketim toplumun bireyleri birbirinden ayıran dünyasında gösteri, insanların birbiriyle ilişki kurma, yalan yanlış da olsa bir tür genel sosyal hayat bilgisi geliştirme yoludur. Gösteri, birbirine yabancılaşmış bireylerden oluşan bir toplumun ihtiyacını mükemmel bir biçimde

[84] Florenski, s.12.
[85] Sayın, s.13.

karşılar.[86] Gösterinin temel direği, yeni teknolojik gelişmelerle akıl almaz bir hız ve genişlikte çoğalan medya araçlarıdır. Bu mecradan yola çıkan etki, toplumu oyalarken bir yandan da tüketimi hızlandırarak kapitalist sistemin çıkarlarına iki koldan hizmet eder. Staniszewski'nin, "popüler kültür" tanımı, topluma bahşedilen gösterinin mantığıyla birebir örtüşür:

> Modernite söz konusu olunca: Endüstri Devrimi ve fotoğraf, film, radyo, bilgisayar, televizyon gibi yeni teknolojiler belirli bir sınıfa ya da bölgeye özgü kalmaktan ziyade "popüler kültür" denen mecrayı yarattılar. Yirminci yüzyılda popüler kültür uluslararası bir hal aldı. Modern popüler kültür her daim değişime açık oldu, marketi ve seyirciyi genişletmek amacıyla bitmeyen bir yeni ürün akışını sağladı.[87]

Moda, reklam, bilgi ve iletişim, yani kapitalizm için vazgeçilmez olan sektörler, medyayı takip eden başlıca popüler kültür ve gösteri araçlarıyken, görmenin kapitalizmin çıkarına en çok hizmet eden özelliğini aktif hale getirirler: görme artık neredeyse yalnızca sahip olma duyusuna indirgenir. Satın alma söz konusu olmasa bile modern zaman geçirme yöntemlerinin başında dükkân ve mağaza gezme, vitrin seyretme gelir. Özellikle modern şehirde maruz kalınan imge yığını Berger'in de dikkat çektiği gibi tüketimi hızlandıran etkileriyle her yerde ve her zaman olduğundan çok daha fazladır: "Kapitalizmin egemen olduğu kentlerde tüketim maddelerinin oluşturduğu büyük yığınlar ve reklam ışıkları, 'Özgür Dünya'nın sunduğu hemen göze çarpan görsel imgelerdir."[88] Her defasında geleceğe dair bir vaadi, yeni ama taklit hayatlar vaadini sunma görevini yerine getiren bu imgeler, bakan kişide bitmeyen bir satın alma ve sahip olma isteğinin korunmasını sağlar. Üstelik bunu, imgelerin hâkiminin bakan kişinin kendisi olduğu yanılsamasını yaratarak gerçekleştirirler. Oysaki bu imgeler, hiç olmayan bir zamana işaret ederek

[86] Debord'dan alıntılayan Jenks, s.155.
[87] Anne Staniszewski, *Believing Is Seeing* (New York: Penguin, 1995), s.204.
[88] Berger, s.131.

hiçbir zaman doyurulamayacak bir arzuyu her daim canlı tutmayı başararak aslında bakan kişiyi hâkimiyetleri altına alırlar. Berger, günümüzde yoğunluğunu arttıran bu görme stratejisinin mahiyeti ve hedefi hakkında benzer bir saptamada bulunur:

> Yaşadığımız kentlerde hepimiz her gün yüzlerce reklam imgesi görürüz. Karşımıza bu denli sık çıkan başka hiçbir imge yoktur. (...) Tarihte başka hiçbir toplum böylesine kalabalık bir imgeler yığını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru görmemiştir. (...) Hiç durmadan yenilenip durmaları, zamana uydurulmaları bakımından da anlıktır reklam imgeleri. Oysa hiçbir zaman o andan söz edilmez reklamlarda. Çoğu zaman geçmişten, her zaman da gelecekten söz edilir.[89]

"An"dan başka her türlü zamanı hedefleyen imge, nostaljiyle bakılan bir geçmiş ya da hayal kurularak sunulan bir gelecek ideali üzerinden bakan kişinin sahip olma zaafına hitap ederek hiçbir zaman tatmin edilemeyecek bir kör noktayı yakalar. Adorno, bu durumun aynı zamanda üretimin ürünün görünmesiyle gizlenmesi demek olduğuna dikkat çeker. Ürünün kesintisiz görüntüsü, üretimi sakladığı gibi her daim ona ulaşma isteği sağlar.[90]

Görmenin iktidar tarafından denetim altına alınması, sadece tüketimi hızlandırmak için tüketim malları üzerinden geliştirilen bir strateji değildir. Bütün duyulara üstünlük sağlayan görmenin barındırdığı etki imkânları, özellikle şehirde sınırlar zorlanacak bir biçimde kullanılır. Sosyal ve kültürel hayat alanında uygulanan görme stratejilerinin tüketimin içselleştirileceği bir noktaya ulaşması amacıyla öncelikle bu alanlarda geliştirildiği pekâla söylenebilir. İnsanın görme, gözetleme ve görülmeyle kurduğu psikolojik etkilerden son derece haberdar olunarak geliştirilen bu stratejiler, aslında Baudelaire'in sunduğu "fantasmagoria" kavramına işaret eder. Crary'nin yorumuna göre Benjamin, müzeleri modern kentte algılanacak imgeler barındıran görülecek yerlerden sadece birisi olarak değerlendirir. Benjamin'e

---

[89] *A.g.e*, s.129-130.
[90] Adorno'dan alıntılayan Crary, s.145.

göre, pasajlar, botanik bahçeleri, kumarhaneler, tren istasyonları ya da mağazaların müzelerden barındırdığı imgeler ve görme malzemesi yönünden hiçbir farkı yoktur.[91]

Şehirdeki imgeler yığını içindeki nesnelere bakan kişi bakarak ya da seyrederek özneliğini pekiştirme amacındadır ne var ki bu durumun diğer bir kutbu bireyin aynı zamanda görülmeye duyduğu ihtiyaca da işaret eder. Panopticum sistemiyle iktidarın sağlandığı bir sosyal düzende bireyler, psikolojik bir gereklilik olarak görülmeyle ilişki içindedirler. Sürekli olarak izlendiklerini bilmeyen ve kendileri izleme ihtiyacı içindeki bireyler paradoksal bir durum gibi gözükse de aynı zamanda görülme ve izlenme ihtiyacı duyarlar. Görülme ihtiyacı, denetlenme bilgisini yok saymakla birlikte varoluşu tescilleyen bir durumdur. Zeynep Sayın, bu ihtiyacın psikolojik temellerine şu şekilde dikkat çeker:

> Ekranların sürekli açık tutulmasının nedeni, görünmeme korkusundan korunmak içindir. Korku burada, öteki tarafından bakılmamaktan kaynaklanır: Yirmi dört saat yayın yapan ve açık tutulan bir ekran, Foucault'nun söylediklerine hem meydan okur hem teyit eder biçimde kişinin varoluşunun kanıtıdır; özne her yerden gözlenmektedir. Bu durumda görülebilirlik ve gözlenebilirlik, bir tür kimlik teyidine dönüşmüştür. Bilinmeyen bir kameraya kişinin kendini sürekli *göstermesi* gerekir. (...) Ötekinin bakışı için örgütlenen, kendini ifade ve temsil eden bir imgedir kimlik, biri bizi gözetlediği an ötekinin tablosunda dönüştüğüm lekesellik, ürküteceğine güven verir. Kişi ekranlardan ancak göstermeye utandığı ya da gösterecek bir şeyi olmadığı zaman çekinir ve boşluğu donatan doluluk perdesi bu nedenle gereklidir. Ekranın bakışı üstlerinde olmadığı sürece kamusal alanda eyleyen ve kamusal alanda temaşa edilen birer nesne olma özelliğini yitirir özneler.[92]

Görürken özneliğini, görüldüğü ölçüde varoluşunu tescilleyen birey modelinin temelini 18. yüzyılın "görülene inanılan" düşünce biçiminde aramak mümkündür. Görülme ihtiyacı modern kent yaşamının gelişimi sonucunda Sayın'ın da yukarıdaki alıntıda vurguladığı gibi kamusal alanda varlık göstermenin önemiyle

---

[91] *A.g.e*, s.36.
[92] Sayın, s.283-284.

doğrudan bağlantılıdır. Hızını kesmeyen bilgiye ulaşma ihtiyacı, önceleri görülür olmayan alanların teknolojik gelişmelerle görülürlük kazanması, karanlık bir dünyayı aydınlatarak onu hâkimiyeti altına alma gayesindeki Kartezyen düşüncenin devamına hizmet eden modern olgulardır. Bilgi ve görülürlük arasındaki ilişki, gündelik yaşamda kendini ilk olarak moda, alışveriş, kitle araçları gibi yollarla gösterir. Bu araçların sunduğu imkânlar, kamusal alanda kişinin temelde fiziksel olandan başlayarak kendini göstermesine hizmet eder. Bireyin yeni yaşam biçiminin getirdiği yalnızlaşmadan korunmasının ve toplumda var olduğunu kanıtlayabilmesinin başlıca yolu kendini göstermesidir. 19. yüzyılda popülerleşen gotik edebiyat ve bilimkurgu ürünleri bu olgunun farkına varıp korkutucu ve tekinsizlik veren durumlar yaratmak için görülmeyen varlıkları kullanma yoluna bu yüzden giderler. Sinemanın icat edilişi ve erken dönemlerinden itibaren korku türü geleneksel hikâyelerde, bilhassa modern kent yaşamını konu alan banliyölerde geçen hikâyelerde korkuyu görülmeyen üzerinden, örneğin yüzsüz varlıklar üzerinden sağlama yoluna gider. Görülmeyenin yarattığı durumdan tedirgin olan, görülmeme korkusuyla yaşayan birey için görülme ihtiyacının, bireyin bilinci dâhilinde bir durum olduğu söylenemez. Bireyin görmeyle kurduğu ilişkide 'gözden kaçırdığı' başka bir boyut daha vardır ki o da görme üzerinde çalışan postmodern kuramcıların dikkat çektiği görmenin bir noktadan başka bir noktaya yönelen tek boyutlu bir düzlem üzerinde gerçekleşmediği ve görenin özneliğinin sorgulanması gerektiği görüşüdür. Bir sonraki bölüm, bu görüşe odaklanacaktır.

Görme Eyleminde Özne ve Nesne İlişkisi

The Object Stares Back adlı yapıtında görmenin özne ve nesne boyutlarını irdeleyen Elkins'in şu düşüncesi, görmenin karmaşık boyutuna dikkat çeken ve gören

kişinin özneliğine soru işareti yöneltir niteliktedir. Görme (*seeing*) aşamasına geçmeden önce "bakmak"la (*just looking*) önermesini başlatan Elkins, bakmanın kişinin yaptığı bir şey ama aynı zamanda bakan kişinin başına gelen bir şey olduğunu söyler.[93] Görmenin Kartezyen fizik-optik bilgisi dışına taşan karmaşık boyutları üzerinde tek tek duran Elkins'in vurgu noktası, görmenin kesinlikle tek taraflı, insan merkezli bir eylem olmadığı yönündedir. Lacan'ın "her gördüğümde aynı zamanda kendimin görüldüğünü görürüm" cümlesini hatırlatan Elkins, her nesnenin bakan kişinin bakışına direnme, o bakışı kabul etme ardından da aynı bakışı iade etme yolları olduğunu söyler.[94] Kişinin kendisini çevreleyen nesneler ve insanlar tarafından görülmeye ihtiyacı vardır. Lacan, kişinin görülme ihtiyacının kendisini aynada görme ihtiyacıyla başladığını söylerken, Elkins bu durumu şöyle bir metaforla açıklar: "Her sabah aynaya bakarak geçen gece yatağa girip uyuyan, karanlığa ve rüyalara dalan insanla aynı insan olduğumu kontrol etmem gerekir."[95] Bu benzetmeye göre karanlık ve rüyalar fiziksel görünün yetkisini yitirdiği alanlar olduğu için o alanlarda kaybolunmadığının, varoluşun bilgisinin onaylanması gerekir. Karanlığın ve gerçekdışı olanın, rüyaların derhal dışarıda bırakılması, yerine ışığın, görülür olanın koyulması ama önemlisi görülür olanın öncelikle kişinin bizzat kendisi olması gerekir.

Elkins'in belirttiğine göre modern zamanların aksine bu durumun tam da tersinin düşünüldüğü zamanlar olmuştur. Bu düşünceye göre bakan göz, baktığı nesneyle dönüşümlü bir ilişkiye girer. Göz kendi ışık huzmelerini gönderir, onların nesnedeki yansımalarını toplar, aynı şekilde nesnenin yaydığı ışık huzmelerini toplar

[93] James Elkins, *The Object Stares Back* (New York: Simon&Schuster, 1996), s.35.
[94] *A.g.e*, s.70.
[95] *A.g.e*, s.70.

ve içine çeker.[96] Hıristiyanlığın imgelerin gücünden yararlanmak için kullandığı ikonaların işlevini andırır bir durum söz konusudur burada. Oysa modern birey, bakarken aslında bakılan bir nesne olduğunu fark etmekten uzaktır.

Elkins'in üzerinde durduğu görmenin doğasına dair farklı boyutların hepsi aslında görmenin insan odaklı oluşunun üzerinde durur. Modernitenin her bireyin başlıca bir iktidar sahibi olduğuna dair yarattığı yanılgı, görme biçimlerinde de kendisini gösterir. Örneğin, görmenin sahip olma dürtüsüyle eşdeğer oluşu, kapitalist ekonominin kullandığı başlıca araçlardan birisidir. Müzede bile görmenin sahip olmaya tekabül ettiğini iddia eden Elkins, müzede dokunmak, tutmak, sahip olmak imkânsız olduğu için bu deneyimin oldukça zor ve bu türden bir görmenin tamamlanmamış bir görme eylemi olduğunu söyler.[97] Bakılan nesnenin işe yararlılığı, sahip olma dürtüsünü harekete geçirişi, umut ettirişi, bakmanın barındırdığı özelliklerdir; bakarken amaç sadece dokular ya da bilgiler toparlamak değildir. Hatta bakmak, rüya görmeye bile benzetilebilir çünkü algıyı etkileyen anı, istek gibi zihinsel ve ruhsal etmenler de bu 'fiziksel' eylemin içine dâhil olunca görme işlemi fiziksel olmaktan daha çok hipnotik ve karmaşık bir süreç haline gelecektir. Elkins'e göre görme ile ilgili bu farkındalık, görmenin doğasının çok boyutluluğu üzerine düşünmeyen bizler için uzaktadır:

> Gündelik yaşamımızda nesneler hakkında düşünmeyiz ancak bir yarı düş, çocuksu korku ya da yaşlı bir adamın yalnız zihni, nesnelerin gücünü geri getirebilir. Görmek, görülmektir ve gördüğüm her şey bir gözdür, benim bakışımı yakalar, ona bakar, odaklanır, yansıtır, bakışımı geri gönderir."[98]

Elkins'in bu görüşü, görme biçimlerinin farklı boyutlarını algılayabilenler olarak deliler ve çocukları uygun görme bağlamında sürrealistlerle örtüşür. Bu türden

---

[96] *A.g.e*, s.69.
[97] *A.g.e*, s.24.
[98] *A.g.e*, s.51.

bir görme, "saf görüntü"yü beraberinde getirecektir ki bu mesele sanatta estetik sorunu olarak süregelmiştir.

"Saf görüntü" sanatta estetik bir sorunken, Elkins için görmenin doğasına dair temel bir sorundur. Keza *The Object Stares Back*'in sonlarına doğru görmenin, bitmeyen bir görme, kısmen görme, eksik görme, görmeme, nihayetinde aslında bir körlük olabileceği düşüncesini belirtir. İnsan odaklı görme, onu kendi psikolojisiyle –kendi ve ötekiyle yüzleşme, arzulama, sahip olma, iktidar kurma, bilgiye ulaşma, varoluşunu pekiştirme, bir çeşit iktidar mekanizmasının denetlenmek suretiyle aracı olma gibi- yüzleşmesinden alıkoyar. Dış dünyadaki nesneleri, kendi yaratısı olsun ya da olmasın, yüzleri ya da bedenleri varmış gibi algılayışı da bu kanının göstergesidir. Elkins, bu duruma örnek olarak binaların yüz metaforlarıyla algılanışını örnek gösterir.[99] Türkçedeki "bir göz oda" tabiri, Elkins'in verdiği örneğe denk düşebilecek niteliktedir.

Son olarak Elkins, görmenin bellekle olan ilişkisine dikkat çeker. Bellek, görü için bir gerekliliktir. "Çocukluğumun körlüğü görüş ve belleğin birbiriyle henüz ilişkilendirilmemiş olmasından kaynaklanır. Ne zaman ki gördüğümün farkına vararak kendime ve deneyimlerime biçim kazandırmaya başladım o zaman çocuk körlüğünü geçtim, görmeye ve hatırlamaya aynı zamanda başladım" [100] diyen Elkins'in bu sözleri, görmenin biçim kazandırılmış bilgileri hatırlamak yoluyla da gerçekleşebileceği yönündedir. Pratik bilgileri ortaya çıkarmaya yarayan belleğe, farklı algılama biçimleri, içgüdüler ve duygularla yönlendirilen eksik ve farklı hatırlayışlar, hatta dış dünyaya gözleri kapatmış durumdaki psikopatolojik durumlar

[99] *A.g.e*, s.132.
[100] *A.g.e*, s.202-203.

gibi etmenler eklenince bambaşka bir görü alanı ve görme biçimi ortaya çıkacaktır: dış dünyadan neredeyse tamamen soyutlanmış zihinde gerçekleşen görü.

Jonathan Crary, artık zihindeki görmeye de dikkat çekilen modernist hamleyle kavramsallaştırılmaya çalışıldıkça sorunsal haline gelen görme mefhumunu, çağının düşünce yapısının ötesinde bir duruşla ele alan Diderot'nun bir sözüne dikkat çeker. Kartezyen fizik-optik görüyle merkezileştirilmeye çalışılan görmenin karmaşık doğası hakkında Diderot, adeta Elkins gibi postmodern kuramcıların destekleyebileceği bir fikir beyan eder.

> 'Ne Descartes ne de onu izleyenler görmeyi sarih bir şekilde ortaya koyabilmişlerdir.' Diderot, görmeyi ve duyuları kavramsallaştırmaya kadir olan bir kişinin 'bir konu hakkında karanlıkta düşünmüş olan bir düşünür, ya da ozanların diliyle söyleyecek olursak, daha iyi görebilmek için gözlerini çıkarmış bir kişi' olacağını iddia eder.[101]

Türkiye'de yaşayan bir ressam olan Eşref Armağan, Diderot'nun konuya getirdiği septik bakışı kanıtlayan bir örnektir.[102] Armağan, doğuştan kör olduğu halde fizik-optik görünün temel unsurları olan ışık, renk, gölge, derinlik ve perspektifle resim yapar. XV. yüzyılda İtalya'da inşa edilmiş bir bazilikayı elleriyle dokunarak inceledikten sonra bütün derinliğiyle çizen Armağan, Guinnes Rekorlar Kitabı'na geçtikten sonra Harvard Üniversitesi'nin nöroloji bölümünde inceleme altına alınır ve resim yaparken beyin dalgalarının gören bir insanınkiler gibi çalıştığı tespit edilir. Bu kayda değer nörolojik saptama dışında Armağan'ın durumu konusunda uzmanların birleştiği en önemli nokta şudur: ışık, renk, ses, derinlik ve perspektif gibi ölçüler resmetmek için yüzyıllardır sunulduğu üzere içkin ve doğadan gelen unsurlar değildir. Hayatı boyunca hiç görmemiş bir insan, çevresindekilerin

---

[101] Crary, s.74.

[102] *The Real Superhumans, Eşref Armağan- The Blind Painter*, Discovery Channel HD, erişim: http://www.discoveryhd.ca/shows/castdetails.aspx?cid=4615&sid=4608, erişim tarihi: 29 Ağustos 2009.

anlattıklarıyla ve dokunma duyusuyla dış dünyadakileri resmedebiliyorsa dış dünyadan bağımsız bir şekilde zihinde gerçekleşen görme hafife alınmamalıdır.

Modern dünyanın bilimi, görmenin her geçen gün yeni ve değişik boyutlar kazanma potansiyeline sahip olduğunu kanıtlamaktadır. Bu durum, görmenin etkinliğinin en yoğun olduğu modern dünyada farklı yönleriyle sorgulanmasını da aynı ölçüde kaçınılmaz kılacaktır. Haliyle görmeyi sorgulamak, öncelikli olarak modernist metinlerin barındırabileceği bir özellik olacaktır. Görmenin tarih içinde aldığı biçimler ve kazandığı çok boyutluluğun modernist bir yazar olarak Feyyaz Kayacan'ın öykücülüğündeki yansımaları, "Feyyaz Kayacan Öykülerinde Bir Tahakküm Gücü Olarak Görme", "Görmenin Özne ve Nesne Boyutu", "Görme ve Varlık-Yokluk Teması" ve "Zihinde Gerçekleşen Görm" adlı ilerleyen bölümlerde analiz edilecektir.

İKİNCİ BÖLÜM:

FEYYAZ KAYACAN ÖYKÜLERİNDE BİR TAHAKKÜM GÜCÜ OLARAK GÖRME

Görmenin modern dünyada sorgulanabilir bir hal alması, modernist metinlere konu olabilecek niteliktedir. Görmenin tarih içindeki konumu, algılanma biçimi ve alabileceği farklı boyutlar, Feyyaz Kayacan öykülerinde etkili bir sorunsaldır. Bu bölümde incelenecek olan Feyyaz Kayacan öyküleri, görmenin diğer duyulara olan üstünlüğünün fark edilip tarih boyunca çeşitli nedenlerle bir iktidar aracı haline getirilmesini eleştirir niteliktedir. İlk olarak, görmenin tahakküm aracı olma yetisinin farkına varılıp bir araç olarak kullanıldığı bir durumun, Hıristiyanlığın imgelerden yararlanmasının konu edildiği "Sarhoş ve Çanta" adlı öyküye yakından bakılacaktır. "Gibiciler" adlı öyküde imgelerin kişileri özgürleştirici etkilerinin mevcut düzenler için tehlike arz edebileceği vurgusunun olduğu görülecektir. Görmenin imge kadar önemli başka bir malzemesi olan seyretme ise Feyyaz Kayacan'ın çok sayıda öyküsüne eleştirel bir unsur olarak yayıldığı için, farklı öykülerden örneklerle incelemeye alınacaktır. Seyretmeye bir alt başlık olarak düşünülebilecek pencereden dışarıyı seyretmek de keza Kayacan'ın birden fazla öyküsüne konu olduğu için Kafka ile ortak bir sorunsal olduğu düşüncesiyle ele alınacaktır. Görmenin başlıca malzemelerinin görmeyi bizatihi sorunsallaştırmak amacıyla, dille oynamak, olağanüstünü, sarhoşluğu, düşleri ve çocukluğu kullanmak suretiyle sürrealist tekniklerle sunuluşu, bu bölümde değinilen başka bir konu olacaktır.

Görme ve Din Olgusu: "Sarhoş ve Çanta"

Feyyaz Kayacan'ın 1957'de yayımlanan ilk öykü kitabı olan *Şişedeki Adam*'da yer alan "Sarhoş ve Çanta", görmenin tarih içinde her zaman diğer duyulara karşı koruduğu üstünlüğün dinî bir araç olarak kullanılışına vurgu yapar. Kayacan, meselesini din olgusuyla beraber ele alarak görmenin başlı başına bir iktidar haline geleceği 18. yüzyıla gelmeden önce barındırdığı potansiyel hakkında önemli ipuçları verir. 18. yüzyılda Kartezyen düşünceyle birlikte insan aklı iktidar kazanana kadar görme, görülmeyen mistik güç olarak Tanrı ve onun görünür hali ikonalar aracılığıyla insanı denetim altına almak için bir araç olarak kullanılmıştır. Mevcut sorun, öyküde bir sarhoş aracılığıyla dile getirilir ki sarhoşlukla birlikte değişen görmenin de dâhil olduğu farklı algı biçimleri düşünüldüğünde, görmenin akılla kurulan ilişkisinin altının oyulmaya çalışıldığı fark edilir.

Hıristiyanlığın görme duyusundan yararlandığı teorisini ortaya atan bir sarhoşla karşılaşan ve onunla beraber içtikçe görmenin alabileceği başka boyutları keşfeden bir karakterin öyküsü olan "Sarhoş ve Çanta"nın birinci tekil anlatıcısı, sarhoşla meyhanenin önünde karşılaşır. Sarhoş, onu yolundan alıkoyarak ona insanları sevip sevmediğini sorup kendisinin çok sevdiğini söyleyerek gerçekleştirdiği bir diyalogdan sonra uzun bir söyleve geçer. Söylevin başlıca konusu, İsa öğretisinin de insan sevgisini temel aldığı yönündedir. Ne var ki, sarhoşa göre insan sevgisinin aşılanması için Hıristiyanlık dini, imgeleri[103] kendi amaçları doğrultusunda kullanarak insanları manipüle etmiştir. İsa'yı büyük bir gösterici olarak yorumlayan sarhoş, onun dünyaya bir kez daha gelecek olsa yakıştığı yerin cambazhane olduğunu iddia eder. Sarhoşla baş edemediği için onunla birlikte

[103] "İmge", görme eyleminin başlıca araçlarından birisi olarak düşünülerek zaman zaman "görme" kelimesinin yerine kullanılacaktır.

meyhanede içmeye başlayan anlatıcı içtikçe kendisi de sarhoş olur. Sarhoşlukla zihninin yoğunlaştığı nokta, insan merkezli bir görmenin tersine dönmesi olur: Nesnelerin gözünden insanların görüldüğü bir görme biçimiyle baş başa kalır.

Kayacan, görmeyi türlü biçimlerde sorun ettiği öykülerinde gözden türeyen ve görme ile kurulan deyimleri genellikle sınırsızca dönüştürme gayretindedir. Nitekim bu biçim kaygısı, "Sarhoş ve Çanta"nın yönelttiği imgelerin tahakküm gücüne olan eleştirisini barındıran içeriğine güçlü bir şekilde eşlik eder. Örneğin, anlatıcının karşısına "beyninin sallantılarına uyan gözleri daralıp, büyüyen, çukurlaşan; gözleriyle demir atacak bir yer arayan ve tutturamayan, tutunamayan"[104] bir sarhoş çıkar. Henüz meyhaneye girmekte olan anlatıcıyı yakalayan ve bırakmayan sarhoş, İsa hakkında konuşmaya başlar. Ona göre İsa, insanları görüntülerle kandırmıştır:

> Ölüleri diriltmiş, suların üstünde yürümüş, mezarından çıktığı gibi bulutlarla döşeli cennete havalanmış. İspirto gibi uçuvermiş. Yapmamalı idi ama bunları. Bu, işin sihirbazlık tarafı biraz da... İnsanları başka türlü inandıramaz mı idi? Bugün onun sözüne kulak asan yok. Ölüleri dirilttiğine, sular üstünde yürüdüğüne, mezarından fırlayıp gökyüzüne saplandığına inananlar var da sözünü izliyenler [*sic*] yok. [105]

Kiliseleri ve kutsal mekân olarak ayrılmış her türlü alanı süsleyen ikonalar, heykeller; Hıristiyanlığa dair eserlerde yer alan resimler düşünüldüğünde sarhoşun iddiasında doğruluk payı belirir. Hiçbir tek tanrılı din, Hıristiyanlık kadar imgeyi baş tacı etmez. İsa ve Hıristiyanlıktaki diğer kutsal sayılan kişilerin başlarından geçen önemli olayların temsili, resim, ikona, heykel gibi türlü canlandırma araçlarıyla inandırılmak istenen insanın gözlerine sunulmuştur. Sarhoşun, İsa'nın insanları etkilemek için yaptıklarına verdikleri örneklerin hepsi, göze yönelik örneklerdir.

---

[104] Feyyaz Kayacan, *Bütün Öyküleri,* s.52.
[105] *A.g.e,* s.52.

