

Oğuz Demiralp



Kör Okur

Sâdık Hidâyet Üzerine *Kör Baykuş*
Merkezli Okuma Denemesi

İNCELEME



KÖR OKUR

Sâdı̇k Hidâyet Üzerine *Kör Baykuş*
Merkezli Okuma Denemesi

Oğuz Demiralp (1952), ilk yazılarını ve çevirilerini 1973'ten başlayarak *Yeni Dergi*'de, kurucularından olduğu *Yazı*, *Soyut* ve *Oluşum*'da yayımladıktan sonra 1980'lerde ürünlerini *Tan*, *Yazko Edebiyat* ve *Gergedan*'da gün ışığına çıkardı. Edebiyat üzerine denemelerinde “özel” bir metafizik kurmaya yöneldiğı, eleştirel denemelerinde Türk edebiyatının güçlü kâlemleri (Abdülhak Şinasi Hisar, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, İsmet Özel) üzerinde çözümleyici bir yaklaşımla durduğu göze çarptı. İlk kitabı *Kutup Noktası: Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Eleştirel Deneme*'de (YKY, 1993, 2001) Tanpınar'ı büsbütün öznel bir okuma perspektifinden işledi. Walter Benjamin üzerine *Tanrı Bakışlı Çocuk: Walter Benjamin Üzerine 49'a Parçalanmış Deneme* (YKY, 1995) adlı bir kitap yazdı. Tekil denemelerini *Okuma Defteri* (YKY, 1995) ile *Yazı ve Yalnızlık*'ta (YKY, 1997) topladı.

OĞUZ DEMİRALP

Kör Okur

Sâdık Hidâyet Üzerine *Kör Baykuş*
Merkezli Okuma Denemesi

İNCELEME

Yapı Kredi Yayınları - 1527

Edebiyat - 412

Kör Okur: Sâdık Hidâyet Üzerine *Kör Baykuş* Merkezli

Okuma Denemesi / Oğuz Demiralp

Kitap Editörü: Selahattin Özpabıyıklar

Kapak Tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Şefik Matbaası

1. Baskı: İstanbul, Ağustos, 2001

ISBN 975-08-0301-9

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2001

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

Yapı Kredi Kültür Merkezi

İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 80050 İstanbul

Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23

<http://www.yapikrediyayinlari.com>

<http://www.shop.superonline.com/yky>

e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr

Kör Baykuş beni büyülen bir anlatı. Birçok roman, öykü okudum. Ancak benim üzerimde bu etkiyi yapanı sayılıdır. *Kör Baykuş*'un beni nasıl büyülediğini, anlatıyı ne denli beğendiğimi anlatmak kolay. Doğunun gizemli öykü geleneğiyle Batının fantastik yazınının bir bileşimi, giderek bireşimi... Ancak bütün bunları söylemek *Kör Baykuş*'un benim üzerimdeki özel büyüleyici etkisini anlatmaya yetmiyor. Neden büyüleyici? Bu sorunun yanıtını aramaya kalkıştım elinize aldığınız çalışmada. Anlatının etkisinin kaynaklarını bulmak için onu anlamaya, açıklaya açıklaya okumaya giriştim. Döne döne okudum. Metni bir kez katettikten sonra açık kalan noktaları araştırmak için geri döndüm, geri döndüm... Bir bakıma, aslında yazınsal açıdan yerinde ya da doğru olup olmadığı tartışmalı bir işe giriştim: bu düşsel anlatıyı ussal-laştırmaya çalıştım.

Bir düşlem ürününün beni etkilemesini sindiremedim. Büyüyü bozmaya çalıştım. Açıkladıkça, anladıkça sisin kalkacağını, gizem giz kalmayacağını, usun ışığında yapıtın özünün cascavlak kalacağını düşündüm.

Elbette, bunu yaparken kendimi yalnızca bu anlatıyla sınırlayamazdım. Çünkü metin sık sık dışarı gönderiyordu beni. Bazı soruların yanıtlarını

yazarın öbür metinlerinde aramamı telkin ediyordu. Yazarın öbür yapıtlarına da, anlayabildiğim dillerde çevirilerini ya da haklarında bilgi bulabildiğim ölçüde eğildim. (Elbette, Mehmet Kanar'ın çevirilerinin ayrımındayım. Bir Sâdık Hidâyet okuru olarak Kanar'ın girişimini sevinçle karşılıyorum. Ancak, Hidâyet'in Kanar tarafından çevrilen öykülerini daha önce İngilizce ya da Fransızcasından okumuştum. Bu öykülerin üzerine de yazmaya başlamıştım. Bir bakıma "frekans" değiştirmemeyi yeğledim. Kanar'ın çevirilerine genellikle göz atmakla kaldım. Bundan sonra Sâdık Hidâyet üzerine yapılabilecek Türkçe çalışmaların Kanar'ın çevirilerine dayanması yerinde olur.)