Suların üstünde yürümek, "ispirto" gibi uçmak, insanı gördüğüne inanmakta zor duruma düşürecek, görmenin sınırlarını zorlayıp imgenin yetisini ortaya koyan örneklerdir. Kuramsal kısımda bahsedildiği gibi, Tanrı'nın görünür kılındığı mecra olan ikonaların insanı tahakküm altına alma gücü bulunmaktadır. İsa'nın gözün sınırlarını zorlayan gösterileri, tam da insana insansı acizliğini hissettirmek üzerine kuruludur. Sarhoş, modern dünyada bu gösterilerin eskisi kadar etkili olamayacağına inanır. Ancak ikonaların bir gücü olduğu dönemlerde sarhoşun tabiriyle İsa'nın "sihirbazlığı" işe yarayabilmiştir. Bu "sihirbazlık" perspektif icat edilene kadar etkili olabilir ancak. Nitekim Florenski, ikonalara tanrısallık kazandırmak için bilinçli olarak perspektifin kullanılmadığını savunur, perspektifin keşfedilmesi diye bir sorun söz konusu değildir ona göre:

> Arzulanan, tanrının insana duhulü değil, insanın tanrıya duhul etmesidir. İkonalarda kullanılan perspektif, bu yüzden tersten bir perspektiftir: Manyetik alan çizgilerini anıştıran görünmez çizgiler, bakan öznenin gözünden resme açılacaklarına –ve resmi göze açılan bir pencereye dönüştüreceklerine-, sonsuzluktan bakan merciin gözüne doğru yansırlar; nitekim ikonanın karşısında duran kişi, figürlerin görünmeyen yanlarını da ancak bu şekilde görebilir.[106]

Florenski, Rönesans ile birlikte perspektifin önem kazanmaya başlamasını, insan aklının önem kazanmasıyla eşdeğer görür. Bu dönemden itibaren görme, bilimsel olgularla açıklanan tamamen biyolojik bir eylemdir ve perspektifteki bakış açısı insanın gözünden dünyaya bakışı yansıtır. Doğaya hâkim olma gibi büyük bir amacı güden insan, perspektif yoluyla görme olgusunu da kontrolü altına alma eğilimindedir. Ne var ki, perspektif sayesinde insan gözünü merkeze ve görme işlemini kontrol altına alma çabası dahi imgenin insanı etki gücüne karşı koyamaz. İnsan, haçı öyküde vurgulandığı gibi bir fetiş nesnesi, "kilise mobilyesi" haline getirse bile haç imgesi kolaylıkla etki yaratma gücüne sahiptir. Jonathan Crary'e

[106] Florenski, s.16.

göre, gösteri toplumunda yaşayan insan için görme duyusu, diğer duyulara karşı hiyerarşik bir üstünlük sağlar:

> Gösterinin işi, doğrudan algılanabilir olmayan bir dünyayı, çeşitli özel araçlar vasıtasıyla *görünür* kılmak olduğu için, kaçınılmaz olarak insanın görme duyusunu bir zamanlar dokunma duyusunun kapladığı o özel yere yükseltecekti[r]; (...) görme duyusu, insandaki en soyut ve aldatılması en kolay duyu[dur].[107]

Böylelikle insan, kendisine türlü yollarla "gösterilen"le baş başa kalmıştır. Dünya görüldüğü ölçüde kavranabilir. Görünmeyen mistik güç, tanrı inancı bile görüntü yoluyla sağlanabilir. Din konusunda olduğu gibi Rönesans ve Aydınlanma dönemleriyle birlikte insan aklı ve bilim sahneye çıktığında da Batı'da "görülen / görülebilen / izlenen" olgular dikkate alınacaktır. Ancak insan perspektifle kontrol altına almaya çalıştığı imgenin baktığı ve değiştirdiği nesne olmaya hala devam etmektedir. İzlenen, aslında kendisidir. Kayacan'ın öyküsünde sarhoş, her ne kadar İsa'nın artık mucizevi imgelerle insanları kandıramayacağını iddia etse de, görme duyusunun ve imgelerin etkisinin farkındadır. Çünkü haç imgesi her daim etkinliğini koruyacaktır ve yine sarhoşun ifade ettiği gibi dünyaya bir Mesih daha geldiğinde yeni dünyanın görsel gerekliliklerine göre bir gösteri sunması gerektiğini belirtecektir.

Öykünün devamında sarhoş, İsa'nın sunduğu görüntülere inanılmakla beraber, sözlerinin 'izlenmediğinden' dem vurur. "Sözlerinin duyulmadığı, okunmadığı, umursanmadığı, dinlenmediği, unutulduğu" gibi bir ifade kullanabilecekken Kayacan görselliğe de uygunluk gösterebilecek bir sözcüğü tercih eder: "izlemek." Sarhoşa göre, yeni bir İsa çıkıp gelse, büyük ihtimalle yine insanlara kendini ve diniyle ilgili öğeleri izletebileceği bir alan oluşturma gayretine girer. İsa'yı bir cambaz olarak algılayışı şu sözlerinden belli olur: "Bugün yeryüzüne bir

[107] Crary, s.32.

başkası gelecek olsa ilk tıkılacağı yer cambazhanedir. Büyük puntolu numaralar yapması beklenecek kendisinden."[108] "Gösteri toplumu" olma özelliği her daim geçerlidir. Aynı şekilde, göstergelerin dünyayı ve hatta "din olgusu" söz konusu olduğunda dünya ötesini algılamada ve anlamlandırma sürecinde insanlar üzerindeki etkisi de göz ardı edilmemelidir. Hıristiyanlık akla geldiğinde "haç imgesi" de otomatik bir biçimde zihne gelir. Bu imge neden Hıristiyanlık için bu kadar 'etkilidir?' Sarhoşa göre Hıristiyanlık inancını benimsetmek için seçilen, yarattığı çağrışım, akla getirdiği 'malum' hikâye korkutucu olduğu için aynı anda etkili de olan bir imgedir haç. Bu imgeyi tasarlayan zihin, imgelerin ufak bir rötuşla nasıl farklı ve etkili çağrışımlar yaratabileceğinden, insanı yönlendirme gücüne sahip oluşundan mutlaka haberdar olmalıdır:

> İsa insan gibi adam gibi ölmesini bilememiş. Çarmıha gerilince tanrılaşmış. Dikine mıhlandığı ölüm döşeği, kiliselerin mobilyesi olmuş. Çelik çomak, çocukluğumuzun belki de en güzel kalıntısı. Çaprazlamasına bağlanınca biçimlerin en korkuncu, en kâbuslusu doğuyor. Haç.[109]

Haçı "kiliselerin mobilyesi" olarak adlandırarak sarhoş, imgenin yarattığı düşünsel ve ruhsal etkinin ardından gündelik hayatın içinde de yer alan bir nesne olarak etkinliğini perçinlemesini aldatıcı ve rahatsız edici bulur. Haç, artık mevcut sistem içinde ruhani, sembolik ya da döneminin politik, ekonomik düzeni dâhilinde bir "gerekliliği" yerine getiren, gerek psikanalitik gerekse Marksist fetişizm algısına uygun biçimde bir "fetiş nesnedir."[110] Jonathan P. Eburne'ün de iddia ettiği gibi, sürrealistler sonraları fetiş nesne yaratma işlemini bu bilinç eşliğinde gerçekleştireceklerdir. Bu türden bir fetiş nesne, "yaratılmış bir iş olmaktan çok

---

[108] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.52-53.
[109] *A.g.e*, s.53.
[110] Burada "fetiş" sözcüğü, uğur getirdiğine inanılan ve tapınılan nesne anlamının yanı sıra, sahip olup tüketilen bir araç olarak Marxist fetişist nesne anlamında da kullanılmıştır.

bizatihi performans gösteren"[111], bir bakıma kendisine bakan insanın önüne geçerek kendisi, insana bakan ve onu etkisi altına alan bir güçtür. İmgenin 'aldatıcı' etkisini bir adım ileri götüren, iyiden iyiye görünür kılınıp nesneleştirilerek bir tüketim malzemesi olarak bile onun insanı ele geçirişi, görünmez ve isimsiz olana verilen değerin bu öyküde bir sarhoş tarafından dile getirilmek suretiyle yer bulmasına aracı olur:

> Benim inandığım İsa, insan olan İsa, çarmıhtan önceki İsa'dır. Ve İsa'dan daha çok inandığım varlıklar, köşede bucakta, seslerini imzalamadan duyuran, belki de Gotama'lara, İsa'lara, Muhammet'lere, gelmiş ve gelecek Mesihlere akıl ve alçakgönüllülük, sevgi ve gerçek yolunu göstermiş ve gösterecek olan izsiz, isimsiz insanlardır.[112]

Öyküdeki anlatıcı için "ayık ayık bir sarhoşu dinlemek, günah çıkartanları dinliyen [*sic*] papazların durumuna tutulmıya"[113] benzer. Anlatıcının, sarhoşun söylediklerini günah çıkarmaya benzetmesi, sarhoşun söylediklerinin tıpkı itiraf edilen günahlar gibi anlatıcı için 'gerçek' bir nitelik taşıdığını düşündürür. Rasyonel düşünce, toprağa sağlam basıp dikey bir biçimde gören insanın aklının başında olduğunu varsayar. Sarhoş kişi ise 'önünü bile *göremez*', fiziksel kazalara neden olabilir. Oysa aklı başında olmayıp önünü göremeyen bu kişi, anlatıcıya "gerçek itirafçısı" gibi gelmektedir. Sarhoşlukla değişen fiziksel görme biçimleri, herhangi bir olgu hakkındaki içkin bir hakikate ulaşmayı sağlar. Aklı başında olup doğru görenin değil, 'önünü göremeyen' sarhoşun söyledikleri 'gerçek' kılınır. Öykü boyunca vurgulanan görülen olguya değil görülmeyene dikkat çeken düşüncenin bir 'sarhoş' tarafından dile getirilişi ve bunun öykünün neredeyse tamamını oluşturması

---

[111] Jonathan P. Eburne, "Object Lessons: Surrealist Art, Surrealist Politics," *Modernism / modernity* 12, sayı 1, (2005): 180.
[112] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.53.
[113] *A.g.e*, s.54.

–birinci tekil anlatıcının anlattıklarından çok sarhoşun anlattıklarıdır öyküyü bizatihi oluşturan- anlamlı bir çerçeve meydana getirir.

Sürrealistlere göre görülür olmadığı için herkes tarafından bilinmeyen bir üstgerçeklik vardır ve ona ulaşmanın yolu zihnin saf hali olarak gördükleri esriklik, sarhoşluk, delilik ve çocukluktan geçer. Esriklik, aklı boşlukta bırakır; onu rasyonellikten sıyırır. Boşlukta kalan akıl ise, barındırdığı saflıkla hakikati söyleme potansiyeline sahiptir. Yvonne Duplessis'in "Bilinmeyen'in kapılarını açmak"[114] olarak tabir ettiği bu durum ancak esriklikle gerçekleşir. Keri Walsh, "Elizabeth Bowen, Surrealist" adlı yazısında, Bowen'ın nesnelere "halüsinatif" bir biçimde yaklaştığından bahseder.[115] Nesneleri, ayık bir halde görülür hallerinin ötesine geçerek görmeye çalışmak, üstgerçekliğe götürecek olan gayrettir. Doğru görme biçiminden uzaklaşıp algılarında 'bozukluk' yaşayan sarhoş da sürrealistlerin gerçek hakkında konuşması için kürsüyü emanet edecekleri en uygun kişilerden bir tanesidir. Görmenin tahakkümü altına girip bu gerçeğin farkında olmayan insanlara, "Sarhoş ve Çanta" özelinde Hıristiyan düşünceye görme aracılığıyla bağlanan insanlara ayna tutan kişinin sarhoş olması bu bağlamda manidardır.

Kayacan'ın tüm öykülerinde görme sorununu destekleyen bir unsur olarak "göz" ve "görme" ile ilgili deyimlerin dönüştürülerek kullanıldığı, "Sarhoş Çanta"da hâkim bir üslup olduğu söylenerek bu bölümün başında belirtilmişti. Sürrealistler, geleneksel olanın, deyimlerin, halk hikâyelerinin masalcı ve üstgerçekliğe giden potansiyelini görüp onları dönüştürerek yeniden yaratma yoluna giderler. Gelenekseli dönüştürerek ona yeniden hayat vermek, öğretilen ve öğrenilen algının, çoğunlukla görme biçimlerinin sınırlarını zorlama yolunda destek sağlayan teknik bir unsurdur.

---

[114] Duplessis, s.61.
[115] Keri Walsh, "Elizabeth Bowen, Surrealist," *Éire-Ireland* 42, sayı 3&4, (2007): 127.

Aragon, *Le Paysan de Paris*'te (*Paris Köylüsü*) *Binbir Gece Masalları*'nı üstgerçeklikle kurduğu ilişki açısından yüceltirken[116]; Keri Walsh'ın aktardığına göre André Breton ise Jonathan Swift, Thomas Moore ve Lewis Carrol yazınını "doğal olarak gerçeküstü" bulur. *Ulysses* ve *Finnegans* Wake'teki dil oyunları ve halüsinasyon gerçeküstücüleri etkilemiştir.[117] Breton'un Kelt yazınında bulduğunu Cemal Süreya da sürrealist malzeme olarak geleneksel Türk masallarında, manilerde, çocuk oyunlarında, ninnilerde ve tekerlemelerde bulur.[118] Kayacan öykülerinde de sıklıkla karşılaşılan gelenekselle ilişki kurma biçimi, deyimlerin dönüştürülmesidir. Bunun "göz" kelimesine ve ondan türeyen kelimelere, içinde "göz" geçen deyimleri bozmaya dayalı biçimde yapılışı, öykülerin çoğunda dikkati çeker. "Sarhoş ve Çanta", bu uygulamaya sıklıkla başvurulan bir öyküdür. Öyküde anlatıcı, kendisine görülen ve görülmeyene dair bir 'hakikat' sunan sarhoşun söylediklerine karşılık, "Yanımda hazırlop gözyaşı yok ki adamla hep bir ağızdan *hep bir gözden ağlıyayım* [*sic*]"[119] der. Girdikleri başka bir meyhanede gözlerini duvara diken sarhoş adamın "gözleri *beyin* içeri kaçar." Kayacan'ın gözün dildeki yerleşik kullanımlarını bu şekilde alaşağı etmesi, insanın görmeyle kurduğu ilişki biçimlerini sorun edinmesi adına işlevsel bir biçimcilik örneğidir. Yerleşik bir deyimi değiştirmek, yerleşik bir görme algısını sorun etmekle paralel gider. Bu yerleşik deyimi "hep bir ağızdan ağlamak" yerine "hep bir *gözden* ağlama"ya dönüştürmek, görmeyi sorun edinişin güçlü bir göstergesidir.

---

[116] Duplessis, s.61.
[117] Walsh, s.126.
[118] Cemal Süreya, "Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı,"*Gergedan, Gerçeküstücülük Özel Sayısı* (1987): 135.
[119] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.54.

Buraya kadar olan bölümde imgenin insanı din olgusu üzerinden tahakküm altına alışının sorgulandığı bir Kayacan öyküsü ele alındı. Görmenin diğer duyulara olan üstünlüğü nedeniyle tahakküm sağlayabilen gücü, çeşitli toplumsal düzenlemelere de sirayet eder. Bu bağlamda sıradaki öykü "Gibiciler", görmenin zihinde yaratabileceği özgürlükle mevcut toplumsal düzenler için bir tehlike unsuru olma potansiyeli bağlamında incelenecektir.

Görmenin Gücü ve Toplumsal Tehdit Boyutu: "Gibiciler"

Bilhassa olağanüstünün kullanımı ve şaşırtıcı dil oyunlarıyla gerçekleşen anlatım söz konusu olduğunda da kendini gösteren görmenin tahakküm gücü, ilk olarak 1967 yılında yayımlanan "Gibiciler" adlı öyküde içerik bağlamında ince bir ironiyle zaman zaman da bilimkurgu öğeleriyle işlenerek kendini gösterir. Özgür imgelem gücünün yasaklandığı, belli imgelerin hazır kalıplar halinde sunulduğu, yaratıcı yazarların ibret-i âlem amacıyla camekânlarda sergilendiği bir düzeni konu edinen "Gibiciler", görmenin imgeler aracılığıyla gerçekleşebilecek özgürleştirici etkisinin doğurduğu tehlikeyi gülünçleştirerek gösterirken düş ve fantezinin bütün olanaklarından yararlanır.

Bu defa, Platon'un devletine sanatçıları almayışını andırır bir biçimde imgelerin her çeşit özgürlüğü harekete geçirebileceğini sezen ve imgeyi denetim altına almaya çalışan bir anlayış konu edilir. Sevgilisine mektup göndermek için postaneye giden kahraman, postane memurundan artık bütün mektupların kalıp olarak satıldığını, özgür imge ve düşünce yaratmanın kanunen yasaklandığını öğrenir. Bilimkurgusal distopya öğeleri burada devreye girer: Şehirde hazır kalıpları yürürlüğe sokmak adına öyle uygulamalar yapılır ki bunlardan birisi kitaplarla birlikte satılan algılama haplarıdır. Bir kitap satın alan kişi beraberinde satılan hapı

da yuttuğunda, başka algı ve anlamlar bertaraf edilmek üzere en kestirme yoldan kitabın belirlenmiş anlamına ulaşır.

Sevgilisine mektup göndermek üzere postaneye giden kahraman için "gördüğü her şey sevgisinin büyük olayına imgeler taşımaktadır."[120] Yani, dış dünyada görülen olgular, bir anlamda hazır imgeler, yeni imgelere yol açmaktadır ki bu durum en basitinden sanatsal bir faaliyete denk düşer. Sokakta giderken etrafında görülenlerin zihinde yeni görüntüler oluşturması tam da bir yazarın yazma ediminin arifesinde hatta belki de ilk aşamasında sıklıkla yaşayabileceği türden bir deneyimdir. Breton, "pencere tarafından ikiye ayrılan adam" imgesini bulduğunda en az bir ressam kadar heyecanlandığını söylüyordu. İmgeler görsel sanatın temelidir ancak yazın için de en az dilin kendisi kadar önem taşır. Bu düşünceyi destekler bir biçimde şiiri de resim gibi bir "görüntü sanatı" olarak nitelendiren Oktay Rifat, *Perçemli Sokak*'a yazdığı önsözde bir dili kullanmanın kelimelerin uyandırdığı görüntüler üzerinden gerçekleştiğini ve bu görüntüler sayesinde anlamın oluştuğunu ifade ederek şöyle der: "(..) kelimeleri kullanmak, göz önüne birtakım görüntüler getirmek, gerçekle oynamak, gerçeği kurcalamakla birdir."[121] Ne var ki alışılan gerçek, görülebilir olgular üzerinden belirlenen bir gerçektir. Yazar ise bu görülebilir olguları alıp tersine çevirerek gerçeklikle oynayarak başka türlü bir gerçekliğe, Rifat'ın deyişiyle "gerçeğin unutulan yüzüne" ya da sürrealistlerin iddia ettiği şekliyle gerçeğin ulaşılamaz sanılan alanlarına doğru yol alır. Rifat'ın şiir anlayışının ve sürrealistlerin soyut algısı tam da burada saklıdır: Gerçeğin gözden kaçırılan yüzleri, görmenin sınırları tek bir merkeze göre belirlendiği için, kaçırılan farklı fiziksel algı biçimlerine ulaşarak ve gözler kapatılarak gerek zihinde yaratıcı

[120] *A.g.e,* s.200.
[121] Oktay Rifat, *Şiir Konuşması* (İstanbul: Adam Yayınları, 1992), s.126-127.

imgelemle, düşle gerekse bilinçaltında oluşabilecek görüntülerle belirebilir. Tam da bu nedenle "Gibiciler"de mevcut gerçekliğe bir alternatif oluşturabilecek yeni görünümler sunan yaratıcı imgelem edimi yasaklanır. Şairler, camekânlara hapsedilmek üzere imgelem faaliyetleri denetim altına alınır.

"Gibiciler"e mekân olan şehir, gerçekliğin ulaşılamaz ya da unutulan yüzleri türünden bir soyut algısıyla ilgilenmez çünkü bu türden bir gerçeklik, görülebilir olguları sınırları belirlenmiş fizik-optik eylemle görerek denetim altına alan bir toplumsal düzen için potansiyel tehlike yaratacaktır. Öykü kahramanı, postaneye gittiğinde bundan böyle kişinin kendi aşk mektubunu yazıp yollamasının kanunen mümkün olmadığını ve şehrin "gibicilerinin" hazırladıkları her türlü amaca yönelik kalıp mektupların vatandaşların hizmetine sunulduğunu öğrendiğinde önünde beliren dünya, imgelerin tahakküm gücünün yarattığı paranoyayla türlü şekillerde denetim altına alınmış bir gülünçlükler dünyasıdır. Belli ki şehrin önde gelenleri imgelerin yaratabileceği etkilerin farkındadır ve bu gücün etki alanını daraltmak amacıyla insanlara mevcut görüntülerin yanında hazır görüntüleri dayatarak sınırları belirlenmiş bir görüntü alanında yaşam sürdürtme gayretindedirler.

Kayacan, görmenin Kartezyen anlayışla belirlendiği bir düzende yaratıcı imgelemin olanaksızlığını, sürrealist bir olağanüstü kullanımıyla pekiştirmek eğilimindedir. Yaratıcı faaliyet gösteren yazarlar, yönetimce denetim altına alınarak yazmaya yönlendirilmişlerdir ve bu halleri mevcut düzenin yabancıları için ibret-i âlem olma özelliği taşır. Öykü kahramanı, otoritenin hizmetine girmiş iş üzerindeki bir şairin durumunu şu şekilde anlatır: "Biraz daha ilerde bir gözlemde daha bulundum. Bir ozan bir ağacın altına oturmuş öldüresiye uzun şiirlerle bir martının

kafasını şişiriyordu. Martıyı gergedana çevirmek istiyordu. Olmuyordu."[122] Bir martının bir gergedana dönüşmesi gibi bir kullanım, Kayacan'ın da "oşarma" olarak tabir ettiği, bir nesneyi olduğundan başka bir imgeye dönüştürme, çarpıtma yollu masallarda ya da sonraları masalların dayanak noktası edildiği sürrealist yapıtlarda karşılaşılacak bir olağanüstü öğesidir. Gündelik hayatta görülemeyecek olguların gerçekleşebildiği masallar, sanrılar ve bilinçaltı sahnelerinden oluşan rüyaları malzeme edinen sürrealist yöntemin uygulanma biçimi, bazen André Breton'un *Amour Fou*'da (*Çılgın* Aşk)[123] ve pek çok sürrealist yapıtta olduğu gibi sokaklara çıkıp yürümek, gözlem yaparken şehirde göze çarpan zıtlıklardan gündelik hayattaki üstgerçekliği yakalamak üzerinedir ve Breton'un 'doğal sürrealist' bulduğu yazar Carrol'un *Alice in Wonderland*'ine (*Alice Harikalar Diyarında*) göndermelerle doludur. "Birinci Sürrealist Manifesto"da Breton'un sarf ettiği "Kimi insan masalsıya karşı gelir, ondan tiksinir. Oysa masalsı her zaman güzeldir. Hatta masalsıdan başkası güzel değildir. Roman ve öykü alanında ancak masalsı başarıya götürür"[124] şeklindeki sözler, "Gibiciler"in masal diline arka çıkar niteliktedir.

"Gibiciler"in şairleri de masalsı bir atmosfere uygun biçimde, merkezi güç tarafından seyirlik bir malzeme haline getirilerek camekânlara konmuştur ve bu şartta yazmaları, "bir martıyı gergedana çevirmeleri" beklenmektedir. Olağanüstüyü yazmayı içerikte sorun edinen bu bölüm, grotesk bir kara mizahı da içeren bir şekilde başlı başına sürrealisttir. Yaratıcı imgelem peşindeki şairin camekâna konması Kafkaesk bir groteskliği anımsatırken şairin martıyı gergedana çevirme ediminin "martının kafasını şişirmekten" geçtiği gibi bir ifade, dil, anlam ve fiziksel gerçeklikle oynadığı oyun bakımından anlatının kendisini de bizzat sürrealist kılar.

---

[122] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.209.
[123] André Breton, *Çılgın Aşk*, çev. İsmail Yerguz (Ankara: Dost Kitabevi, 2003)
[124] Breton, *Manifestoes of Surrealism*, s.14-15.

Bunlara ek olarak, gördükleri karşısında şaşkınlığa düşen öykü kahramanının yapabildiği tek şey ise, sürrealist bir imgeleme kendisini kaptırmaktır. O an içinde bulunduğu fiziksel durumdan kaçma eğilimi gösteren anlatıcının kendini hayallere kaptırışının kanıtı şu cümlelerdedir: "Ben bir deniz kıyısında olmak istedim. Geleceği, denize karşı sevgilim olacak bir kız biçiminde düşündüm. Sevgimizin içinden, direkleri gül açan bir gemi çıktı, uzaklara açıldı. Biz oturduk gemiyi izledik. Geminin bir güvertesi kumluktaydı."[125] Böylelikle bütün imgelerin kanunlarla yasaklandığı bir toplumsal düzende anlatıcı, imgelemin anlamdan ve neden sonuçtan sıyrılmış en sınırsız haline başvurarak zihnini özgürleştirmek ister. Bir deniz kıyısında kendini düşlemekle başlayan bu düş, kelimenin sözlük anlamı, hatta konunun ehli kabul edilen Freud'un mevcut kavram hakkında sunduğu tarifler düşünülecek olduğunda uykuda görülen düşlerde rastlanabilecek gerçeküstü ve ani, birbiriyle ilintisiz unsurların bir araya gelmesi üzerine kuruludur. Rüyalarda görülen imgelerin çarpıcılığı, akıl erdirilemeyecek rastlantısallıklar, biraradalıklar ve yer değiştirmeler üzerine kurulu olduğu için gündelik hayattakilere nazaran baskındır. Bazen şair, ki bu kişi Breton'un söylediğine göre Saint-Pol-Roux'dur, uykuya dalmadan önce kapısının üzerine şairin çalıştığını söyleyen bir tabela asar.[126] Birbirine neden-sonuç ilişkisiyle bağlanmayan, art arda gelen "saçma" olarak tabir edilebilecek olaylar, rastlantılar, olağanüstülükler için rüyalar en elverişli malzemedir ve sürrealist şair bu kaynağın bilincinde olduğu için yazmak için uykuya-rüyaya yatar.

Nitekim sürrealistlerin temel imgelem yöntemi de bir araya gelmesi düşünülemeyen imgeleri sıralı bir biçimde bir araya getirerek alışılageldik görme

[125] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.209.
[126] Breton, *Manifestoes of Surrealism*, s.14.

biçimlerini zorlamaktır. Kartezyen aklın ve sunduğu tekil görme biçiminin ötesine geçebilmenin tek koşulu imgelemin hâlihazırdaki gücünden yararlanmaktır. Kubilay Aktulum, sürrealistlerin imgenin sahip olduğu etki potansiyelinin fazlasıyla farkında olduklarını belirterek bu gücü aklın ötesine geçirmek için kullanma eğiliminde olduklarını söyler:

> İmge evreni değiştirmek için bir yoldur. Sözcüklerin gücü 'yararlılık ilkesini' sarsmaya, şeylerin düzenini tartışmaya olanak sağlar. Gerçeküstücülük bütün yaratıcı gücünü imgeleme bağlar. İmgelemin bu denli önemsenmesiyle us, usun üstünlüğü, kesinlemeleri sarsılıp tartışmaya açılır. (...) Aragon felsefenin öteki önemli temsilcilerini de şu ya da bu biçimde eleştirmekten, ileri sürdükleri savların karşısına bir karşı savla: gerçekliği tanımada imgenin, imgelemin, düşün ustan, mantıktan daha üstün olduğu savıyla çıkmaktan geri durmaz.[127]

Aktulum'un Aragon'un felsefesine dayandırarak vurguladığı üzere sürrealist imgelem biçimi, mantığın ötesine geçecek derecede önemlidir. Ancak tek bir doğrusal görme ve gerçeklik sunarak iktidarı konrol altında tutmak isteyen sistem, "Gibiciler"e konu olan sistem özelinde olduğu gibi, imgelemin sınırsızlaşmasını sunduğu gerçekliğin çeşitlenmesi ve kaybolması yönünde bir tehdit olarak görerek imgelerin aynı gücünü alıp topluma medya ve tüketim araçları olarak sınırsız özgürlük vaadiyle sunar. Gündelik hayatta alışageldiği imgelerin aslında tutsağı olduğunun farkında olmayan kişilere farkındalık kazandırmanın yolu belki de onlara birer imge tutsakları, imgenin karşısında zafiyet geçiren kişiler olduklarını düşünmeleri için tutulan bir aynadan geçer. Ancak rüyada gerçekleşebilecek şaşırtıcı imgeler sunmak, bu ayna görevini üstlenerek sınırlarını belirledikleri görme biçimleriyle yaşayan insanlara bir çözüm önerecektir. Öykünün kahramanının öykünün başında postaneye giderken etrafında her gördüğünü yeni bir imgelem malzemesi olarak algılaması ya da şehirdeki düzenlemeleri gördükten sonra zihninde

---

[127] Kubilay Aktulum, "Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi," erişim: www.metinlerarasiiliskiler.com/UserFiles/.../felsefe-edebiyat-aragon.doc.

kendi kaçışını düşlediği bir rüyayı andırır sahneler canlandırması, tam da imgeyi özgürleştirmek adına yazarın öyküsüne yerleştirdiği unsurlardır. Gibiciler ise imgeyi topluma yayarak insanları tutsak etmek yoluna gitmezler. İmgeyi doğrudan yasaklamaları ve bunun aldığı despotik biçimler, bu gülünç ve grotesk halin olağanüstüyle anlatılma biçimi, gündelik hayatta görme konusunda var olan"körlüğü" bir uyarı olarak sunmak için gerçekleştirilen sürrealist hamlelerdir.