Yazar, Sâdık Hidâyet gibi çok özel bir kişi olunca kendimi tutamadım. Her zaman yaptığımı da yaptım biraz...

Bayılırim bir yapıtın iç örüsünü ortaya çıkarabilmek için uğraşmaya. Bir yazarın bütün yazdıklarını alıp, kullandığı izlekler, imgeler ve biçem (üslup) özellikleri arasında bağlantılar kurmaya bayılırim. Neyin ardındayım bunu yaparken? Yazdığım yaşadıklarımının tortusudur, demiş Kafka. Bu tortuyu, yazıldıktan sonra yazara bile yabancı hale gelen ve bağımsız yaşamını sürdüren, üstelik her okura, her kültür ortamına, her döneme ayrı bir yüzle görünen gölge bir varlığı ararım. Yaşamla, dış dünyayla birebir ilişki içinde olmayan, ancak anlaşılması için bunlara da başvurulması gereken bir ruhsal bütünün ya da dağınıklığın ardındayım. (Bir hafiye işine benzetiyorum okurluğumu. Eskiden bir Spartalı tavrıyla yaklaşırdım okuma edimine, eylemine. Artık o kadar da ciddiye alınmaması gerektiğini düşünüyor ve bir oyun olarak görüyorum. [Bir Spartalı oyunu belki de!]) Kimbilir! Yazı'nın, yazın'ın ne olduğunu şimdi daha iyi anlıyorum[dur] belki.)

Michael Beard, bu çalışma sırasında gerçekten yararlandığım *Hedayat's Blind Owl as a Western Novel* ("Bir Batı Romanı Olarak Hidâyet'in *Kör Baykuş*'u") kitabında, "Anlatıcının arkasında yumuşak alaycı bir ses ayırdedilir" der. Bu ses, okur olarak sinirime dokunmadı değil, doğrusu. Bulmaya çalıştım kimin konuştuğunu.

Yapıtta neyi nasıl anladığıma, açıkladığıma kendim karar verdim elbette. Bitirdikten sonra çalışmamı, şöyle kafamı kaldırıp bir baktım çevreme. Sis inmişti dörtbiryana. Kahkahalarla gülmeye başladı uğultuyla bakan baykuş. Biliyorum: ben göremiyorum onun gördüğünü. Sinirlenmekten başka birşey yapamıyorum onun sesini bastırmak için. Anlıyorum ki büyü bozulmamış, bu

yapıt hâlâ etkiliyor beni, bütün yazın cinleri baykuşun yanında. Benim yazdıklarım da görünmez oluyor sisin yoğunluğundan. Çöküyorum kendi karanlığıma. Baykuşla boy ölçüşmek sırası sizde.

*Muktedir Çirkin İhtiyar**

Mehmet Kanar'ın Sâdık Hidâyet'in yapıtlarını ardarda Türkçeye kazandırması son yıllarda Türk yazınındaki en önemli olaylardan biridir. Yapı Kredi Yayınları'nın da Kanar'ın girişimine sahip çıkarak kamuya açması, üstelik bunu, bir kitap çıkarken bir öbürünün de yolda olduğunu söyleyerek yapması olayı daha önemli kılmaktadır. Çoktan iyice okumuş olmamız gereken

yapıtlar önümüze gelmektedir nihayet! Onyıllarca önce Behçet Necatigil'in güzel Türkçesinden ulaşmış olduğumuz *Kör Baykuş*'tan ibaret olmayan bir dünya okumamıza açılmaktadır. İçinde kendimizi de kendimizden birşeyleri de bulabileceğimiz bir dünyadır bu. Dilerim *Kör Baykuş* da yeniden basılır, bu dünyayı bütünlüğü, bütün görkemiyle görmek olanağı genişler.

Kaotik Şark âlemi ve bu kaosu belkemiğinde duyumsayan "Garp" zehiri içmiş ince bir Şark entelektüeli! Kendi kendini yutan girdap biçiminde bir ruh âlemi!

Bu başdöndürücü çekime kapılmamak elde değil. Sâdık Hidâyet'i Farsçasından okuyamıyorum. Ne Fars yazını ne de Hidâyet uzmanıyım. Gelgelelim, okuduğunu yazmak okurun hakkıdır, okumak yazmaktır diyorum.