Kayacan, öykülerinin büyük çoğunluğunda görme ile ilgili meselelerini, görülebilir olanın sınırlarını her daim zorlamaktan yana tercih kullanan sürrealist yöntemlere başvurarak destekleme eğiliminde olacaktır ancak "Gibiciler", gerçeküstü öğelere bilimkurgusal öğelerin de eklenerek görülebilir olguların ötesine geçilmeye çalışıldığı bir öyküdür. Bilimkurgu, imgelerin gücü altına giren bir düzene tutulmaya çalışılan aynanın işlevini perçinleyen bir unsur olarak öyküde yerini alır. Şehirde görmeye sınırlamalar getirildiği gibi, okunan kitapların algılanmasına da sınırlamalar getirilir. Bu sınırlamalara şaşkınlıkla tepki veren kahramana bir gibici yetkilinin verdiği cevap şu şekildedir:

> Siz galiba, büyük devrimimizin henüz us direğinde dalgalanmıya [*sic*] başlamadığı taşra bölgelerinden birinden geliyorsunuz. Satışa çıkarılan her gibicilik yapıtında bu haplardan bulunur. Bu, okurlar için düşünülen bir kolaylık. Haplar, okurun, elindeki yapıtın anlamına en kestirme yıldırım hızıyle [*sic*] varmasını sağlıyor. Yani hapı yutan, kitabın anlamını da kavramış oluyor.[128]

Her kitabın tek bir anlamının oluşu ve okuyucunun bu anlama kitapla beraber satılan hapları yutarak rahatlıkla ulaşabilmesi şeklinde sağlanan bilimkurgusal bir unsur, gündelik hayatta sınırlanmış olan görmenin gülünçleştirerek çarpıtılmasıdır. Gibici yetkilinin bu duruma şaşkınlıkla tepki veren kahramanın şaşkınlığını "us direğinin dalgalanmadığı yer" olan taşradan gelme ihtimaline bağlaması,

[128] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.222.

modernitenin başlıca mekânı olan şehirdeki mevcut görme ve rasyonalite bağının aldığı boyutun absürdlüğünü sergiler niteliktedir.

Sanatta bilimkurgusal paranoyalara, distopik sahnelere yol açan tetikleyici güç, modernite projesinin etkin bir şekilde hayata geçmiş olmasıdır. Karanlıktan kaçarak bilgiye hâkim olma ihtiyacı görülebilir olguların 'gerçekliğine' odaklandığı için mevcut teknolojik gelişmeler ve yeni ekonomik düzenlemeler görülür olanın değerini zaman içinde giderek arttırmıştır. "İnanmak, görmektir" önermesi, yerini "görmek, inanmaktır" ya da "görüyorum, öyleyse var" türünden bir önermeye bırakmıştır. Bu durumla eş zamanlı olarak kapitalist ekonominin, tüketim toplumunu yaratabilmek için öncelikle bir gösteri toplumu yaratması gerekmiştir. Sergilenen, seyredilen metalar fetiş nesneler haline gelmiş, bireyler gördükleri 'şeyleri' seyrettikçe onların görünürlüğü üzerinden bilgiye hâkim olduklarına dair bir iktidar yanılsaması geliştirmişlerdir. Görülene ve seyretmeye olan bağlılık, sadece bilgiye ve gerçekliğe hâkim olmak ya da iktidar üzerinden kurulan bireysel bir tatmin yaşamak amacıyla değildir. Görülebilir olgulara yönelmek, bir sonraki aşamada onları seyretmek (hatta bir sonraki aşamada gözetim yapmak), psikoloji dâhilinde karşılığını bulan başka türlü bireysel iktidarlara da işaret eder. İnsan seyrettikçe, seyrettiği özneyse bile nesne haline gelir. Bakışın yöneldiği her türlü varlık nesneleşir. Bu da bakan ya da seyreden kişiyi ilk aşamada, meselenin başkaları üzerinden kendine doğrultulmuş ayna boyutunu düşünmeden önce, bireysel iktidarını sağlamış bir özne haline getirir.

Bu bağlamda sırada incelenecek olan konu, modern bireyin bireysel iktidarını pekiştirmek adına görmenin seyretme boyutuyla kurduğu güçlü ancak sorgulamadan uzak ilişkidir. Kayacan'ın tek bir öyküsünü ayrıntılı olarak incelemek yerine, mevcut

sorunu konu edinen değişik öykülere bir bakış atılacaktır çünkü temel izleklerinin farklı bir konuya dair olduğu öykülerinde bile Kayacan, seyretme sorununu öykülerine yerleştirme eğilimindedir.

Pencereden Bakmak: Seyretme ve Birey İlişkisi

Modern şehir hayatının dinamikleri, seyretme, izleme ve bir sonraki aşamada bunların hepsini kapsayan gözetleme ihtiyacını istemsiz ve son derece içselleştirilmiş bir şekilde ortaya çıkarır. Görülene inanılan bir dünya, etkili bir gözetim mekanizmasıyla kontrol altına alınan bir toplum, kişilere gözetim altında olduklarını unutturmak için oyalayıcı görsel uyarıcılar sunma, satın aldırmak için göze sunulan seyirlik nesneler, bireysel iktidar yanılsamasını yaşatmak için sunulan imgeler, Benjamin'in de belirttiği gibi toplu taşıma araçlarının insanların saatlerce sessizce birbirlerini seyretmek zorunda kalışına yol açması,[129] gözün önemini perçinleyen toplumsal düzenin yapı taşlarıdır. Öte yandan, "göz"den gelen "izlemek", "seyretmek", "gözlemek", "gözetlemek" kavramları, ince vurgularla birbirlerinden ayrıldıkları gibi, "gözün önemini perçinleyen toplumsal düzen" söz konusu olduğunda ortak bir paydada birleşirler. Nitekim Kayacan öykülerinde gözden türeyen bu kavramlar zaman zaman iç içe geçer, önemli olan ne olursa olsun gözün etkinliğini vurgulamaktır. Şehirde amaçsızca dolanan bireyin bir imgeler panayırına düşmüş hali daha çok "seyretme" kavramıyla karşılığını bulmalıyken Kayacan, bu kişileri "gözetleyen" konumuna yerleştirir bazen. "Seyretme"de sadece fiziksel görüntüyü algılama söz konusuyken, gözetimle birlikte davranışların da seyredildiği ve zamana yayılan bir görme biçimi gerçekleşir.

---

[129] George Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen (İstanbul: İletişim, 2008), s.28.

Bu bağlamda, *Hiçoğlu'nun Serüvenleri* adlı öykü kitabında yer alan ve ilk olarak 1969'da yayımlanan "Bir Daha Yapmam"ın şehirde can sıkıntısıyla dolanırken aynı can sıkıntısı nedeniyle ilgi duymadığı bir kitabı çalan kahramanı, bir gözetleyici olarak adlandırır kendini, nitekim bu yakıştırmayı etrafındakiler de yapmaktadır: "Seyirci, gözetleyici, dikizci derlerdi. Hala da diyorlar. (...) Gözetleyici idim ben çünkü. Başkalarının ve kendi kendimin gözetleyicisi."[130] "Londra'nın gedikli, süregen dikizcisi"[131] olarak tabir edilen kahraman, seyrederken düşünmeyi ve çözümleme yapmayı da bünyesinde barındıran "gözetlemek" kavramıyla beraber değerlendirilir. Oysa tek yaptığı amaçsızca şehirde dolaşırken görsel uyarıcılara maruz kalmaktır. Maruz kalmaktan bir adım öteye geçip seyretmeye / dikizlemeye / gözetlemeye başladığı alanlar ise şehirdeki fahişelere yöneliktir. Düşüncenin ortadan kalktığı, görülen şeyle arzulamak üzerinden kurulan bir ilişkidir burada söz konusu olan. Görülen şey, kadın olduğunda gündeme gelen arzulamayla birleşen görme eylemi, meseleye yeni bir boyut getirir. Bu bağlamda Nurdan Gürbilek, Sartre'ın "görülmeden görme ayrıcalığı" olarak adlandırdığı duruma değinerek görmenin toplumsal cinsiyet boyutuna işaret eder:

> Görme ayrıcalığı üstün olmayı, üstün olmak eril olmayı gerektiriyorsa, bakışın nesnesi mutlaka kadın ya da kadınsıdır. Burada erkeğin hem kendine yeterli bir varlık hem de yeterince eril olmamış olması, yani ana kuzuluğu ve efeminelik bir araya gelerek uygarlığın belki de en eski, en hoyrat alayının konusunu oluşturur.[132]

"Bir Daha Yapmam"ın şehrin fahişelerini dikizleyen kahramanı, Gürbilek'in "en eski, en hoyrat" olarak nitelendirdiği en bilindik iktidar kurma çabasına örnek teşkil eder. Erkeğin erilliğini pekiştirmek için bakışını kadına yöneltişi, moderniteyi aşıp farklı tarihsel zamanlara yayılan bir durumdur. Kayacan, moderniteyle birlikte

---

[130] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.245.
[131] *A.g.e,* s.245.
[132] Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*, (İstanbul: Metis, 2008), s.164.

baskın hale gelen gözün ve görmenin getirilerini sorunsallaştırmaya devam ederken, bu örnekte de görmenin boyutlarından bir tanesi olan gözetlemeyi toplumsal cinsiyet boyutuyla birlikte sunar.[133]

Kayacan'ın seyretme edimi söz konusu olduğunda ilişki kurduğu durumlardan bir tanesi de yazarlıktır. *Gibiciler*'de yer alan ve ilk olarak 1967'de yayımlanan "Ozan, İyilikte Ötekilerden Geri Kalmak İstemiyordu" adlı öyküsünde yazmak için temel bir ihtiyaç olarak algılanan seyretme, "görülene inanılan bir dünyada" bilgiyi kontrol altına alma güdümlü bir seyretmeyle inceden inceye karşılaştırılır. Seyreden karakterlerden birisi yazar olduğunda işler değişir: Yazarın seyredişi, beraberinde çözümlemeler getirir ve bu çözümlemelerin aktarılması, yazıya dökülme ihtiyacı da gündeme gelir. Görmenin hiyerarşik bir düzlemde tahta oturduğu modern zamanlarda, nasıl bilimsel olgular dikkatli gözlemler sonucunda ortaya çıkarılıyor ve insanoğlu böylelikle doğaya hâkim oluyorsa, yazara düşen de dış dünyadaki fiziksel uyarıcıları gözlemleyerek sanatsal yapıtını oluşturmaktır. Tam da bu ayan beyan görme biçimine itiraz edip gözle görülmeyenlerde anlatmaya değer olanı bulmaya inanan Kayacan, "Ozan, İyilikte Ötekilerden Geri Kalmak İstemiyordu"da kendi görme inancına hizmet eden ince bir mizaha başvurma yoluna gider. Öykünün kahramanı bir ozandır ve sokağa çıktığında şiir malzemesini besleyecek bir şekilde gözlem yapar. Ne var ki gözlemleme biçimi, bir şairin duyular ve yaratıcılıkla birleşen imgelemi biçiminden çok bir bilim adamının spesifik verilerle etrafındaki olguları adlandırışını andırır:

> Sokağa çıktım mı havalar açılır. (...) Hiçbir şey kaçmaz gözümden. Hiçbir şey. Gözlemciyim. Kıskaçlamasına bakışlarım vardır. Dün bir şiir dizdim. İçinde 30.000 kişi, 7.000 ağaç, 400 insancıl tutum, 300 mitologya hayvanı, 60.230 teneke kevser suyu ve 2.750 ana sokak

[133] Seyretmenin toplumsal cinsiyetle ilgili boyutunun, bu tez dâhilindeki görme meselesinin kapsamını aştığı için ayrıca incelenmesi gereken bir konu olduğunu belirtmek gerekir.

vardı. Ve ben tuttum insanlar adına bu şiirin bir güzel bağımsızlığını ilân ettim.[134]

Görüldüğü gibi, bir bilimsel araştırma raporunu andırır biçimde istatistikî verilerle şiiri oluşturan malzeme bizzat yazarı tarafından saptanmıştır. Bu saptamanın kaynağı, dış dünyada yapılan dikkatli bir gözlemde saklıdır. Buradaki gözlemin dikkatli olma niteliği, istatistikî bir biçimde verilen sayılarla ironik bir hal alır çünkü bir şaire bir bilim adamının görme biçimini atfetmek yeterince gülünçtür. Duplessis'in sürrealist teknikler arasında saydığı ironi, "toplumsal önyargılara boyun eğmeyi reddetmenin değişik bir yolla anlatılışı olduğu gibi her şeyin acınacak boşluğunu ve saçma gerçek-dışı durumunu görmek"[135] için vardır. Şaire mevcut toplumsal düzende geçerli olan bilimsel olguları gözleme, denetleme, toparlama ve sayma işlerini yüklemek, gülünç olduğu gibi bakışın algılanış biçimine sunulan ince bir eleştiriyi de içerir.

"Ozan, İyilikte Ötekilerden Geri Kalmak İstemiyordu"da gözleme atfedilen gülünçlük bir yana gözlemin içeride değil, dışarıda, sokakta yapılıyor olması ayrıca önemlidir. İçeriden dışarıya yönelen bakış, dışarıdaki olguları sayıp toparlayarak bir anlamda hâkimiyeti altına alır. Nitekim perspektife de bu güdüyle ihtiyaç duyulur. İçeriden bakan göz, bir nokta olsun. Bu noktadan bakıldığında yayılan görü alanını toparlamak gerekecektir. Bu görü alanı algı sınırlarını aşarsa tedirgin edici, tekinsizlik duygusu ortaya çıkacağı için onu denetim altına almak gereklidir. Bununla birlikte dışarının gözlemlenmesi yoluyla dışarıyla kurulan ilişki, dışarıyı hâkimiyet altına alma hissi uyandırdığı gibi aslında içeride olup bitene dair çok önemli veriler sunar.

---

[134] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.197.
[135] Hilav, Ertem, Kutlar, s.32-33.

Kayacan'ın *Cehennemde Bir Yusuf'* adlı uzun öyküsünün dördüncü kesiti, "Bir Daha Yapmam", "İyiliğin Altıncısını Bir Kötürüm Türetiyordu" adlı öyküleri ve *Çocuktaki Bahçe* adlı romanı ise bakışa içeriden dışarıya yönelen bir boyut sağlayan pencereden dışarıyı seyretmenin doğası üzerine düşündüren öykülerdir. Pencere, içeriden dışarıya yönelik bakışın aynı zamanda içeridekini de seyir işlemine dâhil edişine işaret eden bir simgedir. Burada söz konusu olan içeriden dışarıya yönelik seyir halinde pencerenin hassas bir işlevi vardır. Sokakta, dışarıda yapılan gözlem etrafta daha çok görsel uyarıcı olması ve bakan kişinin açık bir alanda yalınkat bir şekilde bu uyarıcılarla baş başa olması nedeniyle içeriden sıyrılmayı, yani kişinin kendisinden sıyrılmasını mümkün kılar. Oysa pencereden bakışta bir ayağın dışarıda, bir ayağın ise içeride olması söz konusudur. Pencere, dışarı ile içerisi arasında hassas bir zemin haline gelir. Bu zeminde gerçekleşen seyretme işlemi, dışarıyı seyretmeye yönelik ihtiyaca karşılık geldiği gibi bu ihtiyacın içsel deneyim kapasitesine dair de bir şeyler söyler. Kahramanın belirsiz bir zamanda Terzela'da geçmek üzere Yusuf figürüyle özdeşleştirildiği ilk defa 1964'te yayımlanan *Cehennemde Bir Yusuf'*un dördüncü kesiti, bakışı pencereye yerleştirerek, seyretmenin kendini gösterme, dışarıdakini seyrederken aslında kendini seyretme boyutunu şiirsel bir dil ve olağanüstünün yardımıyla dile getirir:

> Pencereden bakıyorsunuz.
> Pencere ilk usunuza geldiğinde pencereden ilk baktığınızda gördüğünüz sokaktan geçen insanları tıpatıp geçiriyorsunuz pencereden sarkıttığınız sokaktan.
> Ben geçiyorum diyorsunuz.
> Sonra alıyorsunuz sokaktan geçen insanları pencereye oturtuyorsunuz, bu kez siz yürüyorsunuz. Ben yürüyorum ben geçiyorum diyor penceredekiler. (...) siz durmadan saksılık başlarınızı çıkarıyorsunuz pencereden, sokakta boy boyut gösterme numaraları yapıyorsunuz kendinizce okunaklı...[136]

[136] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.148.

Pencereden bakıldığında görülen insanların yerine geçilmesi ve aynı insanların bakan kişinin yerine pencerenin önüne yerleştirilmesi fantezisi, seyretmenin başkası üzerinden kendine bakışı yöneltme yönünü vurgular niteliktedir. Bakılan kişinin yerine kendini koyma, kendine ayna tutmanın somutlaştırılmış halidir. Kayacan, yukarıdaki alıntıda olduğu gibi, pencereden bakan insanları pencerelerin önlerine dizilen saksılar yerine koyarak gerçekleştirdiği düzyazıdan çok şiirde uygulanan yer değiştirme yöntemiyle bakan kişiyi de seyirlik bir nesne haline getirir. *Cehennemde Bir Yusuf*'un dördüncü kesitinde karakterin gördüğü pencerelerdeki başlar, tıpkı sergilenen saksılar gibi, görülmek içindir. Görmenin her zaman için aynı anda görülüyor olmayı da beraberinde getirdiği yolundaki psikanalitik saptama, bu öyküde pencereden bakan başların birer saksı, başka bir deyişle nesne haline gelmesiyle simgeleştirilir. Burada eşik görevi gören pencereden bakışla gerçekleşen görme eylemi, pencerenin bizzat göz haline gelmesiyle öznenin gözlerinden görme işlevini devralır ve özneyi ikiye ayırır. Lacan, pencerenin bu işlevinin belirginleştiği bir durumu, karanlıkta kalma durumunu örnek vererek görürken görülüyor olmaya işaret eder: "Gözlerini ya da görüntüsünü görmediğim birinin bana baktığı hissine kapılabilirim. Dahası, birinin orada olduğuna işaret etmek bile yeter. Hava biraz kararduğında ve pencerenin ardında biri olduğunu düşünmek için nedenlerim olduğunda, pencere bakışın kendisidir."[137] Karanlık, nasıl görülmeyen tarafından görülüyor olunabileceği hissi uyandırırsa gün ışığında pencere önü saksılarının yerine geçen başların görülüyor olma durumu, özneye nesnelik de katarak çok daha belirgin bir hal alır.

[137] Jacques Lacan, *Schriften I. Freuds technische Schriften*, (Olten, 1978), s.272. İngilizce kaynak için bkz. Jacques Lacan, *The Seminar, Book I. Freud's Papers on Technique. 1953-1954*, ed. Jacques Allain-Miller, çev. J. Forrester (W.W. Norton & Co.: New York, 1988)

Pencere ve seyretme arasında *Cehennemde Bir Yusuf*'un dördüncü kesitinde kurulan ilişki, Kayacan'ın ilk ve tek romanı olan *Çocuktaki Bahçe*[138] için de önemli bir sorunsaldır. Kayacan'ın "bir yanı meddah, bir yanı Kafka"[139] tabirini kullanarak Kafka ile aralarında metinsel bir kardeşlik olduğunu düşündüren roman, tıpkı Kafka öykülerinde olduğu gibi pencereden dışarıyı seyretmenin doğası üzerine soru yöneltir. Kafka öykülerinde de pencere, seyretmenin doğasını, birey olarak kendini gerçekleştirme sırasında taşıdığı rolü sorgulatır biçimde sıklıkla karşılaşılan bir simgedir. Kafka'nın "Gözlem" başlığı altında toplanan "Dışarısını Dalgın Seyrediş" ve "Sokağa Bakan Pencere" adlı öyküleri[140], başını pencere pervazından çıkarmadan seyrederek dışarısı ile ilişki kurmaya çalışan karakterlere sahiptir. Yine "Gözlem"de yer alan "Mutsuz Olmak" adlı öykü ise, pencereden dışarıyı seyretmenin bir tür içsel deneyim olduğuna dair bir vurgu yapar. Önce aynada kendini seyredip ardından pencereye doğru yönelen karakter, pencerede gözleri kamaştırdığı için seyredilemeyen bir ışık dalgasıyla karşılaşır. Birden bire odaya nereden geldiği belli olmayan bir çocuk dalar ve karakter pencereye bakamazken çocuk, pencereden dışarıyı "tadını çıkararak" seyretmeye başlar. Çocuğun hem bir hayalet hem de yabancı olmayan hissini vermesi, toplumsal düzenin gerekliliklerivle 'kirlenmediği' için dışarıyı rahatlıkla seyredebiliyor oluşu, pencereden dışarıya bakışın aslında içsel bir deneyim oluşunun göstergesidir. Kayacan'ın romanı *Çocuktaki Bahçe* de çocukluğu bir pencereden bahçeyi izleyerek geçmiş karakterin, pencereden gördüğü bahçeyi hatırlayışı üzerine kuruludur ki bu hatırlayışların tamamı karakterin iç

[138] *Çocuktaki Bahçe* roman olarak yayımlanmadan önce, ilk olarak 1969'da Yeditepe Yayınları tarafından yayımlanan *Hiçoğlu'nun Serüvenleri* adlı öykü derlemesinde "Bir Romana Başlama Denemesi I-II" olmak üzere yer alır. Feyyaz Kayacan öykücülüğünün incelendiği bu tezde romanın da yer alma nedeni aynı zamanda öykü türüyle ilişki içine girmiş olmasından, ona öykü muamelesi yapılmış olmasından kaynaklanır.

[139] Feyyaz Kayacan, *Çocuktaki Bahçe* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008).

[140] Franz Kafka, *Hikâyeler,* çev. Kâmuran Şipal, (İstanbul: Cem Yayınevi, 2005).

dünyasına dönüşü niteliğindedir. Yasak olduğu için bahçeye çıkmak yerine pencereden bahçeyi seyreden çocuğun sınırsız bir düş âlemine dalması, aynı şekilde olgunluğunda da pencerede zuhur eden bu dönemi hatırlama çabası, başlı başına içsel bir deneyimdir. Nitekim karakterin pencere aracılığıyla yaşadığı içsel deneyimin izleri şu cümlelerde gizlidir: "Çocuk içindeki bahçeyi pencereden atamıyordu. (...) Nerde olabilirim? Ya düşte, ya anıda, ya da kaldırdığım tüm taşların altında açmaya çalıştığım pencerede."[141] Açmaya çalışılan pencere, açmaya çalışılan kendine yönelik içsel bir görüş alanıdır.

Gerek Kafka'nın öyküsünde gerekse Kayacan'ın romanında pencere önüne bir çocuğun yerleştirilmesi, çocuk bakışının saflığına ve gerçeğin bir adım ötesine geçebilme kapasitesine işaret eder. Kafka'nın öyküsünde ana karakter, gözleri kamaşarak pencereye bakamazken çocuk, gözleri kamaştıran aynı parlaklığın karşısında durup onu seyredebilir. Kayacan'ın pencereden bahçeye bakan çocuğunun gördükleri gerçek ötesi bir dünyadır, kendini keşfetme ve bireysel varlığını gerçekleştirme bilinci ve motivasyonu olmaksızın bir kendi oluş vardır bu dünyaya bakışta. Bu bakış, hayalet de olsa bir yetişkin değil çocuğun rahatlıkla gerçekleştirebileceği bir bakıştır. Sürrealistlerin çocukluğa verdiği önemi irdeleyen Keri Walsh'un da belirttiği gibi çocukluk, "kendi olmayı hiçbir risk almadan sağlayabilen bir 'gerçekliktir'."[142] Oysa bir yetişkinin pencereden bakışı, bakarak özne olmaya çalışırken nesneleşmek, öteki üzerinden nesneleştiği ölçüde tekrar özne olmak gibi çok yönlü ve karmaşıktır. Üstelik perspektif ve görülen olgulara itimatın gerekliliğiyle sınırları belirlenmiş bir görme biçiminden başkası söz konusu değildir yetişkin için. Pencere sayesinde çocuğun gözlerinin işlevselliği artar. Aşağıdaki

[141] Kayacan, *Bütün Öyküleri,* s.258.
[142] Walsh, s.132.

bölüm, çocuğun kendi gözlerinden pencereyi bir göz olarak alımlamasına doğru gerçekleşen geçişi sergiler niteliktedir:

> Sonra bahçe çocuğun içinde birikti, penceredeki çocuğu, anasının eliyle kulağından çekip içeri attı. (259) (...) Ben pencereye karşıt bildiğim bahçenin örümceğindeyken, dışarıdakilerin yanına bırakırdım pencerede saksı gibi duran gözlerimi. (...) Pencerenin gittikçe yaklaşan merceğinde Erol oturuyor. El sallıyor.[143]

Pencereden dışarıyı seyreden gözler, tıpkı *Cehennemde Bir Yusuf*'un dördüncü kesitinde olduğu gibi, birer "saksı", yani nesne haline gelmiştir. Ancak yetişkinlerin aksine çocuk, gözlerini dışarıya taşımayı başarır. Ardından sürrealist bir hamleyle pencere bizzat göze dönüşür ve bir merceği olur. Merceğin ortasında oturan çocuk, artık "oşarmaya" başladığı yani imgeleminin sınırları açıldığı için el sallamaktadır ki bu jest, onun keyif aldığını gösterir.

Pencereden dışarıya bakış, *Gibiciler*'de yer alan "İyiliğin Altıncısını Bir Kötürüm Türetiyordu" adlı öyküde çocuğun aksine bir yetişkinin, üstelik bir yazar olan bir yetişkinin özelinde farklı bir anlam kazanacaktır. İlk cümlesi "Bilirsiniz ben kötürümüm"[144] olan öykünün kahramanının, Kafka'nın göz kamaştıran pencerenin önüne fütursuzca geçip dışarıyı seyredebilen çocuk kahramanının ve *Çocuktaki Bahçe*'nin kendini pencere önünde sınırsız bir imgeleme kaptıran çocuğunun aksine, yatağını pencerenin önüne çekmesi yıllarını alır. Odasından çıkmayan yazar, ancak yıllar sonra pencereye yaklaşıp dışarıyı gözlemleyebilir. Pencereden bakmaya başladığı noktada ilk yaşadığı deneyim kendisine bakan ve adı olmayan bir gözle karşılaşmaktır. Bu göz, kendisi olmayla ilgili bir deneyim yaşatacağı için onunla yüzleşmek yıllarını alır. Nitekim o göze kendi adını vermeyi düşünürken, bakışın içeriden bağımsız tamamiyle dışarıya yönelik bir eylem olmadığı, aksine dışarıdan

---

[143] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.264.
[144] *A.g.e,* s.196.

dönüp içeriye yönelen bir özellik barındırdığına dair olan fikir de perçinlenmiş olur. Nurdan Gürbilek, "mağdur" olanın bu türden bir deneyim yüzünden nasıl bir gerilime maruz kalacağına değinirken bakışın farkında olunmayan karmaşık ve içsel doğası hakkında şu açıklamayı yapar:

> Kişiye ayna tutan şeydir bakış; onu bütünleyen, tam olduğunu hissettiren şey. (...) Bakışın çifte doğası: Kendimizi eksiksiz hissetmemiz için başkasının bizi görmesi gerekir; ama diğer yandan, etrafımızı saran gözler imparatorluğu bize her an gözaltında olduğumuzu söyler. İşte insanın bakışa aynı anda hem muhtaç hem de maruz kalıyor olması, hepimizin kendini şu ya da bu ölçüde içinde bulunduğu bu çatışma mağdurun yazgısında tam anlamıyla bir yaraya dönüşmüştür.[145]

Tam da bu bakışın bir yaraya dönüşmesi nedeniyle, kahramanın ilk cümlesi "Bilirsiniz ben bir kötürümüm" olur. Çünkü pencere, bakışın çifte doğasının kaygan zemini üzerinde duran etkili bir gösterme aracıdır. Pencerenin önündeki saksılara dönüşen pencereden bakan başlar, Gürbilek'in kişinin seyrederken aynı anda seyirlik oluşuna dair bir şeyler söyleyen bir yer değiştirmedir. Kahraman, belki de bir yazar oluşu nedeniyle bir saksıya yani nesneye dönüştüğünün ayırdına varma yetisine sahiptir ve bu türden bir içsel deneyimi yaşamayı ertelemeyi tercih eder. Seyrederek hâkim olmaya çalışan özne, bir yandan farkında olmadan sürekli seyredildiği bir düzenek içindedir ve seyrederek özne olmaya çalıştıkça bir o kadar da nesne olmaktadır. Tezin bir sonraki bölümü, seyretmenin özne-nesne taraflarının iç içe geçtiği bu boyuta odaklanacaktır.

[145] Gürbilek, s.147.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

FEYYAZ KAYACAN ÖYKÜLERİNDE GÖRMENİN ÖZNE VE NESNE BOYUTU

Bu bölümde "Sarhoş ve Çanta"ile "Şişedeki Adam" adlı öyküler ve *Çocuktaki Bahçe* romanı, seyretmenin insan merkezli bir eylem olmanın aksine, özne ile nesnenin karşılıklı etkileşim içinde olduğu önermesini tartışır nitelikte metinler olmaları nedeniyle, bu görüş bağlamında sırayla ele alınacaklardır. Bu önermenin, görme ve onun bir boyutu seyretme konusunda insanın gösterdiği ihmali bizzat gülünçleştirerek, grotesk ve aynı oranda trajik bir hale sokarak, yadırgatıcı sürreel hamleler kullanarak sunulması ayrıca değinilecek konular arasındadır. Çünkü insanın görme eylemini gerçekleştirirken kendisini bir özne olarak düşünmesi, aslında seyredilen bir nesne olabileceğine dair bir sav söz konusu olduğunda gülünç ve ironik bir hâl almaktadır. Kayacan'ın bu bölümde incelenen öyküleri, "seyreden bir özne" olmadığı gerçeğiyle yüzleşen karakterlere yer verir. İçine düştükleri durumun bilhassa "Şişedeki Adam"da olduğu gibi sürreel ve grotesk bir yapıya sahip oluşu, görme eyleminin öznesini sorgulatması bakımından içeriği destekleyici anlatım biçimleridir.

Bakan Özne, Bakılan Nesne Problemi: "Sarhoş ve Çanta"

Modern dünyada imgelerin tahakküm gücü arttıkça, görmenin doğası da, fizik optik bilgiler, algıyı etkileyen sosyolojik, kültürel ve siyasi kontrol mekanizmaları gibi değişik yönlerde sorgulanmaya başlanmıştır. Görmenin sorgulanmaya başlayan diğer bir yönü, kuşkusuz insan odaklı oluşudur. Görme ve bir sonraki aşamada

seyretme, insanı ne ölçüde bir özne yapıp dış dünyaya ait etrafta görülen ve seyredilen her şeyi ne ölçüde nesneleştirir? Görme işleminde özne konumuna insanın yerleştirilmesinde Kartezyen aklın doğaya hâkim olma hırsının devamı niteliğinde güdüler mi vardır? Kayacan, görmeye dair bu 'modern' soruları, öykülerinde sorma eğilimindedir. Özneden nesneye yönelen tek yönlü bakış ve seyir, görmenin ve seyretmenin bir nesnenin yalınkat biçimde insan gözüyle algılanmasından ibaret olmadığı, nesnenin de insanı gördüğü, insan ve nesnenin özelliklerinin iç içe geçtiğine bazı öyküleri işaret eder. Bu noktada Elkins'in insanların gördüğü nesnelerden bağımsız bir şekilde var olamayacağını belirten saptamasını ve görme sırasında kurulan ilişkiye dair söylediklerini hatırlamakta fayda vardır:

> Ben ne bağımsız bir gözlemciyim ne de bir başkasının gözündeki nesne. (...) Kesinlikle bir gözlemci ve bir nesne gibi basit bir ikili yoktur, ortada sisli bir zemin vardır. (...) Bir yanım nesnedir, nesnenin bir yanı ise 'ben'dir.[146]

"Sarhoş ve Çanta", imgelerin zamana direnen gücü ile görme sorununa bir giriş yaparken Elkins'in belirttiği görmenin doğasının çift yanlılığı ve özne-nesne varoluşlarının ikircikliği üzerine odaklanan kaygıları da barındırır. Bir önceki bölümde Hıristiyanlığın imgeyi bir tahakküm aracı olarak kullanılışının bir sarhoş aracılığıyla dile getirilmesi bağlamında incelenen "Sarhoş ve Çanta" adlı öykünün adında yer alan "çanta", sıradan günlük bir nesne olmaktan çıkar, görme biçimlerini ve insan algısını yerle bir eden, gözü olan canlı bir varlığa dönüşür. Diğer insanların çantalarına bakıp onları algılayan insanın görme boyutundan, bir noktadan sonra insanları gören çantanın odağına geçilir. Sarhoşun konuşmasını dinleyen öykü kahramanı kendisi de sarhoş oldukça, ideal görme algısı bozuldukça çantanın odağına geçebilir ve bu görme biçimini şu şekilde ifade eder:

---

[146] Elkins, s.44.

> İnsanlar, dedi, insanlar çantalarının çapınca yaşar olmuşlar. Çanta insanın kabuğu, insan kabuğundan bir fildişi kule. Bir kimlik varakası, veya şu kulübün, bu derneğin her gün yaka deliğinde taşınan rozeti. (...) Domuz derisinden çantalar, atkılı çantalar, yandan yırtmaçlı çantalar, kol altında taşınan çantalar, baş üstünde taşınan çantalar, kibirli, cakacı, utangaç çantalar. İşe giden çantalar. Çantalar mukavvadan, plâstikten; *Çantaların Gözünde Bütün İnsanlar Eşittir.* Diplomatından kapıcısına kadar.[147]

Yana yatık bir şekilde yazılarak vurgulanan "*Çantaların Gözünde Bütün İnsanlar Eşittir*" cümlesi, insan merkezli bir bakıştan görmenin görülmekle beraber – cansız nesnelerin de insanı gördüğü varsayımıyla birlikte- gerçekleştiği hatta bu iki kutupla dahi sınırlı olmayan karmaşık bir yapı olduğuna dair bir fikri akla getirir. James Elkins'in vurguladığı üzere, insanın baktığı nesnelerin onu aynı anda tanımlaması söz konusu olduğu gibi görme işlemi; bir özne, öznenin baktığı nesne ve klasik optik bilgisiyle değerlendirilemeyecek kadar çok boyutlu, karmaşık bir olgudur. "Bir ayakkabı ya da gözleri kapalı kedimi gördüğümde o da karşılığında beni görür. Görmek kendini tanımlamaktır. Nesneler de görerek karşılık verir ve onlardan gelen bakış bana kim olduğumu söyler"[148] diyen Elkins'ten bir bakıma ayrılır öyküdeki sarhoş: Çantalarına bakıp insanları algılayan özneye karşın bütün insanları 'eşit' olarak gören bir nesnedir ona göre çanta. Burada, tam da bakan öznenin, baktığı nesnenin de kendisine bakmaya başladığı noktada nesneleşmesi söz konusudur, o yüzden herhangi bir çanta gibi herhangi bir insan haline gelir. Zeynep Sayın, bu durumu şu şekilde ifade eder:

> Nasıl dokunmak, dokunulmayı gerektiriyorsa, görmek de, aynı zamanda görülmeyi gerektirir: Bakışın taşıyıcısı olduğunu sanan göz, yalnızca görmekle kalmamakta, aynı zamanda ona bakan nesneler tarafından çevrelenmektedir. Bakılan nesne, görülen nesne değildir yalnızca, bakan özneyi aynı zamanda bakılan bir nesneye dönüştüren şeydir. Mekan, nesnesiz bir boşluk olduğu zaman bile geçerlidir bu. Bakış ile göz arasındaki ilişkinin, karşılıklı bir ilişki olmasına rağmen,

[147] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.55.
[148] Elkins, s.86.

gören öznenin bakışına karşılık dünya ona bakan gözü her yerden ve her açıdan görmektedir.[149]

Sayın'ın özne-insan tarafından bakılan nesnesinin insan ya da insan dışı cansız bir varlık olup olmadığı belirgin değildir. Buna karşın Elkins'in söyleminde özne-insanının cansız bir varlık / nesne tarafından bakışa maruz kalması ve nesneleşmesi vurgulanır. Kayacan'ın "Sarhoş ve Çanta"da özne-insanı çantaların odağına taşıyarak nesneleştirmesi de Elkins'in önermesiyle bire bir örtüşür. Çantaya bakan insan, çanta tarafından bakılan bir nesnedir aynı zamanda ancak insan merkezli görme eğilimi yüzünden bunu düşünemez. Sarhoşla birlikte içmeye başlayan öykünün kahramanı, sarhoş olduktan sonra Elkins'in önermesiyle örtüşen bu görüşü yansıtan bir iç konuşma gerçekleştirir yukarıdaki alıntıda. Bu noktada cansız bir nesne tarafından bakışa maruz kalarak insanın nesneleşmesinin gerçeküstücü bir bakış açısı barındırdığı yadsınamaz. Belçikalı gerçeküstücü Paul Nougé'nin 1929'daki *La naissance de l'object* (*The birth of the object*) adlı fotoğrafı, şık bir burjuva salonunda bir noktaya gözlerini dikmiş bir grup insanı gösterir. Neye bakarlar ve bu bakma eyleminde nesnenin oluşumu nasıl gerçekleşir? Sürrealist avangard pratik, şu soruları sorar: "Nesneye büyülenmişçesine bakanlarla mı oluşur nesne? Yoksa bakanlar, varlıklarını nesnenin varlığına mı borçludur?"[150] Sayın ve Elkins tarafından sunulan her iki önermede de önemli ve ortak olan nokta, özne-insanın baktığı / gördüğü / seyrettiği dışarıda kalan her türlü varlık tarafından görme yoluyla algılanmasına yönelik vurgudur. Paul Nougé'un nesnenin bakışla oluşumunu sorgulayan fotoğrafı ise gerek insanın gerekse cansız bir varlığın bakıldıkça nesneleştiği ve en önemlisi bu iki tarafın bakma eyleminde karşılıklı etkileşim içinde olduğu düşüncesinin üzerine gider. "Sarhoş ve Çanta"nın çantanın bakışının odağına

[149] Sayın, s.29.
[150] Eburne, s.175-176.

işaret eden yapısı da bakma eyleminin sadece insan merkezli olmadığı görüşünü bir önerme olarak sunar niteliktedir.

Bakılan Bir Nesne Olarak İnsan: "Şişedeki Adam"

"Sarhoş ve Çanta"da çantaların gözü aracılığıyla nesneleşen insan, öykü kitabıyla aynı adı taşıyan "Şişedeki Adam"da sürrealist bir şekilde bir şişenin içine sıkıştırılarak tamamen seyirlik bir nesne haline gelir. Kim tarafından ve hangi nedenle olduğu belirtilmediği için absürd tabir edilebilecek bir biçimde birden bire bir şişenin içine hapsedilen öykü kahramanı, etrafındakilerin bakışına maruz kaldığı için seyreden özne olmak yerine seyredilen bir nesne olmak zorunda kalır. Öykü, birinci tekil şahıs kullanımıyla karakteriyle birlikte okuyucuyu da mevzubahis şişenin içine alarak nesneleşmiş karakterin gözünden dünyaya bir bakış sunar. Freud'un sunduğu "scopophilia" terimi, diğer insanlara yöneltilen meraklı bir bakışın ve bu bakışla sağlanan kontrolle özneleşmenin bakılan diğer insanları birer nesne haline getirişini açıklarken[151] şişedeki adamın durumunun da bizzat tanımı olabilecek niteliktedir.

Elkins'in önermesinin sembolik bir karşılığı olan, seyirlik bir nesne haline gelen şişedeki adamın öyküsünde, Feyyaz Kayacan öykülerinde yer yer beliren, seyrederken bakışa maruz kalan türden bir "flâneur" karakterinin temellerinin de bu öyküde atıldığı söylenebilir. Öykünün kahramanı, hayatını redaksiyon yaparak kazanır. Bir gün dayanamayıp düzelti yaptığı metindeki cümlelerden birini, daha uygun olacağı düşüncesiyle değiştirince işinden atılır. İşsiz kalması sokaklarda dolanmaya başlamasına neden olur. Bu durum öyküde şu şekilde metinselleştirilir:

---

[151] Jeremy Hawthorn, "Theories of the gaze", *Literary theory and criticism : an Oxford guide*, ed. Patricia Waugh, (New York : Oxford University Press, 2006), s. 510.

"Aylak aylak dolaşmaya başladım ortalarda. Sokakta şunu bunu durduruyor, dizdirecek tilcikleriniz var mı, diye soruyordum."[152] Kent sokaklarında dolaşmasının "aylak aylak" dolaşmakla ifade edilmesi, ister istemez modern kent yaşamını gözlemlemede etkili bir metafor olan "flâneur" kavramını akla getirir. Ancak Baudelaire'le temelleri atılan "flâneur" kavramından farklı olarak şişedeki adam kalabalıklar içinde görünmez olmayı başarabilen bir gözlemci değil, aksine gözlerken nesneleşendir. Ayrımı görmek için Baudelaire temelli "flâneur" kavramına kısaca bakmakta fayda vardır. *Modern Hayatın Ressamı*'nın önsözünde Ali Artun, "flâneur"ü tanımlarken onun dünyanın merkezindeymiş gibi durduğunu, dünyayı gözlerken bir yandan da ondan saklı kaldığını söyler:

> Flâneur bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümlerini müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder. Kalabalıklarda barınır, kalabalıklarla nefes alıp verir, kalabalıklarla mest olur. Tebdil-i kıyafet gezer. Kimse onu fark etmez; o ise herkesi fark eder. (...) "Onun için 'kapalı' yoktur; eğer varsa gözlemlemeye değmediğindendir."[153]

Gerçek bir "flâneur", kovulduğu dizgi işi yerine yeni bir iş arayan şişedeki adamdan farklı olarak, iş arama ihtiyacı duymaz. "Flâneur"ün toplum içinde varoluşunun değişik özelliklerine daha ayrıntılı olarak bakmak gerekir ancak burada önemli olan ve Baudelaire temelli "flâneur" ile şişedeki adamı yakınlaştıran mesele, bu kişinin sayısız görüntülerle bezeli lunapark gibi bir alanda, şehirde bu görüntü verilerine maruz kalışıdır. Gözlem yaparken aynı anda gözetlenme durumu söz konusudur.

Perspektifin, başka bir deyişle insan odaklı bir gözlemle görüntüye hâkim olunduğunun düşünüldüğü bir dönemde aynı anda dış dünyada göze gelen

---

[152] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.58.
[153] Tırnak içindeki kısımlar Baudelaire'den alıntıdır.

uyarıcıların ve onların etkilerinin artması güçlü bir çelişkidir. Özellikle metropolde bu çelişkinin yarattığı gerilimi güçlü bir şekilde yaşayan bir insan modeli olarak "flâneur", etrafı gözleme konusunda sınırsız bir özgürlüğe sahipmiş gibi görünürken bu öyküde, Benjamin ve Baudelaire'in gözleyen özne rolündeki "flâneur"ünden farklı olarak şişenin içine hapsolup gözetlenen nesne olacaktır. Okuyucu da karakter ile birlikte bir anlamda şişenin içine hapsolup "ŞİŞEDEKİ ADAMIN GÜNLÜĞÜ"ne[154] şahit olur öykü boyunca. Kimseye fark ettirmeden herkesi gözleyen "flâneur", burada da, dışarıya karşı korunaklı bir biçimde etrafını gözlemleme özgürlüğüne sahiptir. En belirgin farkı, bunu yaparken kalabalıklar içinde kaybolmak yerine, tersine kalabalıkların tam da odak noktasına yerleşen bir seyirlik nesne haline gelişidir. Bu durum, James Elkins, Zeynep Sayın ve Pavel Florenski'nin altını çizdikleri insan bakışının merkeze alındığı modelleri tersine çeviren, dış dünya tarafından insanın da bakışa maruz kaldığını söyleyen duruma örnek teşkil eder. Üstelik artık insan bakışında da biçimsel bir bozulma gerçekleşmiştir:

> Dışardan hiçbir şey sızmıyordu içeriye. Ne bir gürültü, ne bir koku. Dışarısını görmüyor değildim. Ama şişenin camında bir yabansılık vardı. Dışarısını bana çarpık çurpuk gösteriyordu. Beklenmedik biçimlerde yansıtıyordu. Yanımdan, daha doğrusu şişemin önünden gelip geçen insanlar sanki devrik adımlarla yürüyorlardı. Yere doğru yataraktan. Oysa gerçekte böyle değildi. Şişenin hilesiydi bu. Devrik insanları aklımda doğrultuyordum.[155]

Şişedeki adamın şişenin içinde olmak gibi absürd bir durumda olsa bile toplumsal uyumu gerçekleştirebilmesi için 'doğru', rasyonalite sınırlarına çıkmadan görmesi, bu amaçla da yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi devrik gördüğü insanları zihninde düzeltmesi gerekir. Baudelaire ve Benjamin'in sunduğu anlamda kalabalıklar arasında kaybolma ve etrafını özgürce gözetleme imkânı olan "flâneur"ü

[154] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.59.
[155] *A.g.e*, s.59.

ters yüz edercesine, gözetlendiği ölçüde nesne haline gelen şişedeki adamın görme eyleminin de deforme oluşu, şişedeki adamın toplumsal düzene uyum sağlayabilen bir insan olmaktan giderek uzaklaştığının bir göstergesidir. Şişedeki adamın bu hali, Kayacan'ın modern gözlemci insana atfettiği trajik bir özelliktir.

Zeynep Sayın, 19. yüzyılla birlikte "görünenin ardında yatan çifte bir görünmeyenin değil, görünenin egemenliğini ilan ettiğini"[156] söyler. Görünenin egemen kılındığı bir toplumsal düzende, gözetlemek / izlemek ve perspektifle ehlileştirmek üzere görmenin sınırları –yine insan tarafından- çizilmiş tek boyutlu bilimsel bir olgu olduğu düşüncesine sarılmak, başlı başına bir iktidarı işaret eder. Dış dünya, giderek sayısı çoğalan ancak görme biçiminin sınırlı olduğu imgelerden oluşur. Bu imgeler, 'izlenerek' denetim altına alınır ve bu izleme biçiminde öznel bir görme söz konusu değildir. Dış dünyadaki hakikatin 'olduğu gibi' görüldüğü inancı vardır. Gözetleme ve iktidarın birbiriyle doğru orantılı olduğu panopticum mekanizmasıyla sürekli olarak izlenen toplumsal düzendeki insan, kendisinin izlenen bir nesne olduğunun bilincini görmezden gelerek kendi iktidarını da bizzat gözetleme üzerinden kurmaya çalışır. Öyküde şişenin içine tıkılarak apaçık bir seyirlik nesne haline getirilen şişedeki adam, kuşkusuz bu durumun belirgin bir şekilde simgeleştirilmesine örnektir. Şişedeki adamı izleyen etraftaki insanlar, onu izleyip onun acizliğini hissettikçe kendi iktidarlarını pekiştirir. Bu iktidar ise aklın önderliğinde, perspektife ve 'doğru' görmeye yetisi olmaktan geçer. Oysa şişedeki adamın görme biçimi de bozulmaya başlamıştır. Bu, onun delirdiğinin işaretidir. Onun delirdiğini izleyen insanlar, acı çektiğini ve öldüğünü izlerken iktidar duygularını en üst seviyeye çıkaracaklardır:

---

[156] Sayın, s.79.

> Rahat rahat delirmeme engel olacaklar, gelip bakacaklar, ben göz göre göre delirdikçe onlar da kendilerini biraz daha us sahibi bulacaklar. (...) Sonra dışarıdakiler, son soluğumu mağaza camekânı önündeymişler gibi bekliyeceklerdi.[157]

Zaman zaman sürrealist olabilen bir kara mizahla yoğrulmuş Kayacan'la benzer modernist izlekleri konu edinen ve Kayacan'ın kendisinin de etkilendiğini ifade ettiği Kafka'nın "Bir Açlık Şampiyonu"[158] adlı öyküsü, seyretmenin sadist ve bir o kadar patetik doğasının grotesk bir üslupla dile getirildiği bir öyküdür. Şişedeki adamın metafora ihtiyaç duyulmaksızın sürrealist ve grotesk bir şekilde kelimenin tam anlamıyla seyirlik bir nesne haline gelişi, Kafka'nın öyküsündeki kafeste sergilenen açlık şampiyonunun durumuyla benzeşir. Açlık şampiyonunun sefaletinin yer yer önüne geçen olgu, onun sefaletini seyredenlerin duyduğu abartılı sadist tutumdur. Öyle ki büyük bir açlıkla seyredilen açlık şampiyonu, kısa bir sürede tüketilerek kimsenin seyretmeye gelmediği kafesinde son nefesini verir. Şişedeki adamın doğal 'gösterisi' de bir süre sonra ilgiye mazhar olmamaya başlayacaktır:

> Şişedeki ilk
> sonsuzluğumun
> birinci gününde. Şişenin önünden geçenler artık oyalan-
> mıyorlar. Bakmıyorlar. Alıştılar mı yoksa ŞİŞEDEKİ ADAMA? Öyle ya. Her sokakta her adımdaki kentlerin her köşesinde bir lokanta var. ŞİŞEDEKİ ADAM LOKANTASI.
> (...) Ama alışmalarını istemiyorum. Gözlerini çelmek gerek. Unutkanlıklarını çil yavrusu gibi dağıtmalı.[159]

Seyrin çabucak tüketilmesi, onu seyretmeye duyulan açlığın grotesk boyutuyla doğrudan ilişki içindedir. Seyirlik nesnenin açlığı, seyredenin seyretmeye duyduğu açlıkla birleşerek gerçeküstücü bir zıtlık yaratmaktadır. Öte yandan, seyirlik nesnenin tuhaflığı, seyredenin duyduğu haz ve bireysel iktidar yanılsamasıyla doğru

---

[157] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.59-60.
[158] Kafka, *Hikâyeler*.
[159] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.67-68.

orantılıdır. Grotesk olan ve saçmaya ayna tutan bu unsurlara şişedeki adamı en çok korkutan şey de eklenir: şişede kapalı kalmaktan çok şişenin içinde delirmek ve bunun seyredilmesi, ardından da ölümünün seyredileceği düşüncesi. Bu korkunun kendini güçlü bir şekilde hissettirmesi, seyredilmekten duyduğu sıkıntıyı bir kâbus atmosferi içinde anlattığı bölümlerdir:

> Sokaktakiler ŞİŞEDEKİ ADAMI gördüler.
> Gülmeye başladılar.
> Arkamdan koştular.
> Kaldırımdan kaldırıma alaya tuttular.
> Geldiler, başıma toplandılar.
> (...) Alüminyuma durmadan vuruyorlardı dışarıdan. Alüminyumun içi uğulduyordu.
> (...) Yuvarlanmaya başladım. Yol yokuştu. Şişeyi durduramıyordum. Yokuş aşağıya tenekeden bir çığ gibi hızlanmaktaydım.
> (...) Yol kıyılarına insanlar dizilmişti. Beni bekliyorlardı. Nasıl yuvarlandığımı görmek için. O dem şişenin içine büsbütün sindim. Şişeyi görsünler de beni görmesinler diye.
> (...) Sonra çocuklar sardı çevremi. El ele verip halkalandılar, dönmeye başladılar. Ve bir tekerleme tutturdular.
> (...) Sonra beni sokak sokak gezdirdiler. Geçtiğim her sokakta her kentte ŞİŞEDEKİ ADAM LOKANTASI adında bir lokanta açılıyordu. Beni lokantanın camekânına koyuyorlardı.[160]

Etraftakilerin şişenin başına toplanması, kahkahalar eşliğinde adamla alay etmeleri, seyredilmenin adeta grotesk bir hal almasıyla şişenin içine hapsolma gibi 'saçma' bir durum pekiştirilir. Buna çocukların şişenin etrafını sarıp onu tekerlemeler eşliğinde bir oyun halkasının içine almaları de eklenince, başka bir deyişle 'çocuk oyuncağı' olunca şişedeki adamın seyredilen nesne olma özelliği iyiden iyiye belirir.

Şişedeki adamın panopticum sisteminde izlenerek yaşayan insanlar tarafından seyirlik bir nesne olma durumu, kendi izlenen nesne olma durumlarının bilincinde olmayan insanların seyretme zaafını, seyredilme konusunda ise körlüklerinin altını çizmek için etkili bir simgedir. Yavaş yavaş bir şehir efsanesi haline gelen şişedeki adamın geçtiği her sokakta bir ŞİŞEDEKİ ADAM LOKANTASI'nın açılması,

[160] *A.g.e*, s.64-65.

seyredilen bir nesneye duyulan ilginin fetiş boyutuna ulaştığının göstergesidir. 'Anlamsız' ve 'akıl almaz' gibi gözüken bu türden grotesk durumların kurmaca içinde vurgulanışı, sürrealistlerin günlük hayatta gözden kaçan 'saçma' olanı ayıklayıp teşhir etme çabasıdır. Michael Calderbank, Marx'ın kapitalizmin doruk noktasında sunduğu gündelik fetiş nesnelerin sürrealistlerin ellerinde büyülü, rüya, hatta şişedeki adam örneğinde olduğu gibi kâbus etkisi yaratan atmosferler oluşturduğunu söyler.[161] Karakterin şişe içine hapsedilerek fetiş bir nesne haline gelmesi, gündelik yaşamdaki 'saçma'yı belirgin kıldığı gibi sürrealistlerin üzerinde durduğu rüya ortamını canlandırır.

Bu öyküden yaklaşık olarak yirmi yıl sonra yazılan Oğuz Atay'ın "Beyaz Mantolu Adam" daki kahramanın bir vitrinde canlı manken olarak sergilenişini düşünmemek elde değildir. [162] Bileklerinden kumaşlarla bağlanarak camekâna başı öne eğik bir şekilde yerleştirilen beyaz paltolu adam, çarmıha gerilen İsa görüntüsünü andırırken Hıristiyanlığın inanç sağlamak için dayandığı imgelerin gücünü bir kez daha ön plana çıkarır. Camekânı seyretmeye gelen kalabalığın giderek artışı ise tıpkı şişedeki adamın etrafını saranların artması gibi aslında imgelerle kandırılıp her daim izlenen bir güruhun seyretmeye olan tuhaf zaafını gözler önüne serer.

Şişedeki adamın kendisi başlı başına bir simgeyken, seyredilen / takip edilen başka bir varlığa benzediği ve benzetildiği anlar olur. Saydam bir dokuyla dış dünyadan korunan bir ortamda olmasıyla ana rahmindeki bir cenini andırır. Ana rahminin de doğuma kadar sürekli izlendiği unutulmamalıdır. İlginç olan, düşük

---

[161] Michael Calderbank, "Surreal Dreamscapes: Walter Benjamin and the Arcades,"*Papers of Surrealism* 1, (2003): 3.
[162] Oğuz Atay, "Beyaz Mantolu Adam", *Korkuyu Beklerken, Bütün Eserleri 4* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998).

doğum gerçekleştikten sonra ceninin bir kavanoz içinde saklanıp sonsuza kadar izlenmeye devam edilecek olmasındadır. Şişedeki adamın kendisi ve ceninle kurduğu bağ, şu şekilde betimlenir:

> Kendimi düşürülen çocuk ceninlerine benzetmiştim. Şişe içinde saklanan. Annemin şişede sakladığı cenini düşünmüştüm. Şişeyi büfenin alt katına koymuştu. Ceninin yanında reçel kavanozları vardı. Kendimi bir et parçası yerine koymak istedim. Söğüş gibi. Dokuları teyel teyel sarkık.[163]

İzleyen özne olarak insan, kendini izlenen bir nesnenin yerine, yukarıdaki alıntıda olduğu üzere ceninin etten dokusunu bütün ayrıntılarıyla verip imgenin canlılığına yaslanarak bir ceninin yerine koyar. *Çocuktaki Bahçe*'de bir çocuğun geçmişine gidildiğinde anne tarafından şişe içinde saklanan ceninle bir kez daha karşılaşılır. Burada hafızada canlanan imgeler önem kazanır. Dış dünyadan bağımsız bir şekilde zihinde beliren bu imgelerin en önemli özelliği çarpıcı ayrıntılara ve bu ayrıntıların barındırdığı güçlü zıtlıklara yer vermesidir. Yetmişli yaşlarındaki kahraman retrospektif bir pencereden çocukluğuna baktığında aklına düşen imgeler bütün çarpıcılıklarıyla hâlâ canlı ve seyredilesidirler:

> Reçeller, zeytinler, yemişler, balık yumurtaları başka bir yerde olsaydı, tadına, rengine, görünümüne bile doyum olmazdı. Ama kilerde korkunçtular.
> Reçel kavanozlarının arasında, ağzı kalınca bir mantarla kapalı uzun bir şişe dururdu. İçindeki alkolde parmak boyunda bir et parçası yüzmekte. Erkek kardeşimin düşütü:
> -Düşürmeseydim, Rüçhan koyacaktım adını.
> (...) İyi ki doğmamıştı Rüçhan. "ŞİŞEDEKİ ÇOCUK" daha mutluydu BAHÇEDEKİ ÇOCUK'tan.[164]

Seyirlik başka bir nesne olan şişedeki adamı hatırlatarak söz konusu öyküye gönderme niteliği de taşıyan romandaki bu bölüm, annesi dışarı çıkmasına izin vermediği için dışarıyı seyretmek zorunda kalan çocukla, çocuk olamamış ama seyredilmek durumunda kalmış şişedeki çocuğu yan yana koyarak bir zıtlığa yer

[163] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.60.
[164] Kayacan, *Çocuktaki Bahçe*, s.96-97.

verir. Sürrealistlere göre "en vurucu imgeler, dile getirilmesi en güç, en çelişkili ve en keyfi olanlardır."[165] Gerek "Şişedeki Adam" öyküsünde gerekse *Çocuktaki Bahçe*'de, ceninin bulunduğu şişenin reçel kavanozlarının yanında yer alması, sürrealist bir zıtlığın çarpıcılığını barındırır bünyesinde. İnsan 'olamamış' bir nesnenin, ceninin "dokuları teyel teyel sarkık" bir et oluşu, yine sürrealist yadırgatıcı / rahatsız edici imgeleri andırır. Selahattin Hilav, sürrealistlerin etkilendikleri kaynakların başında gelen Lautréamont'un sözcük dağarcığından şu örnekleri verir. "Yılan, akrep, sırtlan, akbaba, parçalamak, emmek, kemirmek, saplamak, paralamak, kusmak."[166] Şişedeki adamın kâbus atmosferini yaratan öğeler de (alüminyumun içinde duyulan uğultu, tenekeden bir çığ haline gelmek, yokuş aşağı yuvarlanmak, reçel kavanozunun yanı başındaki cenin, söğüş gibi olan dokuları teyel teyel sarkık bir et parçası vb.) sürrealistlerin Lautréamont'da orijinlerini buldukları rahatsız edici, yadırgatıcı benzetme ve imgeleri aratmaz niteliktedir. Şişedeki adam, her ne kadar insanlığını / özneliğini korumak isteyerek "Ama işte kişiliğimin artıklarını başıma topladım. Bilinç duygu ve düşünce-öncesi bir et pıhtısına yönelmek özentisinden caydım"[167] dese de, sürrealist rahatsız edici imgeler yoluyla insan / özne olmaktan çıkıp nesneleşmesi daha etkili bir biçimde vurgulanmış olur.