Fransızcasını okuduğum, Türkçesini sevinçle elimde tuttuğum *Hacı Aga*, Sâdık Hidâyet'in dünyasında gezinti için iyi bir başlangıç noktası olabilir. Sâdık Hidâyet'in *Kör Baykuş* dışındaki yapıtları pek iyi bilinmediği için alışıl gelmemiş bir başlangıç olabilir bu, bütün yollar yapıtın merkezine: *Kör Baykuş*'a çıkacak olsa da.

Dış görünümü bakımından kolay yazılmışa benzeyen, kolay okunan bir anlatıdır *Hacı Aga*. Ne çetrefil bir olay öykülenmektedir, ne de anlatının kur-gusu olağandışıdır. Giderek: Hidâyet bu anlatıyı küçümsermiş, *Kör Baykuş*'u anlamayanlara göre dermiş. Öyle bile olsa bu anlatı güzeldir. *Kör Baykuş*'u daha iyi anlamak bakımından da okunmasında yarar vardır. Sâdık Hidâyet izlekçesinin temel bir ögesi, kurucu bir karşıtlamı bu anlatıda çıplak biçimde karşımıza çıkar.

Hacı Aga nerdeyse bir tiyatro oyunu gibi görünür. Birinci bölümle üçüncü bölümün çoğu tek bir mekânda kişiler arasında konuşmalarla geçer. İkinci bölümde anlatıcı, anlatının başkişisi olan Hacı Aga'nın yaşamöyküsünü ve kişiliğini irdeler. Dördüncü bölüm ise Hacı Aga'nın ameliyat olduğu yerde geçer. Bu arada Hacı Aga'nın ameliyathanede uyutulduktan sonra gördüğü bir düş anlatılır. Ashında bir kara mizah anlatısıdır *Hacı Aga*. Sivri, iğneli bir dil, alaylı bir küçümseme anlatıma egemendir. Karl Kraus'u anımsatan yıkıcı bir ironi!

Anlatının büyük bölümünü oluşturan konuşmaların gerçekleştiği mekân Hacı Aga'nın evinin antresidir, girişidir. Ashda antre bir ara mekândır, hem dışarıya hem de içeriye açılır. Dışarıdan içeriye içeriden dışarıya geçiş yeridir.

Anlatıcıya göre, Hacı Aga'nın konuklarını antrede kabul etmesi ev halkının girişi çıkışlarını gözleyebilmek, denetleyebilmek içindir. Öyleyse ev halkıyla Hacı Aga arasında, en hafif deyiimiyle, çeşitli sorunlar bulunmaktadır: bunlardan birisinin Hacı Aga cenahındaki güvensizlik olduğu kesindir. Buna bağlı olarak Hacı Aga'nın içerisini dışarıdan gizlemek gereksinimi duyduğu söylenebilir. Kaldı ki, Hacı Aga'nın özel yaşamını, mahremiyetini özenle gizlemesinin salt aktörel nedenlere dayanmadığı açıktır. Hacı Aga'nın içi başka dışı başkadır. Antrede oturması bu iki yüzölçümü denetleyebilmesi içindir bir bakıma. Hacı Aga'nın aslında kim olduğu bilinse hacıağalığı kalmayacaktır. Hacı Aga toplumda “ayağına geline” konumdadır. Ancak bu konumunu korumak için asıl yüzünü gizlemek zorundadır. Öyleyse konuklarını antrede kabul etmek Hacı Aga'nın toplumsal yaşantıdaki duruşuna uygundur. İçi dışı bir değildir. İçten pazarlıklıdır. Aslını gizlemek zorundadır. Sahte bir adam olarak dış dünyaya açılır.

Anlatı, İran'ın yirminci yüzyıl tarihinin en önemli dönemlerinden biri üzerine kurulmuştur. İkinci Dünya Savaşı sırasında İran, iç ve dış dinamiklerinin birbirine karşı olarak toplumu sarstıkları bir dönemden geçmiştir. Rıza Şah, savaş öncesi ve başında Almanlara yakın politikalar izler. İngiltere ve SSCB buna karşı çıkarlar, Şah'tan, Alman ajanlarını ülkesinden atmasını isterler. Şah bu isteği karşılamayınca İngiliz ve Sovyet kuvvetleri İran topraklarına girer ve Şah'ı tahttan inerek sürgüne gitmek zorunda bırakırlar. Bu değişiklikler İran'ın iç yapısına totaliter bir yönetimden görece bir serbestlik ortamına geçiş olarak yansır. *Hacı Aga*'nın arka düzlemi bu çetin dönemdir. Anlatının ilk bölümleri dış müdahale öncesinde, son bölümleri ise yeni dönemde geçer.