Dikkat edilmesi gereken nokta, insan / özne olmaktan çıkıp nesneleşme potansiyelini barındırmanın herhangi bir nesneyi seyreden herkes için bizzat geçerli olmasıdır. Günlük hayattaki seyretme durumunun saçma'lığı sürreelle ortaya çıkarılırken, seyredenin bizatihi nesnelik olma haline vurgu öykünün sonunda kendini gösterir. Bir süre sonra şişedeki adamı seyreden herkes bir şişe içine girer.

---

[165] Duplessis, s.59.
[166] Hilav, Ertem, Kutlar, s.16.
[167] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.60.

"Sokaklarda insanlar türedi. Şişe içinde yürüdüklerini görmüyorlar bile"[168] şeklindeki ifade, büyük bir açlıkla seyrederek iktidar kurmaya çalışan insanların bir üst iktidar tarafından her daim izleniyor olduklarına dair barındırdığı körlüğü açığa çıkarır. Üstelik kendi şişede oluşlarının, nesneliklerinin farkında değillerken birbirlerini de görmezlikten gelirler. "Ara sokaktan geçen şişelerin birbirlerini görmezlikten geldiklerini görüyorum. Yukardan bakma geleneği şişeler arasında da sürüp gitmekte"[169] sözleri, şişedeki adamın kendi nesneliğinin farkında olmasının yanı sıra şişenin içinden dış dünyaya yönelttiği gözlem sonucunda yakaladığı farkındalığı içerirken, üst iktidar tarafından seyredilen insanın nesneliğinin bireysel iktidar kurma çabaları uğruna gözden kaçırıldığına işaret eder.

Görürken özne olduğunu zannederken nesneliğinin farkına varmak şişedeki adamın trajik laneti niteliğindedir. Bu trajik lanetten nasibini almayan insanlar sadece gördüklerine inanmaya devam edeceklerdir. Tam da bu nedenle sürrealizm, gözle görülmeyen, karanlık bir zeminde belirmesi muhtemel bir hakikat, üstgerçeklik arayışına gidecektir. Gözle görülenin varoluşunun sorgulanması, görülmeyenin yarattığı tekinsizlik duygusuna odaklanan sıradaki bölüm, Kayacan'ın sürrealizmin bu inancıyla birebir örtüşen metinlerini incelemeye alacaktır. Böylelikle Kayacan'ın sürrealist felsefenin odağındaki görülmeyenden çıkacak hakikate olan inancının öykülere yansıma biçimi gözlenmiş olacaktır.

[168] *A.g.e*, s.67.
[169] *A.g.e*, s.68.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM:

FEYYAZ KAYACAN ÖYKÜLERİNDE GÖRME VE VARLIK-YOKLUK TEMASI

Özellikle "Hiçoğlu'nun Serüvenleri" olmak üzere bu bölümde incelenecek olan öyküler, varoluşun görülenle olan ilişkisini sorgular nitelikte unsurlar barındırırlar. Kayacan'ın öykücülük serüveni boyunca bir leitmotif gibi tekrarlanan "hiçlik" izleğiyle, yayımlanan ilk öyküsü olan "Hiçoğlu'nun Serüvenleri"nde "Hiçoğlu" karakteri aracılığıyla tanışılır. Öykü, Kayacan'ın öykülerine yayılan varlık ve yokluğun görünürlük üzerinden belirlenmesi sorunsalına yoğunlaşması bakımından bu bölümde incelenecek olan diğer öykülere göre farklı bir yer taşıdığından daha kapsamlı olarak incelemeye alınacaktır. "Hiçoğlu'nun Serüvenleri" görülmezliğin yarattığı tekinsizlik duygusunu olmayan bir yüz, yerçekiminden sıyrılmış bir beden gibi olağanüstü unsurlarla sağlarken *Cehennemde Bir Yusuf*'un birinci, yedinci ve sekizinci kesitleri ve daha önce imgelemin potansiyel tehlikesi bağlamında incelenen "Gibiciler" üstgerçekliğe ulaşma gayesine epeyce yakın duran görünmeyen alandan çıkacak bir anlam imasını barındırırlar. "Ölüm ve Serçe" ile "Benim Adım Gizlem ve Ben de Mutlu Olmak İstiyorum" adlı öyküler ise toplumun dışında kalmış karakterler aracılığıyla görülme ve varoluş arasındaki bağın altını çizmeye çalışırlar. Bu sorunlar ele alınırken tekinsizlik havasının biçimi bozulmuş yüzler ve norm dışı karakterler üzerinden gerçekleştirilmesi, Kayacan'ın sürrealist tekniklere başvurmaya devam ettiğini gösterir niteliktedir.

Kaybolan Yüzler, Görmenin Tekinsizliği: "Hiçoğlu'nun Serüvenleri"

Hiçoğlu adındaki kahramanın, adsız ve yüzsüz oluşu nedeniyle kentte yarattığı tedirginlik ve Hiçoğlu'nun zorla bir ada kavuşturulma serüvenini konu edinen ve ilk olarak 1957'de yayımlanan "Hiçoğlu'nun Serüvenleri", "Hiçoğlu bu kente de veresiye girmiş gibiydi"[170] diye başlar. Anadolu ve köy gerçekliğinin temsilinin edebiyatın başlıca meselesi olması gerektiği yönündeki düşüncenin hâkim olduğu 1950'li yılların edebiyat ortamında "yabancılık" ve "bireycilikle"[171] suçlanan Kayacan'ın modernist izleklerin takipçisi olacağı bu cümleyle kendini belli eder. Modernitenin insanlığa sunduğu şehir yaşantısı ve bu yaşantının uzantıları olan ekonomik, siyasi, sosyolojik vb. sonuçlarla baş etmek durumunda kalan bireylerin toplamının alegorik bir temsili olan "Hiçoğlu" karakteriyle bu cümleyle tanışılır.

Cümledeki diğer bir öğe olan "kent", bu karakteri tanımak açısından önemlidir: Bu ileti, karakterin mekânının "kent" olmasıyla onun üzerinden kurulacak her türlü olay örgüsünün "kente dair" olacağı konusunda okuyucuyu baştan uyarır. Cümlenin diğer öğesi olan "veresiye girmiş gibiydi" kısmına gelindiğinde gerçekten de "kente dair" ilk sorun hemen aynı cümlenin içinde adlandırılmıştır bile. "Bu kente de veresiye girmek", içinde bulunulan mekânla özellikle de bu mekân kentse uzlaşamamaya dair modern bir sorunu dile getiren bir ifadedir ve "bir kente veresiye girmek" şeklindeki bu edebi ifade, "görmeye" ilişkindir. "Görmeye" bir alt başlık açmak gerekirse, bu öykü için "bir kente veresiye girmenin" görülmez olmakla eşdeğer olduğu söylenebilir. Hiçoğlu, veresiye gibidir zira aynadaki görüntüsü dahi tekinsizlik yaratacak niteliktedir. Hiçoğlu'nun aynaya baktığında sunduğu

---

[170] *A.g.e*, s.9.

[171] Tahir Alangu, *1963'te Roman ve Hikayemiz, Varlık Yıllığı*, (İstanbul: Varlık Yayınları 1964), s.52-53.

görüntünün fiziksel açıdan olağandışı olduğu, şu ifadeden anlaşılır: "Başka bir kez aynalara akıl öğretmeye kalkışmıştı. Aynalar ortalarından çatlar olmuştu bin bir parça görününce onlara Hiçoğlu."[172] Hiçoğlu karakterini tanıtıcı bir özelliği olan bu cümlede gerçeklik ve temsil ilişkisinin pratikliğini bozan artistik bir başkaldırı vardır. 20. yüzyıl başı avangard kuramların, bilhassa sürrealistlerin kırmak istediği göz-dış dünyadaki nesne arasındaki ilişkiden doğan temsil biçimi, 'temsil edilmesi farz olan gerçekliği' yansıtan aynanın Hiçoğlu'nun gerçekdışı görüntüsüne parçalanarak verdiği tepkiyle simgesel olarak da parçalanır. Kentteki kimsenin adını sormadığı, keza 'adından' da anlaşılacağı üzere bir adı olmayan Hiçoğlu'nun bir başka ciddi problemi, bir yüzünün olmamasıdır ki bu durum, onun aynalara inat beliren fizikötesi görünüşünün ötesinde aslında görünmez oluşuna sebebiyet verir:

> Adsız nasıl çıkılır sokaklara, boynundan yukarısı bembeyaz. Tiril tiril incecik bir kâğıt? Biri gelse bari, kaş göz resmi yapsa, ağız burun resmi yapsa. Bir başkası çıksa eksiklikleri tamamlasa, kulaklarını yerli yerine oturtsa. (...) Birkaç tutam saç da ekliyeceklerdi [*sic*] tabii. Saçla ne görülür, ne işitilir, ne de bir şey duyulur. Tanrının cabadan bir vergisi sayılır. Tufeyligillerden sayanlar bile vardı saçı. Ama onun da yeri bulunur bu insanlık düzeninde.[173]

Hiçoğlu'nun adsız olmasının kent için yarattığı rahatsız edici duruma, yüzünün olmaması da eklenince mevcut tekinsizlik duygusu katlanarak, kent için ayrı Hiçoğlu için ayrı kollardan olmak üzere artar. Yukarıdaki alıntıda görülebileceği gibi, Hiçoğlu adsızlıkla ilgili yaşadığı kaygının yanı sıra yüzünün yerindeki ince beyaz kâğıdın bir yüze dönüşebilecek şekilde boyanmasını arzulamaktadır. Elkins, *The Object Stares Back* adlı kitabında yanık vakaları üzerinde çalışan bir doktorun, yüzü yok olan, yüzünün biçimini tamamen kaybetmiş birisiyle "konuşmanın" ne kadar zor olduğunu anlatmaya çalıştığına değinerek, estetik operasyonla yüzde yapılan en ufak değişikliklerde dahi yüz ifadelerinde meydana gelen bozulmaların ve

[172] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.10.
[173] *A.g.e*, s.9.

bunların sebep olduğu ruhsal patolojilerin başlı başına bir araştırma konusu olduğunu söyler.[174] Yüzün standart şemasının bozulması ruhsal patolojiye kadar varabildiği gibi, o yüze bakan kişide en basitinden bir tedirginlik duygusu yaratır. Yirminci yüzyıl başlarında en çok da görme algısının sınırlarını aşmaya yönelik hareket eden sürrealistler, yüz şemasını bilinçli olarak bozan "artistik ihlallerde" bulunurlar. Vicki Bruce ve Andy Young, gözler yerine kadın göğüslerinin, burun yerine göbek deliğinin, ağız yerine ise kadın vajinasının yer aldığı René Magritte'in *Le Viol* (*Tecavüz*) adlı tablosunu bu duruma örnek göstererek yüz şemasının bilinçli deformasyonunun yarattığı rahatsız edicilik duygusuna işaret ederler.[175] Kayacan'ın Hiçoğlu karakterinin yüzünün yerinde boş beyaz ince bir kâğıdın bulunuşu da benzer güdümlü bir artistik ihlale işaret eder.

Bu türden bir artistik ihlal, Kayacan tarafından görülmeyen ya da alışılmış bir görüntünün dışında bir imge sunularak gerçekleştirilir. Nitekim Elkins, fiziksel dünyada gördüğümüz varlıkları birer yüz şeklinde algılamaya eğilimli olduğumuza değinir.[176] Gördüğümüz her cansız nesneye zihnimizden birer göz, burun ve ağız eklediğimizde onun varlığını farkında olmadan tescilleriz, yani bir şeyin varlığını tescillemek için ona insani fiziksel özellikler atfetme ihtiyacı duyarız. İnsan elinden çıkma binalardan bir doğa cismi aya kadar her nesne hayali bir yüzle tamamlanır. Çocuklara ay, üzerine bir yüz konarak, "Aydede" figürü yaratılarak tanıtılır. İnsan yaratısının dışındaki doğayı kontrol altına almak için ona insan merkezli bir kontrol mekanizmasıyla müdahale edilir. Yine çoğunlukla çocuklara yönelik olan çizgi filmlerde insan dışı bir varlık, farz edelim bir ağaç ne zaman konuşmaya başlasa

---

[174] Elkins, s.189.
[175] Vicki Bruce, Andy Young, *In The Eye Of The Beholder: The science of face perception* (Oxford: Oxford University Press, 2000), s.20.
[176] Elkins, s.178.

hemen ardından üzerinde bir çift göz, burun ve ağız belirir. Oysa konuşan ama yüzü olmayan bir ağaç tekinsizleşir, artık çizgi filmde yer alamaz, onun yeri korku filmidir. Elkins de "Bütün alışılageldik korku filmleri yüze önem verir. Başsız süvariler, hokey maskeli Jason, operadaki hayalet..."[177] diyerek, korku öğesinin görünmeyen yüzler, olmayan başlar üzerinden sağlandığı korku filmlerine ve efsanelere işaret eder. Hiçoğlu'nun yüzünün yerinde "tiril tiril ince beyaz boş bir kâğıt" bulunması, bu görüntüyle karşılaşan aynaların çatlaması tam da Elkins'in olmayan ya da deforme olmuş yüzler üzerinden gerçekleştirilen tekinsizlik duygusuna örnektir.

Vicki Bruce ve Andy Young, gerçek yüzlerin yerine kullanılan maskeleri, "boş yüzler" olarak nitelendirirken, onların görme algısında yarattığı değişikliğin ve yabancılık duygusunun altını çizer.[178] Beyaz renkte bir hokey maskesi takan seri katil Jason[179], yüzünün yerinde beyaz boş bir kâğıt bulunan Hiçoğlu'yla görsel olarak benzerlik taşıdığı gibi ikisinin de mekânı şehirdir. Görülebilir olgularla kontrol altına alınan modern şehir yaşamında Jason ve Hiçoğlu, olmayan yüzleriyle benzer tedirginliği yaratan karakterlerdir. James Donald, "The City, The Cinema: Modern Spaces" adlı makalede[180] şehirde beliren tekinsizliğin bilhassa üzerinde durur çünkü en ince ayrıntısına kadar kontrol altına alınmış bir sistemde kontrol edilenin üzerine beyaz bir kâğıt yapıştırmak onu silmek anlamına gelecektir. Modern dünyada görülür olanın korku vermesi için bir neden yoktur. Bu nedenle Jason, etrafındakilere "görülür gibi yapan" bir nesneyi, maskeyi takarak yaklaşır. Bu hareket, görülene duyulan güvene karşı bir meydan okuma özelliği taşıdığı gibi, tekinsizlik duygusunu

---

[177] *A.g.e,* s.170-171.
[178] Bruce, Young, s.83-84.
[179] John Carpenter, Yönetmen, *Halloween,* (ABD, Compass International Pictures, 1978).
[180] Jenks, s.79.

da perçinler. Jason'un aksine etrafına korku salmak değil, toplum tarafından kabul görme, toplumsal düzende varlığını tescilleme amacı taşıyan Hiçoğlu ise birilerinin gelip yüzünün yerindeki boş kâğıdı bir yüze dönüştürmesini şiddetle arzu eder.

Jason, banliyö hayatından çıkan modern Amerikan toplumuna ait bir canlandırmadır. Oysa modern olgusu ve şehir birlikteliğinden uzaklaşıldıkça, Amerikan yazın tarihinden bir örnekte, *Sleepy Hollow*'da (*Başsız Süvari*)[181] görüleceği gibi korkunç figür, şehirden kırsala taşınır. İnsanın rasyonel aklıyla kontrol edemediği bir doğada korkutucu olan öğenin bir başı dahi yoktur. Benzer bir durum rasyonel Batılı düşünme biçimine karşılık olarak, doğanın gücüne insan aklıyla 'şirk koşmayan' Doğunun modern kültürel araçlarında da kendini gösterir. Amerikan korku sinemasına nazaran Japon korku sinemasında günümüzde de "gösterme" yerine atmosfer yaratarak, "görünmeyenin" tekinsizliği vurgulanarak korkutmak amaçlanır. Nitekim ikinci yöntemin korkutmak konusunda daha etkili olduğu sinemacılar tarafından bilinen basit bir hiledir.

Görünen bir yüz, artık korkunç olmaktan çıktığı gibi, Elkins'in de vurguladığı üzere, gücün merkezidir.[182] Elkins'in saptamasından yola çıkarak bu gücün insansı bir güç, insanın sahip olma, kontrol etme; en temelde ise dünyevi, mevcut toplumsal, ekonomik ve idari düzenin içinde bir varoluş ihtiyacına karşılık geldiği söylenebilir. Adı ve omuzlarının üzerinde yüz yerine beyaz boş bir kâğıt taşıyan Hiçoğlu, bir korku figürü değildir ancak gördüğüne inanan aklın egemenliğine sonsuz itimadı olan modern şehirde bir yüzü olmayışıyla ve bu duruma eşlik eden başka bir akıldışı

[181] Kaynağı sözlü bir Amerikan halk efsanesine dayanan *Sleepy Hollow*, "The Legend of Sleepy Hollow" adıyla Washington Irving tarafından yazıya aktarılmıştır. 1999 yılı Paramount Pictures yapımı *Sleepy Hollow* adlı film, Tim Burton tarafından Irving'in metni temel alarak sinemaya uyarlanmıştır.
[182] Elkins, s.169.

özellik nedeniyle, görünürlüğünü tamamlamamış olması nedeniyle "kente veresiye girmiş gibidir." Toplumsal düzende yarattığı tedirginlik, düzen için gerekli gücünün olmaması yetmediği gibi, son girdiği kentin sakinleri için Hiçoğlu, görünmezliği ile kentin düzenine karşı ciddi bir tehdit oluşturacak, çarmıha gerilmeye doğru yol alacaktır:

> Kentliler Hiçoğlu'nu ta ilk gününden beri kuşku ile karşılamışlardı. Sokaklarda yerden şunca santim yüksekte yürümesini yadırgamışlardı, alınmışlardı. Bizimle alay ediyor sanıyorlardı. Kimdir bu adam diyorlardı aramıza sızdırılan? Ne işi var öyle havalarda? Yoksa yüksekten bakmaya mı hevesli hepimize? Aramıza karışmak, bizden olmak istiyorsa, niçin katlanmıyor toprağımıza, kaldırımlarımızı denemeye? (...) YA ÇOCUKLARIMIZ? Ismarlama çocuklarımız. Göreneklerimizin gemine henüz vuramadığımız çocuklar? Onlar da pek o kadar bizden değil. Bizden başkalıklarını gidermek, zaman ister. Ya biz bu işi beceremeden, bu sapsız köksüz adama ayak uyduracakları tutarsa çocuklarımızın?[183]

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı üzere, Hiçoğlu'nun yüzünün olmamasına eşlik eden diğer akıl dışı özelliği yerden belli bir yüksekte yürüyor olmasıdır: "Onun isteği, amacı, yakarması, bulutlara dadanmak değildi. Yere değdirebilmekti ayaklarını, şöyle bir keyiflik süre için: yeryüzünde olmaktı, yeryüzüne ayak basabilmekti ayaklarını aklından kaçırmadan."[184] Elkins, beş duyuya eklenmesi gereken başka bir duyu çeşidi olarak yerçekimine işaret eder.[185] En az doğru görme kadar yerçekimi de rasyonelliği pekiştiren bir unsur olduğu için Hiçoğlu'nun adsızlığı ve yüzsüzlüğüne eklenen yerçekiminden soyutlanmışlığı içinde bulunduğu durumu iyiden iyiye zorlaştırır. Zeynep Sayın ise, en insancıl organın ayak başparmağı olduğunu belirttikten sonra Avrupalı insanın dik durarak doğru baktığını sandığını söyler.[186] Çünkü dikeyliği merkeze alan bir odak mevcuttur, görmenin yatay değil dikey bir düzlemde gerçekleştiğine inanılır. Dik durmayıp "ayakları yere

[183] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.16.
[184] *A.g.e*, s.11.
[185] Elkins, s.136.
[186] Sayın, s.17.

basmayan" kişi nesnel gerçeklikleri görmekten uzaktır. Hiçoğlu, ayaklarının "cetvele göre 5 santim, 0000007 santim"[187] yerden yüksekte olduğunu üzüntüyle fark ettikten sonraki üç hafta boyunca yaptığı yere ayak basma alıştırmaları sırasında ayağının başparmağıyla dahi olsun toprağa değemez. Hiçoğlu, insanlığından kuşkulanır gibi olup "Neye değmiyor yere ayaklarım?"[188] diyerek hayıflanırken kentliler tarafından yadırgandıkça, onların bakışlarının sürekli ayaklarının üzerinde olduğunu gördükçe ayaklarıyla yer arasındaki boşluğun günler geçtikçe arttığına şahit olur. Bir kuş olup olmadığını anlamak için omuzlarını yoklar. "Hiçoğlu'na 'hiç, hiiiç, HİİİÇ' diye giderek sesini arttıran bir ötüşle yaklaşan kuş"[189] öykünün sonunda olacaklara dair bir işaret iken, aynı zamanda da Hiçoğlu'nun ayakları yere basan, sağlıklı bir şekilde gören ve görülen insan olma sorununa simgesel bir katkı sağlar. Kuş, ona kendisinin bilmediği adını haykırmaktadır.

Hiçoğlu'nun mevcut kent düzeninde yadırganmadan, herkese benzer bir şekilde var olabilmesi için görünür olması, bunun için bir yüzünün olması, ayaklarının yere basması gerekir ancak bütün bunların gerçekleşmesi için de resmi bir törenle tasdiklenmek üzere kendisine bir ad bahşedilmelidir. Aksi takdirde, kentin yetkili mercileri kararınca kentten sürülecek sonraki aşamada ise öldürülecektir. Hiçoğlu, bir ada sahip olup görünür hale gelebilmek için kentin bilge kişisi konumundaki postacıdan yardım alır. Postacının yardımıyla kent meydanında gerçekleşen onu izlemeye gelen kentin önde gelenleri, gazeteciler ve kalabalık bir halk eşliğindeki ad takma töreninde adına kavuşan Hiçoğlu zannettiğinin aksine görünür olmaz. Hiçoğlu'nun kendisinin de bulamadığı adı, postacının kentlilere

[187] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.12.
[188] *A.g.e*, s.11.
[189] *A.g.e*, s.15.

yaptığı açıklamaya göre, toprağa sağlam basıp doğru görmekle öğünen kentlinin göremeyeceği bir yerdedir:

> Ben postacıyım, size söylüyorum. Bu çocuğun da sizin gibi adı var. Söylenmeyi bekliyordu. Ama söylemediniz, düşünmediniz bu adı. Düşünmek istemediniz. Düşünseydiniz bulurdunuz. (...) Onun adı, kendi adınızın yedi kat dibinde yatar. Onun adı HİÇOĞLU'dur.[190]

Kentliler, akıl sahibi olmakla övünürlerken, yukarıdaki alıntıda postacının işaret ettiği üzere "toprağın yedi kat dibinde yatan" Hiçoğlu'nun adını rasyonalitenin özneye sunduğu kodlara girmediği için göremezler. Zeynep Sayın, dikey görme ve toprağa sağlam basmayı rasyonaliteyle eşdeğer gören Batılı bir düşünce biçiminden bahsederken, buradaki insanın "yere bakmaz ve görmez olduğu" saptamasında bulunur. "Ayağın bastığı tozun biçime sığmaz çok biçimliliğini ve çok dizinliliğini unutur ayakta duran insan."[191] Benzer bir biçimde, öykudeki kentliler de, önceleri "(...) biz usu başında olan insanlarız. Ayakları toprağa iyice yapışık olanlar türündeniz. Kolay kolay ürkmeyiz. Gözlerimiz boya tutmaz pek"[192] derken toprağa sağlam basmanın akılla olan doğrudan ilişkisine vurguda bulunurlar ancak görünürde olmayanın gerçeğinden uzaktadırlar. Bastıkları toprak, toz ve altındaki tanecikleri görmekten acizdirler. Görülür olgular yerine bilinçaltı ve rüyalar gibi puslu alanlara yoğunlaşan sürrealistler üzerine çalışan Yves Duplessis, Leonardo da Vinci'nin resim dersinde öğrencilerine bulanık suya, duvardaki izlere bakmalarını salık verdiğinden bahseder. Böylelikle da Vinci "içlerinde çizilen tabloların aynısını yapmaya yönlendirir"[193] öğrencilerini. Burada içsel bir hakikate mümkün olduğunca ulaşmaktır amaç. Kayacan da, "Hiçoğlu'nun Serüvenleri"nde olduğu gibi, öykülerinde genellikle gözden kaçanın, kolaylıkla görülmeyenin ya da hiç

---

[190] *A.g.e,* s.23.
[191] Sayın, s.179.
[192] Kayacan, s.16.
[193] Duplessis, s.69.

görülmeyenin hakikat kapasitesi ve içsel hakikat üzerine düşündürtme eğiliminde olacaktır.

Hiçoğlu'nun bilge kişi postacı tarafından kendisine bahşedilen adının, "Hiçoğlu" olduğunu öğrenmesi, onu mevcut kent düzeninin gereksinmelerini karşılar bir varoluşa götürmeyecek, aksine yerçekimi refakatinde yaşayan insanlık olgusundan iyice uzaklaştıracaktır:

> Postacı söylevini verdikten sonra, Hiçoğlu'nun adını Hiçoğlu'nun yüzüne şamarladıktan sonra kürsüden indi.
> Hiçoğlu'nun içinde yüzbinlerce makaranın ipliği boşandı.
> Hafifledi.
> Hafifledi.
> Yükseldi, yükseldi.
> (...) Dünyadan ve kendinden geçti, dünyadan ve kendinden kaçırıldı.
> Ve bir kuşun mavi sesi işitildi. Hiç, hiiç, hiiiiiç...
> (...) Nerdesin Hiçoğlu?
> Nerdeyim Hiçoğlu?
> Hiçooooğlu nerdeyiz?[194]

Bir ada sahip olmakla tescillenen, toplumsal düzende kayıt altına alınan kimlik, kent düzeyinde kabul görebilecek bir özne figürü değildir, adı üzerinde bir hiçtir, yoktur, o yüzden de tamamen görülmez olacaktır. Önceleri başının üzerinde uçarak ona adını fark ettirmeye çalışarak öten kuşun kendisi olur Hiçoğlu adına kavuşunca, yerçekiminden ve insanlıktan tamamen uzaklaşır. Tören alanında bulunan fotoğrafçılardan biri, "Hiçoğlu bayrak direğinden koparken aldığı fotoğrafın nasıl çıktığını"[195] merak eder çünkü Hiçoğlu'ndan kalan sadece bir kuşun sesidir, o tamamen görülmez olmuştur. Bir adın kaydı altına girdiği için özgürlüğüne kavuşan bir birey haline gelen Hiçoğlu'nu -çünkü adını ("Hiçoğlu") sahiplenmiştir artık- öykünün sonunda tamamen görülmez kılarak Kayacan, fiziksel görünürlüğe dair sorusunu yazarlık serüveninin giriş öyküsünde böylelikle ortaya sermiş olur: Görülmez olanın gerçekliğine dair olan bu soru, sürrealistlerin felsefi temelini

[194] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.23.
[195] *A.g.e,* s.23.

oluşturan iddiaya da Kayacan'ı yaklaştırır. Görülmez olandan, yokluktan çıkabilecek olan bir görülürlük inancı, "Görmenin farklı biçimler kazanması sürecinde sürrealizmin etkisi" başlığı altında belirtildiği gibi sürrealistlerin adına üstgerçeklik dedikleri kavrama işaret eder.

Görme ve Yokluk: *Cehennemde Bir Yusuf* ve "Gibiciler"

Üstgerçekliğe dair bir önerme, *Cehennemde Bir Yusuf* adlı on üç kesitten oluşan uzun öykünün farklı kesitlerinde kendini göstermektedir. Öykünün kahramanı Yusuf, gün ışığında görülür olandan tamamen mahrum bir şekilde yeryüzündeki tüm kuyulara kapatılmıştır. Ne var ki gün ışığındakilerin göremediklerine vakıftır. "Daha bir burkuluyor daha bir çarpılıyor göze aldığım ışık göremediklerinizle"[196] derken ona zindan olmuş kuyuların karanlığı, körlüğün getirdiği türden bir içgörü ve gerçeklik imkânı sağlar gibidir. Karakterin çocukken oynadığı bir oyun bile "daha iyi görebilmek" üzerine kuruludur ve bunun yolu kaybolmaktan geçer:

> Çocukken ben oyuncaklarımı alır bana doğru bahçe olarak gelen bir toprağın bence en yüksek ağacının bence en yüksek dalından atardım. Neden? Belki bahçeyi daha bir genişletmek büyütmek için. Belki de yitirmek için oyuncakları. Sonra aramak bulmak için. Yitirmeyi oyuncakları özgür kılmak diye alıyordu çocuk. Kuytu otların dibinde bulduğum oyuncağa kulak veriyordum en küçük ayrıntısına dek. Yitirilmiş olmak ona neler eklemişti onu anlamak için. Ve onu daha kalıcı görmek için yanımda. Ve oyuncağın öğrendikleriyle yetersizliğini sonlandırmak için bahçenin.[197]

Yitirilen oyuncak anlam kazandığı gibi, çocuğa dar gelen bahçeye de anlam katarak onu genişletir. Nasıl ki görülmez olan Hiçoğlu tam da bu noktada hiçliğine / adına, kendi gerçekliğine –toplum ve bilimin gerçekliğine ve görünürlüğüne aykırı olarak- kavuşur, çocuğun oyuncaklarını bilerek en yüksek ağacın tepesine atarak kaybetmeye çalışması da fiziksel görünün dışına çıkarak "gaibe" karışanın anlam

[196] *A.g.e,* s.137.
[197] *A.g.e,* s.165.

sınırlarının genişlediğine dair inancını gösterir. Öyle bir sınırsızlıktır ki bu, Hiçoğlu görünmez bir kuşa dönüşüp uçar, çocuğun oyuncağı ise yitenler sayesinde kalıcı hale gelir, bahçesi genişler. Çocuk, büyüdüğünde aynı buluşunu dil için de uygulayacaktır. Bu sefer, sesini bilerek "gaiblere karıştıracaktır" ki dilin sembolik hali dışında kalan ona göre 'asıl' anlamı ortaya çıksın:

> Şimdi de öyle yapıyorum. Sesimi alıyorum ta ilerlere derinlere fırlatıyorum. Her sabah. Her sabah Postacı geliyor bir masa başında elli yıl bir saksıda büyüttüğü yirmi yıl telefonla suladığı bahçesine kasılmış bir sesi sokuşturuyor elime hep.[198]

Öykü kahramanı, inatla sesinden kurtulmak, bir anlamda toplumsal sistemin buyurduğu sembolik dilin anlamlarından sıyrılmak ister. Ne var ki burada toplumsal düzenin temsilcisi olarak görülebilecek postacı, ona böyle bir özgürlüğü olmadığını hatırlatmak istercesine her sabah inatla sesini geri getirir. Kahramanın sembolik dilden kurtulup başka bir anlama ulaşmaya çalışması böylelikle sekteye uğrar.

Picasso ve Braque'ın kendi dönemleri için yadırgatıcı olan kolajlarını, Duchamp'ın ise "hazıryapıt"larını[199] yaptığı sıralarda, Ferdinand de Saussure *Course in General Linguistics* (1916) adlı kitabını yayımlar. Saussure'ün dilin 'doğal' olmak yerine içinde bulunduğu toplumsal uzlaşmaya bağlı olarak icat edilen, yaratılan bir sistem olduğuna dair vurgusu önemlidir. Anne Staniszewski, yirminci yüzyıl başlarını gerek görsel gerekse dilsel alandaki temsil biçimlerinin değişmez ve doğal bir düzene dayalı olmadığını kanıtlamaya çalışan bireylerin gösteri çağı olarak tanımladıktan sonra Albert Einstein'in da aynı dönemlerde izafiyet teorisini formüle ettiğini belirtir. [200] Öykü kahramanının bahçenin en derinliklerine fırlattığı sembolik dilin sadece belirli bir gerçekliği ifade ettiği düşünülecek olursa Yunan ve

---

[198] *A.g.e,* s.166.
[199] Terimin orijinali "readymade"dir.
[200] Staniszewski, s.226.

Shakespeare tragedyalarında içgörüye kavuşmak için gözlerini çıkaran ve dillerini kesen karakterlerin eylemleri anlam kazanır. Benzer bir biçimde suskunluğun belagatine verilen değer, Kayacan öyküleri için başlı başına bir inceleme konusu olabileceği gibi görülmeyene atfedilen üstün bir gerçeklik düşüncesiyle 'olmamak' üzerinden örtüştüğü için ayrıca önemlidir. "Doğru görmenin", görülebilir, gözlemlenebilir olguların gerçekliğinin altının çizildiği bir toplumsal düzende görülmeyenin gerçekliği nasıl güçlü bir tezat oluşturuyorsa, aynı toplumsal düzende suskunlukla ulaşılmaya çalışılan bir üstgerçekliğe direnen dile önem verme hali vardır. Bu nedenle postacı sesleri 'özenle' büyütüp tekrar tekrar anlatıcının eline sıkıştırır.

Cehennemde Bir Yusuf'un yedinci kesitinde tasvir edilen kent, öyle bir kenttir ki Yunan tragedyalarında yüceltilen körlükle gelen içgörü, ya da fiziksel görme düzeninin dışında gerçekleşme olanağı bulunan, zihinsel, yanılsamalı görme biçimleri kabul edilemez bir suçtur ve cezası çöpçüler, namı diğer siliciler tarafından silinmektir:

> Gözleriniz kapalı çıkıyorsunuz tıkır tıkır dışarıya, çöreklenmiş bir erincin uyurgezerliğinde. En çok en iyi böyle buluyorsunuz böyle biliyorsunuz böyle görüyorsunuz birbirinizi kendi elinizle koyduğunuz yerlerde.
> "Sizi çoktandır görmedimdi" demeler yok sizde. Onu demek görgüsüzlüğün en büyüğü. Bir takım sakıncaları var sonra. Sokaktan silinmek bunlardan biri. Bu işi çöpçüler görüyor. Siliciler daha doğrusu. Göz kapaklarına güvenemeyen birini gördüler mi kilitli gözlerinin ardından silgiyi vuruveriyorlar kafasına sözüne kulağına arpacık kemiğine mercek damarına beyin kirpiğine düdüğünün şarabına.[201]

Yüzünün yerinde boş ince beyaz bir kâğıt olan Hiçoğlu, adsızlığıyla da birleşen bir kimliksizliğe sahipti. Ad takma töreniyle kimliğini bulana kadar geçen süre boyunca görünmezliği hem etrafındakiler hem de kendisi için ciddi ölçüde

[201] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.163.

tekinsizlik duygusu yaratıyordu. *Cehennemde Bir Yusuf*'un yedinci kesitinden alınan yukarıdaki bölümde de rasyonel görme biçimine karşı gelerek görme eylemini zihne ve öznelliğe kaydıran bir kentlinin başına gelebilecek en büyük ceza 'silinmek'tir. Bu bir cezadır çünkü görünmeyenin sunduğu bir gerçeklik anlayışı düzen koruyucular ve düzenin içindekiler tarafından anlaşılacak bir durum olmadığı gibi düzeni tehdit eder.

"Görmenin Gücü ve Toplumsal Tehdit Boyutu: 'Gibiciler'"başlığı altında yaratıcı imgelemin dinsel, rasyonel ve toplumsal düzenlemeler için oluşturduğu tehdit odağında incelenen "Gibiciler" adlı öyküde de görmeye kazandırılan kesinlik eleştirilerek, görünmeyen yüceltilir. Öykünün kahramanı bir gün, sevgilisine yazdığı bir mektubu göndermek için postaneye gittiğinde kötü bir sürprizle karşılaşır. Artık kişilerin kendi sözcüklerini kullanmaları kanunen yasaklanmıştır, her türlü durum için hazırlanmış olan kalıp metinler vatandaşların hizmetine sunulmuştur. Kendisine hazır bir aşk mektubu önererek yasaların inceliklerini aktaran memura öykü kahramanının yönelttiği isyan şu şekildedir:

> Bak sana ne diyeceğim memur bey kardeşim ve sakın ha sorma nerden aktardığımı... Bulanıklıktan sıyrılıp biçim kesinliğine erişmişiz gibi konuşuyorsun. Eskiden biz neydik, görünmeyen insanlar mıydık? Sesimizi başımızdan savdıktan sonra mı görünür olacağız? Ve sonra kime görünmek istiyoruz?[202]

Yeni yasalar tarafından ifade biçimlerinin hizmetine kalıp metinlerin sunulması, düzeni tehdit edebilecek farklı ifade biçimlerinin önüne geçebilecek bir özelliğe sahiptir. Farklı seslerin yarattığı 'bulanıklığı' gidermek için tek ve somut bir gerçekliğe ihtiyaç vardır. Rasyonel aklın hâkimiyetini pekiştirmek için ihtiyaç duyduğu temel silah ise gören özne ve görülen nesne arasında gerçekleşen tek boyutlu bir fiziksel görme eylemidir. Tehditlerin en büyüğü bir kez daha

[202] *A.g.e,* s.205.

görülmemektir. Kişinin görülür olabilmek için kendi sesinden feragat edip bir anlamda bireysel özgürlüğüyle de vedalaşması gerekir. Adına kavuştuğu an özgürleşen ve görünmez olan Hiçoğlu'nun aksine, yeni yasalar gereği kişiler Gibiciler'in ürettiği kalıplarla yaşadıkları sürece görülür olabilirler ki temel mesele bu gibidir. Öykünün kahramanı da görülme meselesinin altını çizerek "Ve sonra kime görünmek istiyoruz?" diye ısrarla sorar. Görülebilir olguların "gerçek" kabul edildiği bir düzende, en başta kişinin bizzat görülür olması gerekir.

Görülme İhtiyacı ve Varlık

Görülme ihtiyacı, toplumu oluşturan bireylerin her biri için ayrı ayrı geçerlidir ancak Kayacan, zaman zaman rasyonel düzenin kodlarının dışında kalan sıradışı kişileri (deli, sarhoş, yazar, bunak, zekâ özürlü...) kahraman olarak seçtiği öykülerinde görülme mefhumunun özellikle sorun haline geldiği durumlar yaratır. Kayacan'ın 1987'de yayımlanan son öykü kitabı *Bir Deli Değilin Defterleri*'nde yer alan ve bir yazarın her sabah uyandığında yazarlık egosuyla olan yüzleşmesine odaklanan "Ölüm ve Serçe" adlı öyküsü, bu yüzleşmenin görülme ihtiyacı ile ilişkilendirildiği bir metindir. Öykünün yazarlık egosuyla çatışma içinde olan yazar kahramanı Ergin Çokergin, her sabah pencere önüne etrafı seyretmekten çok görülmek için çıkar:

> Dünyaya gündelik ödülüydü pencereye her sabah çıkması. Güneş iki büklüm ortalarda, büyük yazarın ana çizgilerini selamlıyordu. Ergin Çokergin pencerede tam beş dakika durdu. Dünyanın gözünde kendini yenilemek için, beş dakikayı yeterli buluyordu.[203]

Görülür olmanın sıradan bireyin, adsız bir "Hiçoğlu'nun" bile varlığını tescilleyen bir önkoşul olduğu düşünülürse "anlatma" ve "varoluş" konusunda sıradan olanın ötesinde bir kaygı taşıyan yazarın görülme ihtiyacının had safhada

---

[203] *A.g.e,* s.277.

olması anlaşılır bir durumdur. Kafka öykülerinde sıklıkla karşılaşılan pencereden bakan ya da sokaklarda gözlem yapan bir anlatıcının aksine yazabilmek için öncelikle görülmesi gereken bir yazar egosunu sunar Ergin Çokergin karakteri. Görülme sorununa toplumsal varlığıyla –bir anlamda yokluğuyla- ciddi bir tekinsizlik yaratacak bir biçimde Hiçoğlu karakteriyle ilk öyküsünde giriş yapan Kayacan, 1950'lerden 1980'lerin sonuna kadar süren öykücülük serüveninde söz konusu sorunu toplumun çeşitli kesimlerinden hatta toplumun dışında kalan yadırgatıcı karakterler üzerinden ele alarak vurgulamaya devam eder.

Son öykü kitabı *Bir Deli Değilin Defterleri*'nde yer alan zekâ geriliğinden muzdarip bir kızı anlatan "Bana Bakın Benim Adım Gizlem ve Ben de Mutlu Olmak İstiyorum" öyküsü, başlığıyla dahi görülme ihtiyacına işaret eder. Kayacan için bir kez daha görülme ihtiyacını pekiştirmenin yolu, norm dışı karakterler yaratmakta gizlidir. Yaşı ilerlese de zekâsı sekiz yaşındaki bir çocuğunki gibi kalacak olan Gizlem, görülme sorununu güçlü ikilemler eşliğinde yaşar: Bir yandan şiddetle görülmek ister. Dışarıya "normal" bir görüntü vermektir onun varoluşunu sağlıklı bir zemine oturtacak olan. Hayatı boyunca başkalarının mutluluklarını seyretmek istemediğini haykırırken sokağa ve pencereye çıktığında sürekli izleniyor olduğuna dair bir şüphe ve gerilimi de aynı anda yaşar:

> Karşı apartımanların pencereleri boştu. Bakan filan yoktu. (...) Tül perdelerin arkasında oturanlar oluyor. Onları her zaman görmek kolay değildi. Belki de gözetliyen [*sic*] vardır kuşkusu ile, bakkala değil başka bir yere, daha önemli bir yere gitmek, gezintiye çıkmak, bir arkadaşıyla buluşmak için evden ayrılıyormuş gibi bir tavır takındı.[204]

Her daim seyirlik bir nesnedir Gizlem ve sekiz yaşında kalmış zekâsıyla bu durumun farkında olup tedirginliğini yaşar. Öykülerinde genellikle olağanüstüne ve dilin kullanım sınırlarını zorlayan bir anlatım biçimine yaslanan Kayacan, zekâ

[204] *A.g.e*, s.302-303.

özürlü karakterine düzenli bir akıl yürütme biçimi sergilettiği gibi, anlatımını da son derece realist bir yazı tekniğine dayandırarak da sürrealist bir zıtlık etkisi yaratır. Zira sürrealizmin bizzat zıtlıklar üzerine kurulu bir estetik deneyim biçimi öngördüğü birinci bölümde belirtilmişti. Gizlem'in tek başına gidebildiği sayılı mekânlardan biri olan bakkal ve eczaneye giderken dışarıya seyirlik bir nesne değil seyreden bir özne olduğunu vurgulamak istediği için başka rollere bürünmeye çalışır. Hayatını oluşturan bütün fiziksel koşullar görme ve görülme üzerinden gerçekleşmektedir: Bir gün Gizlem üç aylık bir bebekken annesi, onun gözlerinin "yeni uyanan bir bebenin gözler [değil] delirmiş gözler"[205] olduğunu görüp telaşlanır. Çağırdığı doktor, Gizlem'in durumunda bir anormallik olmadığına kanaat getirdiğinde anne, bir gerçeği 'görememiştir'. Hâlbuki "Gizlem'in usunu gölgeliyecek [*sic*] uçurumlar"[206] o gün belirmiştir. Üç aylıkken zihninin akıbetine dair sinyaller vermiş olan Gizlem'in zihnine perde düştüğünü annesi onun gözlerinde gördüğünü sandığı halde doktorun telkiniyle bu konuda önlem almamıştır. O zamandan beri Gizlem'i çevreleyen gözler, onun zekâ yaşının geriliğini her daim yüzüne vuran araçlar haline gelmiştir. Bakkal ve eczane ziyaretlerinin dışında rutin halinde gittiği nikâh dairesinin önünü en çok kalabalık olduğu için sever. İnsanlar ve çiçekler onu örterken en rahat hissettiği nokta başkalarının mutluluklarını seyredip kendisini evlenen kişilerden biri olarak hayal ederken kalabalıkta görülmüyor oluşudur. Öte yandan karanlıkta yalnız kaldığında yaşadığı görülmezlik onu başka türlü korkutur çünkü bu varoluşuna doğrudan bir tehdittir: "Bazen karanlık gelip BENİ siliyor. Öyle gibime geliyor. En çok o zaman korkuyorum. Göremiyorum çünkü. Görmeme vakit kalmıyor"[207] diye dert yanarken

[205] *A.g.e,* s.319.
[206] *A.g.e,* s.321-322.
[207] *A.g.e,* s.347.

görülmez olmak varlığına tehlike düşürdüğü gibi görme / seyretme ile kurulan bireysel bir iktidardan onu mahrum kılar.

Görüntü egemenliğinde yaşayan bir şehir insanı olarak şişedeki adama da, bir noktadan sonra işitme duyusundan olunca sessizlikle beraber algılamak durumunda kaldığı dışarının görüntüsü tekinsizlik duygusu veriyordu. Ama onu daha da fazla tedirgin edecek olan yüzünün görülmediğine dair bir korku olacaktır. Gizlem'in de muzdarip olduğu bu tekinsizlik duygusu, yine insan / özne olarak var olma kaygısına dairdir. Gizlem'in göremediği gibi karanlık tarafından silinmekten korkması, Hiçoğlu'nun yüzünün dahi olmaması, görülür olanın kazandığı itibarı yer yer alegorik yer yer gerçeküstü hamlelerle vurgularken, Walter Benjamin'in "gözleri gören, ama kulakları işitmeyen bir insanın işitebilen ama göremeyen bir insana kıyasla çok daha huzursuz" olduğuna dair sözlerini akla getirir:

> Burada...büyük kente özgü bir şey var. Büyük kentlerdeki insanlar arasındaki ilişkilerde, gözün işlevi kulağınkine kıyasla giderek daha da ön plana çıkıyor. Bu durum büyük ölçüde toplu taşıma olgusunun sonucudur. (...) Otobüs, tren ya da tramvay kullanımının yaygınlaştığı 19. yüzyıla kadar, insanlar hiçbir zaman, dakikalar hatta saatler boyu tek kelime etmeksizin birbirlerine bakmak zorunda kalmamıştı.[208]

Moderniteyle birlikte belirginleşen görülmeyene olan korku Benjamin'in modern bir olgu olarak örneklendirdiği toplu taşıma araçlarında gerçekleşen gündelik sahnelerde kuşkusuz daha irkiltici olacaktır. Oysaki toplu taşıma araçlarında uzun süre konuşmadan birbirini seyretmek zorunda kalan modern insan, fizik-optik görüşün yardımıyla gördüğü yüzleri kolaylıkla anlamlandırabilir. *Visual Culture*'a yazdığı önsözde modern dünyanın büyük ölçüde 'görülen' bir fenomen olduğunu vurgulayan Chris Jenks, "sosyal ve kültürel araştırma alanında görselliğin geniş kelime dağarcığında gözlemin temel bir metafor haline gelerek insan toplulukların

[208] Simmel, s.28.

ortak hareketlerini anlamak ve bilgiye ulaşmak için araçsal bir önem taşıdığını"[209] söyler. İngilizcede "anlamak" ifadesi için "görmek / see" sözcüğünün kullanıldığına da dikkat çeken Jenks, bilginin görülen üzerinden oluşturulduğunu ima eder. Karanlığın gelip yüzünü sileceğinden korkan Gizlem, varoluşunu yüzüyle tescillemek zorunda olan Hiçoğlu, birbirlerini görerek anlamlandıran topluluklar içinde 'dışarıda' kalan benzer karakterlerdir. Benzer bir şekilde şişedeki adam da, yüzünün görülmediği sürece kendisinin 'bilinemeyeceğinden' dem vurur:

> Şişenin alt kısmı açık olduğundan dışarıdan gelen sesleri duyabiliyordum. Ama bir gün hiçbir ses duymaz oldum. (...) O güne dek azbuçuk bir yalnızlığım vardı. Herkes şişenin içinde bir adam olduğunu biliyordu ama kim olduğunu bilmiyorlardı. Yüzünü görmemişlerdi. Ne düşündüğünü, ne duyduğunu bilmiyorlardı. Yüzümü görünce bileceklerdi.[210]

Yüz, varoluş için burada bir kez daha önem kazanır çünkü görülmeyi sağlayacaktır. Şişedeki adamı izlenen bir nesne olmaktan çıkarıp görülen ve kendisi de görebilen bir insan / özne varoluşuna götürecektir. Yüz, toplumsal düzenle uzlaşma içindeki bir varoluş biçimine sebebiyet verdiği gibi yüzün 'doğru / düzgün' bir şekilde görülüyor olması da bir o kadar önemlidir. Rasyonel akılla 'doğru görme' biçiminin doğru orantılı olduğu bir toplumsal düzende, dış dünyayı deforme olmuş bir biçimde algılayan bir özne olan şişedeki adam, 'doğru' görülme amacıyla yüzünü de 'doğru' bir biçime getirmeye gayret eder ki toplumsal kabulü gerçekleşebilsin: "Şişenin önünden geçenleri çarpık çarpuk gördüğümü söylemiştim. 'Acaba dışarıdakiler de beni yamru yumru mu görüyorlar çarpıtıcı camın arkasında' düşüncesiyle yüzüme çekidüzen vermeye çalıştım."[211] Şişedeki adamın içinde

---

[209] Jenks, s.3.
[210] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.65-66.
[211] *A.g.e,* s.66.

bulunduğu, "Merleau-Ponty'nin *fizik-optik* dediği Kartezyen bakışın"[212] hâkimiyetini sürdürdüğü bir toplumsal düzlemdir. Normal olanın sınırlarının giderek daha kesin bir biçimde tanımlandığı bu toplumsal düzlemde 'normallik' kavramı kayda değer bir sorun haline geldiği gibi "görme" meselesiyle doğrudan ilişki içindedir. Rasyonel akıl ve görme arasındaki doğrudan ilişki, 'normal' olana yapılan vurgu ile çeşitli bilim dallarının icadı eşliğinde önem kazanır. Rasyonel akıl, bilimle uğraşır ve her bilim 'normal' olanın sınırlarını belirleyerek kendini var etmiştir. O halde şişedeki adamın da 'normalleşebilmek', toplumsal düzleme uyum sağlayabilecek türden bir varoluş gerçekleştirebilmek için 'bilimsel bilgiye' ihtiyacı vardır:

> Şişenin içinde yüzümü erince kavuşturacak, beni seyreden insanların karşısında beni küçük düşürmiyecek [*sic*] olanakları araştırdım. İlkönce [*sic*] en kolayından başladım. İki kere iki dört eder dedim. Dünya yuvarlaktır, yıldızlardaki göğün soyu mavidir, denizin suyu tuzludur, renklerin sayısı yedidir, haftada yedi gün vardır (bugün günlerden nedir demedim çünkü bilmiyordum)[213]

Normalliğin el üstünde tutulduğu bir iktidarın gözüne girebilmek için normallik üzerinden kurulmuş bilimsel bilgilerin en temel olanlarını dile getirir şişedeki adam. Normal olmadığını düşündürtmesin diye yanlış ya da eksik bilgileri saklama, göstermeme yoluna gider. Doğru bilginin, görülebilir olgularla ölçüldüğü rasyonel düzlemde şişe içindeki görüntüsünün yarattığı anormallik dışında bilgiye hâkim olmaması içinde bulunduğu durumunun trajikliğini perçinler.

Kayacan, bu bölümde incelenen öykülerden anlaşılacağı üzere rasyonalitenin sunduğu görülebilir olgulara karşı kuşkulu bir tavır içindedir. Bilginin görülen üzerinden şekillendiği bu düzlemde, varlık da görülür olmak kaydıyla ortaya çıkar. Hiçoğlu'nun durumunda olduğu gibi bazen isme sahip olmak bazen de şişedeki adam gibi sahip olduğu 'yanlış' bilgileri saklamak, mevcut toplum düzeni için görülürlüğü

[212] Sayın, s.144.
[213] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.66.

sağlayan unsurlardır. Keza Kayacan yönelttiği bu eleştiriye, her defasında görülmeyenden çıkacak olan bir gerçeklik inancıyla yanıt vermeyi ihmal etmez. Bir sonraki bölümde incelenecek olan zihinde gerçekleşen, bazen hafızayla şekillenen görme biçimi de, fiziksel olarak görülmeyene giden yolda değerlendirilmesi gereken önemli bir adımdır çünkü bu bölümde incelenecek olan öyküler, dış dünyada gerçekleşen eylemleri tamamen bir kenara iterek zihinde oluşan yeni bir görme alanını öne çıkarır ve bu alana yeni bir gerçeklik atfeder.

BEŞİNCİ BÖLÜM:

FEYYAZ KAYACAN ÖYKÜLERİNDE ZİHİNDE GERÇEKLEŞEN GÖRME

Bu bölümde, Kayacan'ın rasyonel algı sistemine alternatif olarak sunduğu zihin ve bellekle şekillenen görme biçimlerini sorunsallaştıran öyküler incelenecektir. *Şişedeki Adam* adlı ilk öykü kitabında yer alan "İstanbul Zeybeği" ve "Suavi'yi Gördünüz mü?" adlı öyküler, İstanbul'a dair bir romanı Londra'da yazmak isteyen Suavi karakteri etrafında şekillenir. Suavi'nin bu yazma edimindeki en büyük yardımcısı zihninde oluşan ve belleğinin ona sunduğu İstanbul görüntüleri olacaktır. Bu iki öyküde fiziksel dünyada görülenlerin dışlanmasına paralel olarak yoğunluk kazanan halisünatif anlatım, bir çerçeve anlatı olan *Sığınak Hikâyeleri*'nde de etkisini gösterir. *Cehennemde Bir Yusuf* ve *Çocuktaki Bahçe*'de de kısmen gözlemlenebilecek ortak özellik, metinlerde aktarılanların hiçbir şekilde o an dış dünyadaki olguların fiziksel görmeyle algılandığı durumları aktarmamasıdır. Bu durum, düşlerin, rüya atmosferlerinin, bellekle beliren geçmiş imgelerin, sanrı ve halisünasyon etkisi yaratan tabloların canlanmasına yol açar.

Sanrılara Dayalı Görme: "İstanbul Zeybeği" ve "Suavi'yi Gördünüz mü?"

İlk olarak incelenecek "İstanbul Zeybeği" ve "Suavi'yi Gördünüz mü?" adlı öyküler, aynı karakterlerin yer aldığı birbirini takip eden öykülerdir. İstanbul'dan Londra'ya, İstanbul'un romanını yazmak için gelen Suavi'nin yazma ediminin temel alındığı bu öykülerde, Kayacan'ın öne getirdiği görme sorunsalı, fiziksel dünyada görülenler ile zihinde görülenlerin farklılığı üzerine yoğunlaşır. "Gözlerin hafızası ve

hazzı: işte bütün estetik budur"[214] der Pierre Naville *La Révolution surréaliste* dergisinin üçüncü sayısında. Bu öykülerde de hafıza ve haz gibi bilinçaltı öğelerine dayalı görme biçimleri ön plana çıkar. İstanbul'u anlatan bir roman yazmak için ondan kaçmak gerekliliği fiziksel görüden ziyade bilinç gözüyle, hatta bilinçaltından da yardım beklenerek yazma uğraşını beraberinde getirir. Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*'nda Guys'un "modele bakarak değil, belleğinden çizdiğini"[215] belirtir. Ona göre, "aslında bütün iyi ve hakiki ressamlar doğadan değil, zihinlerine yer etmiş imgeden çizerler."[216] "İstanbul Zeybeği" ve "Suavi'yi Gördünüz mü?" adlı öykülerde de dış dünyayı gözlemleyerek esinden medet uman, yazmak için sahildeki bir balıkçı kahvesine gidip etrafını gözleyen Sait Faik'vari bir yazar modelinin aksine, İstanbul hakkında yazmak için ondan kaçan, Londra'daki bir pencereden gördüklerinin üzerine giden, malzemelerini zihninde olup bitenlerden almakta direnen bir yazar modeli vardır. "İstanbul Zeybeği"nde Suavi adlı karakterin İstanbul'u gözle görmeden yazma isteği şu şekilde metinselleştirilir:

> James Joyce'un Dublin'e değgin izerlerini yazmak için İrlanda'dan kaçtığını, yıllarca Trieste'lerde, Paris'lerde, Zürich'lerde gözünün son ışığını ve soluğunun son tekmesini tüketinceye dek yaşadığını ve Dublin'i gözünde büyüte büyüte tüm kentlerin, ırmakların ve yaradılışların kavşağı ve tutunağı gibi anıtlandırdığı, simgeleştirdiği o yılların kilinden kendine özgü ve başından, gözünden ve yüreğinden aşkın ve her adım başına yerine getirdiği daha kocaman ve değişken, bildik ve belenmedik bir Dublin'i sürenin havsalasına peşkeş çektiğini
>
> Suavi'ye söylemeseydiler
> İstanbul'da duran günlerden
> durup dururken birinde,
> bütün bunlar olmıyacaktı
> [*sic*].[217]

Suavi, eserlerini okumadığı halde Joyce'a öykünür çünkü güçlü bir tutkuyla anlatmak istediğinin gözlerinin önünde oluşunun onu sözcüklerle "göstermeye"

---

[214] Nadeau, s.108.
[215] Baudelaire, s.218.
[216] *A.g.e,* s.218.
[217] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.24.

yetmeyeceğine dair bir inanç geliştirmiştir. "Joyce'un ne adını almıştı[r] ağzına, ne de okumadığı izerlerine gözünün bir köşesini olsun atmayı geçirmişti[r] aklından"[218]; ancak uzakta olanı zihninde yakınlaştırarak anlatmaya kalkıştığında, ifade, anlatabilme konusunda bütün sınırların ortadan kalkacağına inanmıştır:

> Suavi kahvesini yarıda bırakıp, tam ortasında soluduğu için gözbebeğinin öteki bütün buutlarını eriten, öteki buutlara yer bırakmayan ve belki de buutsuzlaşan İstanbul'un tam ölçüsünü uzaktan çizmek, sürülgenin süredeki ve uzaydaki merceğinde İstanbul'a kanından dallar ve budaklar aşılamaya kalkışmayacaktı.[219]

"İstanbul'u sınırsızlaştırma" yolunda geliştirilen bu ideal, yazmayı istediği romanı da sınırlardan koparacaktır. Joyce'un Dublin dışından yazılan Dublin romanı *Ulysses* tek bir günü anlatan bir uzun romansa Suavi'nin Londra'dan yazılan İstanbul romanı da en az *Ulysses* kadar kalınca olacak ve tek bir cümleden oluşacaktır:

> (...) romanın ilk ve sonsuz tümcesi Londra'da başlıyacak [*sic*] ve Londra'dan bütün evreni ve İstanbul'un taslakları olan öteki bütün kentleri kuşataraktan gerisin ileri ve ilerisin geri yola çıkacak ve soluğunu gene İstanbul'a sürecekti gözünün aslındaki Kerem'lerden.[220]

Kayacan'ın çeşitli dil oyunlarıyla da ısrarla üzerine gittiği –"gözünün aslındaki Kerem'lerden" gibi- görme sorunsalı, fiziksel dünya ve algıya iyiden iyiye yüz çevirerek zihindeki algıları ve görüntüleri sınırsızlaştırma eğilimine başvurur. James Elkins'e göre fiziksel görme işleminde de gören aslında zihindir, göz sadece bir dokudur.[221] Kayacan, görmeyle ilgili bu fikrin giderek daha belirgin bir şekilde altını çizer hatta bunu büyük harflerle dile getirir: "AMA GÖZLE ALINAN BAŞKA, USDAN [*sic*] ÇIKAN VE ÇIKMAYAN BAŞKA."[222] "Usdan çıkan" ifadesinde zihinde bilinç açıkken beliren görüntüler, "usdan çıkmayan"larla ise

---

[218] *A.g.y,* s.25.
[219] *A.g.e,* s.25.
[220] *A.g.e,* s.25.
[221] Elkins, s.27.
[222] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.25.

bilincin farkında olmadıkları, başka bir deyişle unutulan ve bastırılan istekler, güdüler, anılardan oluşan bir alanı kapsayan "bilinçötesi"ne gönderme yapılıyor gibidir. Her durumda, bu ikisinin "gözle alınanlara" olan üstünlüğü, iki öykü boyunca vurgulanacaktır.

Öyküde yer alan başka bir karakter, Lomas'ın evindeki kalabalık toplantılardan birini anlatan bölümler, gözle ve zihinle görülenin ayrılığına dair meselelerin yazarın başlıca kaygısı olduğunu düşündürecek bir biçimdedir. Sürrealist tekniklerden yararlanılarak, algıların üzerine gidilir, olağanüstü kullanılır, kelimelerle güçlü bir görsellik yakalanır. Lomas, Londra'ya gözünü yumar sürekli:

> (...) bir köşeye oturmuş, ötekilerini seyrediyordu. Gözleri sansar gibi. Odadakiler odada değildi. Onları Lomas oynatıyordu, Lomas konuşturuyordu. Her şey Lomas'ın gözlerinin izniyle oluyordu sanki. Herkes ve her şey Lomas'ın aklına kapanık. Gözlerini kırptıkça odanın ışığı bulanıklaşıyor. İlhan, Lomas'ın gözündeki boyunduruğa kulak asmadı.[223]

Fiziksel dünyada gerçekleşenlerden farklıdır Lomas'ın zihninde oluşan görüntüler. Jonathan Crary'nin Fransız filozof Maine de Biran'ın savunduğunu söylediği "içsel deneyimin özerkliğini ve birinciliğini ön plana çıkaran"[224] görüntülerdir bunlar. Malzemeleri fiziksel gerçeklikten alınmış olan, halüsinasyon etkisi yaratan esrik imgeler belirir Lomas'ın gözünün önünde. Bir bakıma, "[o]dada olup bitenleri Lomas çizer."[225] Aslında, sadece Lomas'ın zihninde cereyan eder gibi görünen anlatıdaki esriklik hali öykünün tamamındaki anlatı diline yayılmıştır. Londra'da yaşayan başka bir Türk olan İlhan ve Lomas'ın, misafirler tarafından bir barda dans ederken bulunup partiye getirilen Suavi ile tanışmaları, Suavi'nin yine eve dans ederek girişi ile gerçekleşir. Bir rüya atmosferi yaratılarak anlatılan

---

[223] *A.g.e*, s.28.
[224] Crary, s.85.
[225] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.29.

Suavi'nin dansı, "İstanbul Zeybeği" adından da anlaşılacağı gibi zeybektir ve bu dans bir tür İstanbul görüntüsü, imgesi oluşturma amacı güder. Suavi, romanı için nasıl bir İstanbul görüntüsü oluşturmak istiyorsa, bu dansla da İstanbul'u Lomas'ın odasına getirmek ister:

> Bütün gözler İstanbul'a. Bütün gözler, Suavi'nin gözündeki sarılgan İstanbul'a çevrildi ama göremediler İstanbul'u. Lomas'ın odasından dışarı çıkamadılar. (...) Uçurumda kene gibi dolaşıyordu gözler. (...) ZEYBEKTE DİRİLTECEĞİM GÖZLERİ GÖRE GÖRE İSTANBUL'U.[226]

Suavi, dansıyla ifade etmek istediğini 'göstermeyi' amaçlar aslında, ardından bu 'görüleni' yazıya döküp romanını oluşturacaktır. "İstanbul'u biraz daha gözlerine üşüştürmek"[227] niyetindedir, önce gözlere "üşüştürülen" İstanbul'a bakmalı, ardından onu yazmaya çalışmalıdır. Zeybek dansını yaparken anlatmayı arzuladığı İstanbul'u hissedebilmiş ve göstermeye çalışmıştır. Ancak, "[z]eybekte söylenenleri, kâğıt üzerinde de söyleyebilme özlemi"[228] vardır. Suavi'nin zeybek dansıyla yakaladığı ve ortaya çıkardığı İstanbul görüntüsü, Jonathan Crary'nin yirminci yüzyıl başındaki avangard akımların da peşinde olduğunu söylediği bir "ilk görme" modeline yakındır:

> On yedinci ve 18. yüzyılda [*sic*] bu tür bir 'ilk' görmenin mümkün olduğu, bir sav olarak dahi ortaya atılamazdı. (...) O ilk görme anı, (...) konuşulması ya da temsil edilmesi olanaksız bir boşluktur, çünkü bir söyleme, dolayısıyla anlama sahip değildir. Yeni yeni gören bir kişi için görme ancak nesnelere sözcükler, kullanımlar ve yerler atanabildiğinde biçimlenecektir. Cézanne, Ruskin, Monet ya da 19. yüzyıldan herhangi bir sanatçı için 'gözün masumiyetini' tasarlayabiliyorsa bunun tek nedeni, söz konusu yüzyılda gözlemcinin temelde yeniden örgütlenmiş olmasıdır.[229]

Zeybek dansı, Crary'nin yüzyıl başı sanatçıları için söylediği türden bir tür İstanbul'u 'ilk görüş' vaad eder. Bu 'ilk görme'de bir gerçeklik iddiası vardır ve bu

---

[226] *A.g.e,* s.32.
[227] *A.g.e,* s.31.
[228] *A.g.e,* s.35.
[229] Crary, s.80.

iddia, bireyin yani Suavi'nin gerçekliğine 'ilk' olma, içkinlik bahşeder. Sürrealistlerin yakalamaya çalıştığı saf görüntünün saf dille vücuda gelişi zeybek dansında gerçekleşir ki Suavi'nin de İstanbul'un romanını yazarken gerçekleştirmeyi amaçladığı tam da bu sürrealist kaygıdır. Zeybek dansı, Suavi'nin 'saf görüntü'nün dile ve yazıya dökülmesi arzusunun tatmini niteliğindedir.

Dikkat edilmesi gereken başka bir nokta, zeybekte "görünenlerin" değil "söylenenlerin" şeklindeki ifadedir. Demek ki, Suavi anlatmak istediği İstanbul'u dansıyla bir nebze 'söyleyebilmiştir'. Bu 'söyleme' biçiminin, görüntüyle oluştuğu göz ardı edilmemelidir. Görüntüyle anlatılabilir olanı, sözcüklerle anlatmak, göstererek bir anlık oluşturulan görüntüyü sözcüklerle yaratabilmektir bundan sonraki temel mesele ki Kayacan öykücülüğünün tekniğinin temel meselesi de bu gibidir:

> Suavi kanında koşturduğu İstanbul zeybeğini kafasına aktarmak, gözlerine ulaştırmak ve gözlerinin ucundan da tümağızlardaki destanların dillerine sıçratmak istiyordu.[230]

Suavi'nin başka bir kaygısı, kendi zihninde gördüğü İstanbul'u anlatamamaktan ziyade, zihninde beliren İstanbul görüntüsünü de elden kaçırmaktır. O görüntüyü kaybederse, yazma imkânı hepten ortadan kalkacaktır, öyleyse temel olan yine 'görüntüdür.' İstanbul'u görmüş olan bir başkası, İlhan onu bu konuda sakinleştirmeye çalışır: "Korkma Suavi, korkma. O düşündüğün İstanbul salt sana vergi bir İstanbul. Kimse çalamaz onu senden."[231]

"İstanbul Zeybeği"ni takip eden "Suavi'yi Gördünüz mü?" adlı öyküde Suavi'nin zihninde İstanbul'a dair belirecek 'ilk görüntü'yü kaybetme korkusu giderek derinleşir. Zihnine görüntüyü çağırmaya çalışırken fiziksel bir görme

---

[230] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.35.
[231] *A.g.e*, s.36.

eylemiyle oyalanarak uzun uzun pencereden dışarı bakar. Gözleri kapatıp hayal kurmayı kolaylaştırmak, zihninde belirecek olan imgelere odaklanmak yerine, fiziksel bir imge alımına koyularak pencereden dışarısını seyretmeyi tercih eder çünkü " (...) Suavi'nin tek tümceli kocaman romana sığdıracağı İstanbul'un Londra'dan bile görülmesi, duyulması gerek[ir], neresine gidilirse gidilsin İstanbul-dışı evrenler ve sürelerin."[232] Pencereden odasına dolan dış dünyaya ait görüntülere rağmen, "Ne yapayım, hiçbir şey gelmiyor kafama, Ne yapayım, ne yapacağım. (...) Gözlerimin önü bomboş ve arkası. (...) Görmeden de sormadan da gözümün önüne getirebilmeliyim"[233] diyerek telaşa kapılır. İstanbul romanını yazmak için Londra'daki bir pencereden dışarı bakan Suavi'nin ilk gördüğü dış dünyaya ait görüntülerdir. Ardından bu görüntüler yavaş yavaş fiziksel gerçekliklerinden uzaklaşmaya başlar: "Dışarıda Londra uzuyordu, güneşli gündeki insanların gölgesinde. (...) İnsanların gölgesi uzuyordu kaldırımda. (...) -Benim gölgem nereye düşüyor, düştü ve düşecek, dedi Suavi."[234] Dışavurumcu teknikleri anımsatır bir biçimde, dış dünyadaki nesneler yavaş yavaş psikolojik gerçeklerin hâkimiyetine girer. Dışavurumcu resimde ve sinemada göze çarpan fizik ötesi uzun gölgeler, burada da kendini gösterir. Bu gölgeler, Suavi'yi 'saf görüntüye' yaklaştıracaktır. Nitekim telaşına rağmen İstanbul'a ait görüntüler yavaş yavaş zihnine gelmeye başlar.

Bu noktada Elkins'in "görmenin belleğe, körlüğe ve unutmaya ne kadar bağımlı olduğu"[235] yönündeki görüşünü hatırlamakta fayda vardır. Nitekim görüntüde ilk beliren, Suavi'nin geçmişinden olması muhtemel Fitnat Hanım'dır.

---

[232] *A.g.e,* s.39.
[233] *A.g.e,* s.40.
[234] *A.g.e,* s.38.
[235] Elkins, s.203.

Fitnat Hanım da pencereden başka görüntülere bakmaktadır. Pencere içindeki bu pencerede görülenler Fitnat Hanım'ın pencerede gördüğü faytonlardan başlayıp anlatıcının zihnindeki birbirini gelişigüzel takip eden başka görüntülerle karışmaya başladıkça, bu puslu alanda 'gerçekten' görülenin ne olduğu sorusu daha da önem kazanır. Fitnat Hanım'ın gördükleri ve / aynı zamanda Suavi'nin usundaki İstanbul görüntüleri, bilinç akışı tekniğinin yardımıyla birbiriyle ilintisiz görüntülerin bir araya geldiği, rüyayı andırır bir hâl alır. Jonathan Crary, Goethe'nin bedenin dışarıda bir karşılığı bulunmayan fenomenleri kendi kendine ürettiği, öznel görme içerikleri ile nesnel dünya ilişkisinin koparıldığı deneyimleri aktardığını belirterek, onun "belirsiz ve puslu olanı, görmenin en temel ve üretken öğesi olarak"[236] tasarlayışına vurgu yapar:

> On yedinci ve 18. yüzyılda [*sic*] görmeyle ilgili söylem, optik sistemin şeffaflığını tehdit eden her şeyi bastırmış ve saklamışken, Goethe bu anlayışa sırt çevirir ve fenomenin görünmesi için bakan kişide pusluluğun olması gerektiğini iddia eder.[237]

Rüya etkisi yaratan bu "pusluluk", sürrealistlerin de iddia ettiği gibi, tam da "gerçeğin" kendisini barındırır. Görüntü puslandıkça gerçeğe bir adım daha yaklaşılır, görüntü tamamen ortadan kalktığında ise artık "hakikat"in kendisinden bahsedilebilir. Bu nedenle rüya, gerçeğin ta kendisidir. Rüya diline sahip olan, simgesel düzlemde yer alan dille kolay kolay anlatılamaz. Suavi'nin zeybek dansını yaparken hissettiklerini ifade etmeye çalışmak da bir rüyayı dile getirmeye çalışmak gibidir:

> Suavi zeybekte toprağın kendi gözüyle bakıyordu toprağa. İnsan gözüyle değil. Tümce gözüyle değil. (...) İstanbul'un romanını yazmak için gelmişti Londra'ya ama İstanbul ona zeybekte görünmüştü ve başka yoldan görünmeyecekti ama görünsün diye bekliyordu Suavi.[238]

---

[236] Crary, s.85.
[237] *A.g.e,* s.85.
[238] Kayacan, *Bütün Öyküleri,* s.44.

Suavi, zeybek sırasında İstanbul'a dair fiziksel bir görüntü oluşturmaz ya da İstanbul'u dille ifade etmez, ona "toprağın gözünden" bakabilmiştir, başka bir deyişle dansıyla oluşturduğu görüntüyle içkin bir İstanbul yakalayabildiğine dair bir inancı vardır. Bu şekilde bir 'içkinliğe' Londra'da bir pencereden dışarı bakıp dış dünyadan göze gelenlerin akışına özellikle kendini kaptırarak bir noktadan sonra dış dünyaya karşı körleşip zihnindeki görüntüleri uyandırarak ulaştığını düşünür. Gözlerini kapatıp İstanbul'u dinleyerek İstanbul'a dair imgeleri zihninde harekete geçiren şairin aksine, Suavi gözlerini Londra'daki bir penceredeki imge yağmurunun akışına bırakır. İstanbul'un görüntüsünü yakalamak uğruna yapılan bu eylem aslında fiziksel görme ve zihinsel görmeyi bir anlamda birbirine düşürmek için gerçekleştirilen meydan okuyucu bir eylem olma özelliği taşır. Gözler kapanıp dış dünyada göze gelecek her türlü veriden soyutlanıldığında zihinde görüntü yaratmak daha kolaydır. Oysa İstanbul'la alakası olmayan bir dış dünyaya, Londra'ya bir pencereden inatla bakarak zihinde İstanbul'a dair görüntü yakalamaya çalışmak fiziksel görme ediminin üzerine gitmektir. Gerçekten de Suavi, bu şekilde beklediği görüntüyü yakalar: "Elimden çıktı bir kere tümce ve aşılandı artık geçmişteki ve gelecekteki tüm yapıtların gözvekulakveparmakbebeğine."[239] Bu arada Kayacan, "görme" meselesine eşlik eder bir biçimde "göz" sözcüğünden türeyen sözcükler ve deyimlerle oynamayı da ihmal etmez. "Cankulağıyla dinlemek" deyimini "gözbebeğiyle dinlemeye"[240] dönüştürür; arzu duyulan birine bakışı dile getirmek için "gözler, arzulanan kişinin üzerinde çivilenir."[241]

---

[239] *A.g.e,* s.44.
[240] *A.g.e,* s.50.
[241] *A.g.e,* s.41.

Öykü kahramanı Suavi, "penceresinden odasına dolan Londra görüntüleriyle" yakaladığı İstanbul'u anlattığı tek cümleden oluşun 800-900 sayfa civarındaki romanını birkaç dergiye yayımlanması için gönderir ancak hiçbiri bu 'tuhaf' romanı yayımlamaz. İlhan'la yaptığı telefon görüşmesinde onu "gözbebeğiyle dinleyen" İlhan'a romanının yayımlanmamasını, değerinin bilinmemesi olarak değerlendirir ve bunda bir zarar görmez. Çünkü onu ilgilendiren, "tümcesinin" yani romanının, bir kere elinden çıkmış olması ve "gelecekteki tüm yapıtların gözvekulakveparmakbebeğine aşılanmış" olmasıdır. Şu an için romanını yayımlatma şansı bulamasa da zihnindeki görüntüyü anlatabilme derdinin üstesinden gelmiş, dolayısıyla kendini ifade etme imkânı bulmuştur. Ne var ki, 'saf görüntü'yü elde ettiğinde ve bunu anlatabildiğinde Suavi ortadan kaybolur: "İlhan, günlerden beri Suavi'yi arıyor. Karınların lâdeslerin-de. Konsolosluklarda. Delilerdeki saraylarda. Ama bulamıyor. Göremiyor. Siz gördünüz mü Suavi'yi?"[242] Adını sahiplendiği zaman Hiçoğlu nasıl görünmez oluyorsa Suavi de anlatmak istediği İstanbul görüntüsünü anlatabildiği noktada kendisi olur ve ortadan kaybolur. Böylelikle Kayacan, görünmezde aradığı bir gerçekliğin bir kez daha peşine düşmüş olur.

Kayacan'ın anlatmaya değer bulduğu gerçeklik "şimdi"de ve fiziksel dünyada görülebilir olanların özellikle dışındadır. "İstanbul Zeybeği" ve "Suavi'yi Gördünüz mü?" adlı öykülerde görmenin zihinde gerçekleşen bir edim olduğu vurgusu hâkimdir. Öyle ki, yazılması hedeflenen 'büyük roman' tam da bu türden bir görme biçiminin eseri olacaktır. Anlatılmaya / yazmaya değer gerçekliklerin bir diğer malzemesi bellekten gelir. "Suavi'yi Gördünüz mü?"de Londra'daki penceresinden dış dünyayı seyredip İstanbul'un romanını oluşturmaya çalışan Suavi'nin zihninde

[242] *A.g.e,* s.51.

beliren görüntülerin büyük çoğunluğu bellek tarafından ona sunulur: Bu malzemeler geçmişe aittir.

Bellekte Yaratılan Görme

Kayacan'ın ilk olarak 1962'de yayımlanan *Sığınak Hikâyeleri* adlı öykü kitabı da "şimdiyi" ve "şimdi görüleni" değil, hatırlandıkça görülenleri aktaran bir çerçeve anlatıdır. Geçmişte olup bitenleri hatırlayış, tıpkı "İstanbul Zeybeği" ve "Suavi'yi Gördünüz mü?"de olduğu gibi fiziksel bir görme eylemine direnen gerçeküstü imgelemlerin belirdiği bir zihinde görme biçimine dayanır. *Sığınak Hikâyeleri*'ni oluşturan her öyküde sığınaktaki başka bir karaktere odaklanılırken karakterin ve onun ekseninde gelişen olayların oluşturulma biçimi onun aşama aşama hatırlanmasıyla gerçekleşir. Bu hatırlayışlar bilinçaltı sahneleri ve rüyaları canlandıran bir anlatım biçimiyle, "Sığınak" adlı bölümden alıntılandığı gibi şekillenir:

> Dartmouth caddesinde adımları daha dinmeyen Vera'yı getirdim aklıma palas pandıras... Postacı kızı Vera aklımda bulunca kendini, gerindi gerindi aklımın alabildiğine. Ve kanıma kadar içerlekmiş gibi kadınların ellerini bastırdım çığlıkların ağzına."[243]

Böylece anlatıcının karakterini yaratma ediminin özü, bizatihi anlatıcı tarafından açığa çıkarılır ve ortaya çıkan karakter fizik-optik görmenin ve aklın sınırlarını zorlayacak biçimde sürreel tablolar yaratır. Önce anlatıcının hatırlama edimi gerçekleşir, ardından Vera'nın zihne "palas pandıras" geliş şekli, "zihinde gerilmesi" gibi bir ifadeyle sürreel bir hale bürünür. Hatırlama çabası, belleği zorlayış, ardından yavaş yavaş beliren çoğunlukla olağanüstü görünümler bu anlatının belkemiğini oluşturur.

---

[243] *A.g.e,* s.77.

Benzer bir şekilde, "Şair Alvin" adlı bölüm, Marcel Proust'un yitirilmiş zamanın peşine düşmesine gönderme yaparak öykünün hatırlandıkça belirenlere dair olduğunun başlangıçtan habercisi gibidir. Kahramanın sığınaktan tanıdığı kişilerden biri olan Alvin, *Sığınak Hikâyeleri*'nin tamamına yayıldığı üzere bellekteki puslar ardında yavaş yavaş beliren, hatırlanmak üzere bir malzemedir. Bu nedenle anlatıcı "Alvin'in sargıları çözülüyor şimdi aklımda"[244] gibi bir ifadeye başvurur. Hatırladıkları çoğalırken anlatıcı hatırlama çabasını okuyucuyla paylaşmaya devam ederek belleğine seslenir: "Çözülün sargılar çözülün."[245] "Postacı Kızı Vera"da olduğu gibi, hatırlananlar ise düşsel tasarımlara dayalıdır. Öykünün kahramanı, bir şair olan Alvin'in yazma edimini fantastik öğelerle zihninde şu şekilde görselleştirir:

> Alvin'in sargıları çözülüyor şimdi aklımda. Ayağının dibinde tomar tomar kağıtlar. Tomar tomar şiirler. Telsiz telgraf şeritleri gibi. Aklımda parazit yapıyor. Alvin'in başından, gözlerinden, kulaklarından gözün alabildiğine kağıtlar fışkırıyor. Halk kütüphanesinin okuma odası, Alvin'in şurasından burasından çıkan cerahatli ektoplazmanın hışırtıları ile dolu. (...) Kütüphanenin okuma odasında Alvin bardaktan boşanırcasına şiir yazıyordu. (...) Alvin rüyalarının kuluçkasına yatmış bir sümüklü böcekti. Sümüklü böceklerin en verimlisi. Burnunu karıştıra karıştıra yazıyordu. Fitillerce şiir çıkıyordu burnundan.[246]

Sığınak Hikâyeleri'nin kahramanın Alvin'i yazarken hatırlama şekli, yukarıdaki alıntıda olduğu gibi, şiire göre düzyazıda daha da alışılmadık duran imgelerin, "gözden, kulaktan fışkıran şiirler" şeklinde doğaüstü tasarımların yaratılmasıyla gerçekleşir. Kayacan'ın hikâye anlatma gayesi olan diğer öykülerine nazaran *Sığınak Hikâyeleri*'nde rastlantı ve tutarsızlıklarla kurulan düşler gibi bir anlatı düzlemi vardır. Yukarıdaki alıntıda Alvin'in yazma ediminin betimlendiği ifadelerin art arda gelmemesi de bununla ilintilidir.

---

[244] *A.g.e,* s.81.
[245] *A.g.e,* s.81.
[246] *A.g.e,* s.81-82.

II. Dünya Savaşı yıllarında sığınakta geçirdiği günleri ve oraya ait hikâyeleri 'şimdi'den bakarak hatırladıkça aktaran anlatıcı, belleğin zihinde oluşturduğu öznel görme biçimlerinin bir bakıma 'kurbanı'dır. Geçmişte olanları hatırlayış başlı başına öznel bir deneyim olduğu gibi hatırlananların gerçeküstü imgelerle aktarılması söz konusudur. Anlatı malzemesinin özü sığınaktaki geçmişken, mevzubahis dönem hatırlanırken alt bir pencere daha açılır ve bir önceki geçmişe dair hatırlananlar da anlatıya düzensizce, yer yer dâhil olur. "Postacı Kızı Vera" adlı bölümde sığınaktaki kişilerden bahsedildiği noktalarda birden anlatıcının çocukluğuna dair göndermeler araya girer. Sığınak etrafında ateşlerin söndürülmesini emreden polislerden sürrealist bir hamleyle, ateşböceklerine geçiş yapılır. Ardından ateşböcekleri anlatıcının çocukluğunun geçtiği Kadıköy ve Yeldeğirmenli ateşböcekleri olurlar.[247] Bütün bunlar kimisi geçmişe kimisi daha uzak bir geçmişe ait, kimisi rüya gibi, kimisi ise bastırılmış bir içgüdü olmak üzere bilincin haznesinde bulunan gelişigüzel malzemelerdir: Bunları birbirine bağlayan ise çağrışımdır. Anlatıcı, kendi hatırladıklarından ziyade karakterlerin zihnine girip onların geçmişlerine dair beliren görüntüleri de aktarır. "Tütüncü Gareth" adlı bölümde anlatıcının tütün almaya gittiği dükkânın sahibi Gareth'in geçmişi anlatıcının geçmiş görüntüleriyle birleşir. Yıllar önce Çanakkale Savaşı'na katılmış olan Gareth, anlatıcının Türk olduğunu duyunca savaşta kaybettiği bacağından bahsetmeye başladığı noktada beliren anlatım, yine sürrealist özellikler barındırır ve Kayacan'ın görmeyle olan meselesini açığa çıkaran ifadelerle iç içe geçer:

> Yıllar yılı etrafta tek bacakla yürüyecek değildim ya. Bir bacağım daha olsun dedim ve bir bacağım daha oldu. Öyle söylemek geldi içimden, bir gün ve öylesine söyledim ki içimdekileri Çanakkale'de bıraktığım bacak süt dişi kabilinden birşey oldu. Yerine bir yenisi çıktı. Ölüme olan borcumu ödedim artık. Başka hiçbir yerimde gözü

[247] *A.g.e,* s.87.

> yok, yok artık. Balıklama bombalar, uçan bombalar, eveleme develeme bombalar tarikiyle göz koyar gibi oldu ama o gözleri kazıdım.[248]

Tütüncü Gareth'ın geçmişi hatırlayıp dile getirişi, görülebilir gerçeklerin başka bir biçime büründürülmüş halidir. Kayacan'ın anlatıcının diyaloğa girdiğini hatırladığı başka bir karaktere söylettikleri onun görmeyle olan meselesini vurgular niteliktedir. Görülebilir olguların gerçek olarak kabul edildiği bir dünyada gerçeğin ötesinde durumlar yaratmak (kopan bir bacağın diş gibi yerine yenisinin çıkması), hiçbir şekilde o an dış dünyada görülenleri değil zihinde görülenleri –gerek geçmişe dair gerek fantastik oluşumlara dayalı olanları- aktarmak fizik-optik görme ve gerçeklik arasındaki ilişkiden duyulan rahatsızlığı belirtir. Bu yolda öne çıkan herhangi bir olgu için kurulan mecazlar da görme üzerinden yapılır. Savaşta Gareth'in bir bacağını alarak onu tehdit eden ölüm çeşitli şekillerde ona "göz koyar" ancak Gareth'in de ona karşılık veriş biçimi aynı gözleri "kazımaktır."

Görülen ve varlık arasındaki ilişki yer yer görülmeyene atfedilen bir üstgerçeklikle perçinlendiği gibi, yoklukların ve Hiçoğlu karakterinde olduğu gibi hiçlikle kurulan metaforların üzerine gidilmesiyle de pekiştirilir. Ancak görülmeyene ve görülmeyenin gerçekliğine dair vurgu, en çok da fiziksel dünyada görülmeyip zihinde biçim değiştirerek oluşan görüntüler üzerindedir. *Cehennemde Bir Yusuf*'un altıncı kısmında anlatıcı, "Daha hiçkimseciklerin araklanmadıydı yeryüzündeliği daha dün sona ermediydi bir çocuğun iki gözündeki uçurtma"[249] derken hiçkimseliği meşrulaştırıp yokluğa prim kazandırır. Öte yandan bir çocuğun uçurduğu, dilindeki ya da gördüğü uçurtmayı değil gözlerindeki uçurtmaya değinir. Bu ifade bir anlamda zihinde görmeye denk düşer zira çocuğun gözlerinin önündeki somut bir uçurtma ve

---

[248] *A.g.e,* s.105.
[249] *A.g.e,* s.161.

onu fiziksel görüşten çok uçurtmanın çocuğun gözlerindeki yansıması ön plandadır. Teknik olarak tam da fiziksel görme söz konusu olduğu halde "çocuğun iki gözündeki uçurtma" şeklinde bir kullanış, manayı öne çıkararak öznel bir görme deneyiminden bahseder ve fiziksel görmeyi içini boşaltarak bir araç olarak kullanır.

"Çocuğun gözündeki uçurtma" ifadesine benzer bir şekilde, *Çocuktaki Bahçe* romanının başlığı da çocuğun gördüğü bir bahçeye değil, çocuğun zihninde gördüğü bahçeye dairdir. Önceki bölümlerde görülmeyenin gerçekliği, pencereden dışarıyı seyrediş gibi görmenin farklı boyutlarıyla ele alınan roman, hayatının son dönemlerini yaşayan, ölümle yüzleşmekte olan bir ben-anlatıcının bugünden geçmişine bakıp hatırladıkları ve hatırladıklarının yarattığı çağrışımlar üzerine kurulu Proust'vari bir anlatı olma özelliği de taşır.

"Çocuktaki Bahçe (Bir Romana Başlama Denemesi) I" adındaki birinci kısımda, ölüm döşeğinde kendini "yutkunan gözlerinin uydurmaları"na[250] kaptıran anlatıcı, görme ediminin tuhaflaşmaya başladığından dem vurur: "Bir tuhaf görüyorum her şeyi. Görüyor muyum yoksa yalnız imgeliyor muyum orası da başka. Ama birşeyler [*sic*] var gene de gözümün önünde ya da içinde."[251] Kendisine gözlerini dikmiş bakan tanrıların olduğu sanrılarından başka odada görme odaklı algıladığı her durum gerçeküstü ya da rüya alanına dâhil olabilecek özelliklere sahiptir ki, Kayacan'ın kendi öyküleri için de sıklıkla kullandığı "oşarma" tabiri bu öyküde de tam bu noktada yerini alır. Kayacan, hikâye anlayışının çocukluğundan kalma yaralarla zenginleştiğini, şimdilerde mevzubahis zenginliği bir anlamda sömürdüğünü söyler. Çocukluk yıllarını zindana benzettiği bir bahçede geçirdiğini belirten yazar, bu zindan olma durumunun onda görünmeyenden görüneni yaratmayı,

[250] *A.g.e,* s.249.
[251] *A.g.e,* s.251.

kendi tabiriyle "oşarma" eğilimi doğurduğunu söylemek ister: "Ben gerçekçi yazar değilim. Olamam da. Buna engel, duygu evrenimin biçimlendiği çocukluk yıllarımdan kalma oşarma eğilimi. Bir yere dek bir eksiklik bu. Ama olanakları türeten de eksiklik gene. Alegorik öykü yolu bende bu oşarma eğilimine denk düşen biricik yol. Öykülerimin çoğunda bir destan niteliğinin göze çarpması da bu oşarmanın sonucu."[252] Kayacan'ın doğrudan kendi çocukluğundaki bahçeyi referans olarak verdiği roman denemesi de, ölüm döşeğindeki kahramanın görme algısının giderek bozularak odadaki nesneleri önce deforme olmuş bir şekilde görmesini, ardından sanrılara düşmesini konu edinir. Romanın girişi denebilecek bu kısımdan sonra gelen aşama, yani romanın gövdesi ise tamamiyle kahramanın geçmişine dönecek, çocuğa zindan olmuş bahçenin çocuğun ve bugün ölmekte olan adamın zihnindeki görünüş biçimine odaklanacaktır, bu eylemin tam da kendisi yazarın "oşarma" dediği kavrama denk düşer.

> İnsan ölürken bütün yaşamı gözünün önünden geçer derler. Bok geçer. Buncadır içimden söküp atmağa [*sic*] çalıştığım çocukluğum gene karşımda bütün korkunç donatımıyla. Ölüm, çocukluğumu, bahçeyi, ağaçları, ağaçların büyükbabam adına nöbetçiliğini yaptığı kocaman evi bana yeni baştan en küçük ayrıntılarına dek yaşatan, bir büyüteç gibi içimde birikip duruyor. (...) Ölmek, benim için, bahçenin yeni baştan diline düşmek olacak. (...) içimde bana yer bırakmayan dikenli bahçede Erol diye bir çocuk yosunlu gözlerini açıyor, gözleri kanıma, etime karışıyor.[253]

"Oşarma" eylemiyle ölüm döşeğindeki bir adamın zihnindeki gözlerinin önünde bir çocuğun gözleri belirir. Bu çocuğun gözleri fiziksel görme işinden çok zihinde görmekle, başka bir deyişle oşarmakla meşgul olduğu için fiziksel bir organ olarak işlevsiz kalmış ve yosun tutmuştur. Nitekim bu roman da zihinde kalanlar ve belirenler üzerine olacaktır. Odada görülenler, oşarma yoluyla geçmişteki karakterlere, çocuğun zihnindeki imgelere bürünecek, ne şimdide ne de geçmişte dış

[252] Lekesiz, s.166.
[253] Kayacan, *Bütün Öyküleri*, s.256-257.

dünyadaki olgular sınırları fizik kurallarıyla belirlenmiş görme biçimleriyle tezahür edecektir. Nitekim "Çocuktaki Bahçe (Bir Romana Başlama Denemesi) II" kahramanın bütünüyle hangi anda ve nerede olduğunu kendisinin de bilmediği bir düş, anı ya da yazarın "kaldırdığım tüm taşların altında açmaya çalıştığım pencerede"[254] türünden bir tabirle dillendirdiği zihinsel görüntü alanlarında geçer. Kahramanın şu anki zihninin ve çocukluğunun penceresinden görülen bahçe, etrafını çevreleyen dış dünyadaki somut görme biçiminin oldukça uzağındadır keza bu durumun yarattığı yalnızlık bir tür isyanla dile getirilir: "Ne ki siz her şeyi kendi gözünüzle ölçüyorsunuz. Ben gözünüzde neyim ki? Gözünüze giremediğim, gözünüzde birşey olamadığım için, belki de suçlu sayacağım kendimi."[255] 'Doğru görmeyi' beceremeyen kahraman, aynı nedenle göze de girmeyi beceremez. Oysa onun için "çocuk bahçeden öncedir". Önce çocuk, yani onun yarattığı imge ve onun zihni, sonra nesnenin kendisi, yani bahçenin gerçekliği söz konusudur kahraman için.

Bu bölümde görüldüğü üzere, İstanbul'a dair bir roman fiziksel olarak Londra'da bulunup zihinde canlandırılan görüntülerle yazılabilir ya da *Sığınak Hikâyeleri* örneğinde olduğu gibi bir anlatı, "an"a değil tamamiyle bellekle zuhur eden ancak zihinde deforme olabilecek geçmiş görüntülerine dayanabilir. "Çocuğun gözündeki uçurtma" ve "çocuktaki bahçe" vurguları, gözle görülen değil zihinde beliren imgelerle gerçekleşen öznel görme biçimlerine işaret etmeye çalışır. 1950'lerde zihinsel görüyü sorgulayan Kayacan'ı 20. yüzyıl başı modernist metinleriyle gecikmeli, ancak Türk yazını için yenilikçi bir şekilde "yazınsal kardeşlik" içine sokan zihni yansıtmaya yönelik bu tutumdur.

---

[254] *A.g.e,* s.258.
[255] *A.g.e,* s.259.

ALTINCI BÖLÜM:

SONUÇ

"Bir Tahakküm Gücü Olarak Görme", "Görmenin Özne ve Nesne Boyutu", "Görme ve Varlık-Yokluk Teması", "Zihinde Gerçekleşen Görme" başlıkları altında incelenen Feyyaz Kayacan öykülerinin ortak sorunsalı, görme duyusuna gösterilen itimatın gerçeklikle ilişkilendirilmesine itiraz etmesidir. Diğer duyulara göre her zaman için bir üstünlüğü olan görmenin, tarih boyunca bir tahakküm aracı olarak kullanılışı, Kayacan'ın yaşadığı ve yazdığı modern dünyada kontrol edilemez bir duruma geldiği gibi çeşitli boyutlarıyla ele alınmak üzere sorgulanabilir bir hal almıştır ve Kayacan bu sorgulamayı 1950'lerden 1980'lerin sonuna kadar süren yazın hayatında ara vermeden yapmayı sürdürmüştür.

Hıristiyanlığın ikonalar aracılığıyla görme üzerinden tahakküm kurmasına öykü diliyle işaret eden Kayacan'ın görme etrafında şekillenen soruları ve itirazı, ikinci bölümün ilk alt başlığı olan "Görme ve Din Olgusu: 'Sarhoş ve Çanta'" bölümünde vurgulandığı üzere en belirgin şekilde rasyonalitenin görme "öğretisi" üzerine yönelir. Çünkü bu dönem, perspektifle ölçü ve sistem kazanan tekil görme biçiminin başladığı, bu görme biçiminin bilgi ve gerçeklikle doğrudan ilişkilendirildiği dönemdir. Nitekim bu dönemde temelleri atılan "görülene inanma" düşüncesi, modern dünyada çığrından çıkmış bir hız kazanan imgeler yığını karşısında sorunlu bir hal alarak modern insanın dış dünyayla ve kendisiyle kurduğu

ilişkide gedikler açmıştır. Kayacan'ın öykü karakterleri, görme üzerinden şekillenen dışarı ve içeriyle ilişki kurma süreçlerinde sorun yaşarlar.

Toplumsal düzenin kodlarıyla sınırları belirlenen tekil görme biçimi, ikinci bölümün ikinci alt başlığı olan "Görmenin Gücü ve Toplumsal Tehdit Boyutu: 'Gibiciler'" adlı bölümde "Gibiciler" öyküsünün bu bağlamdaki analizinde olduğu gibi gülünç hale getirilmiş imgelem yasağı odaklı düzeninin Kayacan karakterlerinin bireysel özgürlüklerine tehdit oluşunu gözler önüne serer. Tam da bu nedenle Kayacan, fizik ötesi durumlar barındıran sürrealist tablolar yaratarak öğretilen görme modeline karşı koyar. Bir hikâyesi olsa da birbiriyle ilintisiz, gülünç ve saçma durumları art arda sıralar. Bu anlamda öyküleri, klasik gerçekçi anlatımın oldukça uzağında yer alır. Zaman zaman bilimkurguya dayalı olay örgüleri, anlamsız rastlantılarla oluşan rüya atmosferleri anlatımın bel kemiğini oluşturur. Bu anlamda sürrealizm akımının birçok tekniğinden yararlandığını söylemek mümkündür.

Kayacan'ın dilde yarattığı güçlü görselliğin oluşum biçimleri ayrıca incelenmeye değer bir konudur ve bu tez kapsamında yer bulmamıştır. Ancak düzyazıda olağanüstüye yaslanan masalsı bir dili tercih edişi, sürrealist zıtlıklara ve yadırgatmaya dayalı bir imge kullanımının, tam da metninin görsel gücünü arttıran özellikler olduğunu bu tezden çıkacak gözlemlerde söylemek mümkündür. Görmeyi başlı başına sorun edinen bir yazarın anlatımını büyük ölçüde görselliğe dayandırması yazarın sorunsalını destekleyen anlamlı bir biçimsel tavırdır.

Öte yandan Kayacan'ın son öykü kitabı olan *Bir Deli Değilin Defterleri*'ne kadar belirgin bir şekilde devam eden yazı dilini dönüştürme biçimleri, her daim göz kelimesi ve ondan türeyen deyimlerin, günlük söyleyişlerin sınırsızca değiştirilmesini başlıca malzemesi olmak üzere kendini gösterir. Yazarın anlatıda şiirsel ve görsel

güce dayanma, geleneksel olanı dönüştürmeye yönelik olarak gerçekleştirdiği artistik ihlale meyilli tavrının olgunluk dönemi eseri denebilecek, son öykü kitabında oldukça geri planda kalması ayrıca ilginçtir. Ne var ki bu sefer yazar, mevcut görme biçimini reddedip akıl hastalığı, zekâ geriliği, bunaklık gibi sıra dışı hallerle gerçekleşen görme biçimlerini sunabilecek karakterler seçme yoluna gider. Yazın yaşamı boyunca dilin sınırlarını, her daim "göz" kelimesine saldırıp anlamını boşaltarak zorlayan yazar, son öykü kitabındaki norm dışı karakterlerine son derece mantıklı, rasyonel düşünce biçimine yaraşır çözümlemeler yaptırır ve tamamiyle klasik, gerçekçi bir anlatımı tercih eder. Toplum dışı karakterlerinin çevresini ve kendisini gözlemleme ve aktarma biçiminin onlardan beklenmeyecek şekilde tutarlı ve 'gerçekçi' olması, yazarın görmeyle şekillenen rasyonalite geleneğine ince bir ironiyle son kez karşı koyma yöntemidir.

Görmeyi farklı boyutlarıyla sorgulamaya başlayan modern ve sonrasında postmodern düşünce ürünleri, görmenin içsel bir deneyim olma kapasitesine işaret ederler. Keza Kayacan'ın öykülerinde Kafka'yla benzerlik taşır bir biçimde pencereden dışarıyı seyretmekle ilgili problemleri olan karakterlerin olması, ikinci bölümün üçüncü alt başlığı olan "Pencereden Bakmak: Seyretme ve Birey İlişkisi" adlı bölümün vurguladığı gibi, onun bu düşünce biçimlerini sorun ettiğinin göstergesidir. Benzer bir şekilde, insan merkezli tekil görme biçimini çökerten, tez boyunca çoğunlukla James Elkins'in düşünceleri eşliğinde üzerinde durulan, insanın de görme eylemi sırasında baktığı nesne gibi bir nesne olduğu yolundaki modern görme kuramı, "Feyyaz Kayacan Öykülerinde Görmenin Özne ve Nesne Boyutu" adını taşıyan üçüncü bölümde incelenen başta "Sarhoş ve Çanta" ile "Şişedeki Adam" öykülerinde olmak üzere Kayacan tarafından çeşitli şekillerde sunulur.

"Sarhoş ve Çanta"da sarhoşlukla gelen görme biçimlerine itimat edilmesi gibi sürrealist bir itimatla öne sürülen bu görüş, "Şişedeki Adam"da bir insanın bir şişe içine hapsedilerek sadece seyirlik bir nesne haline getirilmesi gibi grotesk bir yöntemle somutlaştırılır. Kayacan'ın özellikle erken dönemlerinde etkisi altında olduğu sürrealist kuram, sonraları Elkins gibi postmodern görme kuramcılarının geliştireceği şekilde, insan ve baktığı nesne arasındaki ilişkide özne ve nesne rollerinin dönüşümlü bir hal alabileceği önermesini sunmuştur. "Bakan Özne, Bakılan Nesne Problemi: 'Sarhoş ve Çanta'" adlı birinci alt bölümde nesnelerin de insanlar gibi bakıyor olduğu görüşünün Kayacan öykülerindeki yansıması gözlenmiştir. "Bakılan Bir Nesne Olarak İnsan: 'Şişedeki Adam'"adlı ikinci alt bölümde incelenen öykülerde insanın tamamen seyirlik bir nesneye dönüştürülerek nesneleştirilmesi mevzubahis görüşün Kayacan tarafından somutlaştırıldığının kanıtı niteliğindedir.

"Feyyaz Kayacan Öykülerinde Görme ve Varlık-Yokluk Teması" adını taşıyan dördüncü bölümde Kayacan'ın görme meselesi üzerinden bir hakikat ve üstgerçeklik arayışına koyulduğu söylenebilir. İçinde bulunduğu toplumsal düzende görülmemezliğiyle tedirginlik yaratsa da tamamen görülmezliğe karıştığı anda bireysel özgürlüğüne kavuşan Hiçoğlu karakteri, Kayacan'ın çıplak gözle görülebilir ve adına "gerçek" denebilir olguları bir kenara iten ve öykülerine yansıyan tavrının toparlayıcı bir simgesi niteliğindedir. Kayacan'ın modern dünyada varlığını tescillemek için görülmeye ihtiyaç duyan karakterlerini trajik bir hale getirerek sunması tam da bu nedenledir.

Rasyonaliteyle kurulmuş fiziksel görme bu kadar sorunlu bir olguyken zihinde rüya, bellek, yaratıcı imgelem, farklı fiziksel nedenlerle gerçekleşen bilişsel

psikolojinin alanına giren algı biçimleri, sanrı ve halisünasyonlar gibi unsurlarla beliren görme biçimleri, sınırlı gerçekliğe yeni boyutlar ve açılımlar kazandırmak adına başvurulması gereken önemli bir zemindir. "Feyyaz Kayacan Öykülerinde Zihinde Gerçekleşen Görme" adını taşıyan son bölümde ele alınan öyküler, Kayacan'ın sanrılar ve bellek yoluyla zihnin aslında bir göz olduğu yolundaki düşüncesinin izdüşümünü sergiler.

Batı edebiyatında 20. yüzyıl başında James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf gibi yazarlar tarafından "zihin, göze dönüştürülür." Beraberinde bu bilinç, bilinç akışı, iç monolog gibi yöntemlerle edebi bir teknik halini alır. Edebiyatta içsel görü, zihnin işleyişi ve kurguladığı görüntülerin Türk edebiyatına dâhil olmaya başlaması ise 1950'lerde yeni yeni gerçekleşmeye başlamıştır. 1950'lerin toplumcu-gerçekçi edebiyat ortamı için hayli cesur ve yadırgatıcı olan bu tavır, Sait Faik Abasıyanık'ın son dönem öykülerinde, özellikle *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'da gözlemlenir. Abasıyanık'la başlayan dış dünyadan zihindeki görünümlere yönelme eğilimi, Kayacan yazınında görmeyi türlü biçimlerde sorunsallaştırmak ve bu tutumu mevcut görme biçimine tamamen zıt görme modelleri yaratmayı hedefleyen sürrealist tekniklerle desteklemek biçiminde vücut bulur ve bu tutum, Kayacan öykücülüğünün ayırt edici özelliği olur.

Tezin "Görme Kuramlarına Tarihsel Bir Bakış" kısmında tartışılan görmenin zaman içinde geçirdiği dönüşümlerin ve modernite durağında geldiği noktanın temel eleştiri konusu olması, Kayacan metninin modernist bir metin olduğuna karar vermek için yeterli bir nedendir. Türk edebiyatında Sait Faik Abasıyanık'la başlayan ve Onat Kutlar, Leyla Erbil gibi yazarlarla 1950'lerden itibaren devam eden modernist çizgiye Kayacan'ın erken bir dönemde dahil olmuştur. Bunda Kayacan'ın

1930'larda, Batı'da sürrealizm gibi akımlar hala etkin sayılabilecekken yazıyor oluşunun ve kendisinin bizzat Batı'da yaşıyor oluşunun katkısı vardır. Dil ve edebi tür anlayışında uyguladığı kural bozuculuğun, ilk yazdığı dönemler için çağdaşı ve halefi olabilecek modernist Türk yazarlarının da başına geldiği gibi yadırgatıcı olması anlaşılır bir durumdur. Ancak sonraları Kutlar, Erbil gibi yazarlara eklenebilecek Sevim Burak, Ferit Edgü, Demir Özlü, Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay gibi isimleri oluşturan modernist Türk yazını "kanon"unda hiçbir zaman yer almaması, sadece yurtdışında yaşıyor olmak gibi edebiyat dışı gerekçelerle değil, yapıtlarının barındırdığı deneyselliğin ve düşünsel alt yapının "modası geçmiş 20. yüzyıl başı yöntemlerle ve tavırlarla" bile olsa hâlâ "yabancı" sayıldığının göstergesidir. Günümüz postmodern edebiyat yöntemlerinde derinlemesine tartışılarak sınırsızlaştırılan deneysellik "normalleşir" ve bütün "yabancılığını" yitirirken, dönemi için 'doğallıkla' yabancı sayılan Kayacan yazını, el değmemiş bir yazın alanı olarak yabancılığını korumaktadır.

Dilini yabancılaştıran, kendisine bir eleştiri olarak yöneltilen gündelik dolaşımda olmayan Türkçe kelimeleri sıklıkla kullanışı değildir sadece; halk deyişleri, maniler, destan söylemleri gibi geleneksel dil ürünlerine ait kullanımları dönüştürmesidir. Düzyazıda uyguladığı, bir edebi tür olarak şiire ait gibi duran imge kullanımını sürrealist yöntemlerle gerçekleştirmesidir. İçeriğine yansıyan sürrealist olağanüstü kullanımını dilindeki deneysellikle desteklemesi, onu sıradan cümlelerle olağanüstünün anlatıldığı büyülü gerçekçilikten ya da masal dilindeki olağanüstü kullanımından ayırarak "yabancılaştıran" özelliklerdir. *Sığınak Hikâyeleri*, *Cehennemde Bir Yusuf* gibi öykülerini çerçeve anlatılar şeklinde kurarak, düzyazı dizgesine fütürist şiir dizgesi görüntüsü vererek, bu "bileşke anlatılarını" bölümlere

değil, numaralandırılmış kesitlere bölerek, öykü kitabının içine tamamlanmamış bir roman denemesi koyarak, resimle fotoğrafı, sinemayla edebiyatı, hikayeyle saçmayı birleştiren sürrealistlerin "yabancı" addedilmesinden farklı bir durum değildir Kayacan yazının halen algılanma biçimi.

Kayacan yazınını "yabancılaştıran" tüm bu unsurların varlığı, kendisinin yapıtlarında sorun ettiği tekil görme biçiminin edebiyat eleştirisi alanında kendisine uygulanmasına neden olur. Türk modernist yazını geleneğinde görme meselesi ve dille kurduğu ilişkiyi yoğun bir deneysellikle aktaran Kayacan öykücülüğünü görme meselesi üzerinden anlamaya çalışan bu tez, onu "yabancı" ya da "yerel" yapan unsurların irdelenmesine teşvik oluşturmak bir yana metinlerinin başta edebiyat olmak üzere farklı disiplinler eşliğinde irdelenip yeni açılımlar kazanmasına yardımcı olursa amacına ulaşmış demektir.

KAYNAKÇA

Abasıyanık, Sait Faik. "Lautrémont Üzerine," *Sevgiliye Mektup*. haz. Muzaffer Uyguner. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1990.

Aktulum, Kubilay. "Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi", erişim: www.metinlerarasiiliskiler.com/UserFiles/.../felsefe-edebiyat-aragon.doc

Alangu, Tahir. *1963'te Roman ve Hikayemiz, Varlık Yıllığı*, 1964.

Aragon, Louis. *Anicet ya da Panorama, roman*. çev. Attila Tokatlı. İstanbul: Telos Yayınları, 1997.

Batur, Enis. *E / Babil Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
_____. *Yazının Ucu: yazınsal denemeler, 1976-1993*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

Baudelaire, Charles. *Modern Hayatın Ressamı*. çev. Ali Berktay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Benjamin, Walter. *Son Bakışta Aşk*. çev. İskender Savaşır, Orhan Koçak, Sabir Yücesoy, Nurdan Gürbilek, Haluk Barışcan, Ahmet Doğukan. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

Berger, John. *Görme Biçimleri*. çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Bezirci, Asım. *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1999.

Breton, André. *Çılgın Aşk*, çev. İsmail Yerguz. Ankara: Dost, 2003.
_____. *Manifestoes of Surrealism*. University of Michigan Press, 1972.
_____.*What is surrealism ?: selected writings*, London: Pluto Press, 1989.

Bruce, Vicki; Young, Andy. *In The Eye Of The Beholder: The science of face perception*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Calderbank, Michael. "Surreal Dreamscapes: Walter Benjamin and the Arcades", *Papers of Surrealism*, Sayı 1, Kış 2003.

Carpenter, John. *Halloween*. ABD: Compass International Pictures, 1978.

Crary, Jonathan. *Gözlemcinin Teknikleri: On dokuzuncu yüzyılda görme ve modernite*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Demiralp, Oğuz. *Gergedan, Gerçeküstücülük Özel Sayısı*. İstanbul: 1987.

Duplessis, Yvonne. *Gerçeküstücülük*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

Eburne, Jonathan P. "Object Lessons: Surrealist Art, Surrealist Politics", *Modernism / modernity*, cilt 12, sayı 1, John Hopkins University Press, 2005, s. 180.

Elkins, James. *The Object Stares Back*. New York: Simon&Schuster, 1996.

Florenski, Pavel. *Tersten Perspektif*. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Gürbilek, Nurdan. *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Hawthorn, Jeremy."Theories of the gaze". *Literary theory and criticism : an Oxford guide*. ed. Patricia Waugh. New York : Oxford University Press, 2006.

Hilav, Selahattin; Ertem, Ergin; Kutlar, Onat. *Gerçeküstücülük*. İstanbul: De Yayınevi, 1962.

Jenks, Chris. (ed.) *Visual Culture*. London; New York: Routledge, 1995.

Kafka, Franz. *Hikâyeler*. çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, 2005.

Kayacan, Feyyaz. *Bütün Öyküleri*. İstanbul: YKY, 2008.
_____. *Çocuktaki Bahçe*. İstanbul: YKY, 2008.

Lacan, Jacques. *Schriften I. Freuds technische Schriften*. Olten, 1978.

Lautréamont. *Maldoror and Poems*. çev. Paul Knight. London: Penguin Books, 1978.

Lekesiz, Ömer. *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999.

Merleau-Ponty, Maurice. *Algılanan Dünya*. çev. Ömer Aygün. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Miskioğlu, Ahmet. "Feyyaz Kayacan", *Türk Dili Dergisi*. Erişim: http://www.turkdilidergisi.com/021/basyazi.htm. Kasım-Aralık 1990.

Nadeau, Maurice. *The History of* Surrealism. New York: Macmillan, 1965.

Oğuzertem, Süha. (haz.) *Bir İnsanı Sevmek: Sait Faik, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi "Ölümünün 50. Yılında Sait Faik Sempozyumu" Konuşmalar, Bildiriler*. İstanbul: Alkım Yayınevi, 2003.

Özlü, Demir. *Borges'in Kaplanları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Passeron, René. *Sürrealizm, sanat ansiklopedisi*. çev. Sezer Tansuğ. İstanbul: Remzi

Kitabevi, 2000.

Rifat, Oktay. *Şiir Konuşması*. İstanbul: Adam Yayınları, 1992.

Sayın, Zeynep. *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis, 2003.

Süreya, Cemal. "Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı", *Gergedan*. İstanbul: Ağustos 1987.

Simmel, George. *Modern Kültürde Çatışma*. çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Staniszewski, Anne. *Believing Is Seeing*. New York: Penguin, 1995.

Tosun, Necip. "Erken Bir Postmodern: Feyyaz Kayacan", *Kitap-lık*. no: 119. Eylül 2008.

Turan, Güven. "Üç Dilde Yazar Feyyaz", *Kitap-lık*. no: 98. Ekim 2006.

Walsh, Keri. "Elizabeth Bowen, Surrealist", *Éire-Ireland*. no: 42:3 &4. Sonbahar-Kış 2007.