İlk bakışta Sâdık Hidâyet'in bir değişim sürecini incelediği, önceki ve sonrayı karşılaştırdığı düşünülebilir. Ancak Sâdık Hidâyet daha çok “değişmeyi” işlemiştir. Dışarıdan bakıldığında güçlü sanılan bir değişimi kazınmış, altındaki yüzün aynı olduğunu göstermeye yönelmiştir.

“Hiç birşey değişmemişti. Diktatörlük sözcüğünün yerini demokrasi almıştı, o kadar!”

Anlatıda bu saptamayı yapan kişi Hacı Aga'dır. Şah devrilince Amerika'ya tıymeyi düşünür. Ancak kısa sürede “işlerinin yine tıkr tıkr yürüyebileceğini” görür. Yeni dönemin egemen söylemini benimseyerek, o söylemin arkasına gizlenerek eski konumunda kalmayı başarır.

Aslında Hacı Aga bir kişi değil herkeştir. Konuştuğu her kişi onun, o konuştuğu her kişinin uzantısıdır. Her kalıba uyar. Frak da giyer, sarıkla cübbe de. Adamına göre muamele yapar. Argo deyimiyle, Hacı Aga'da her yol vardır. Herşeyi de sahtedir. Tek gerçek olan Hacı Aga'nın para ve kudret tutkusudur. Toplumda ve kişide düşünülebilecek binbir bozukluk Hacı Aga'da toplanmıştır. Hacı Aga'nın antresi bir bakıma toplumun yaşama alanı, bütün toplumsal ilişkilerin özünün görüldüğü mikrokosmosdur. Hacı Aga 89 yaşındadır, ama babasından devraldığı bu düzeni daha bin yıl sürdürecektir gibidir.

Muktedir çirkin ihtiyar! Bozuk düzenin ta kendisidir.

Anlatıda sadece bir kişi cephe alır Hacı Aga'ya. Ondan ve onun temsil ettiği düzenden ayrı görünür. Herkesin yağ çektiği Hacı Aga'ya ağzına geleni söyler. "Hakikat Tellalı" (*Munâdilhak*) isimli bir şairdir bu çılgın adam. Saçlarının yarısı dökük, geriye kalanı beyazlaşmaya yüz tutmuş ve karışık, yüzü üzgün ve süzgün bir âdem! Bozuk düzenden hiç birşey beklemeyenlere özgü cüret ve cesaretle açar ağzını yumar gözürü. Yaşamdaki tek silahı olan sözle yayılım ateşine tutar toplumsal/kültürel iktidara özdeş ihtiyarı.

Bekleneceği üzere, Hakikat Tellalı sadece Hacı Aga'yı değil bütün bir toplumu eleştirici bir söyleme yönelir. Hacı Aga gibilerin yönetimindeki toplumun tiksindirici olduğunu söyler.

Daha sonra sözlerinin en canalcı bölümüne geçer şair. Çukur olarak görüp aşağıladığı topluma göre konumlar kendini. Böyle bir toplumda hiçbir işe yarayamayacağımı, bu çukurda yeri olmadığını vurgular.

Bunları söyleyen bir insanın çekip gitmesi ya da devrimci bir söyleme yönelmesi beklenir. Ancak , Hakikat Tellalı bu noktada kendi hakikatını açığa vuracaktır: "...ben sizin pis kokunuzla boğularak gebermeye yargılıyım." Bu sözcüklerde yoğun bir karayazgıcılık, karamsarlık vardır. Değişmez bir insanlık durumuna tutsak gibidir Hakikat Tellalı. Hacı Aga'nın düzenine karşı söyledikleri şiddet ve öfke yüklüdür. Ne ki, bu alev alev erke (enerji) düzeni değiştirmeye değil şairin kendisine yönelir gibidir. Şairin yok olmaktan başka seçeneği yok gibidir. Acizdir, güçsüzdür şair.

Çok şükür bu karanlık bölgede uzun süre konaklamayız. Konuşmanın bir sonraki aşamasında şairin yaptığı işin anlamı dile gelir. Bu anlamın bilinci, şairi kendine getirecektir.

Hacı Aga'nın toplumu yemek, geçirmek, çalmak, uyumak ve çocuk yapmakla yaşadığını sanan budala yaratıklar yığındır. “Arkalarında dışkılarından başka bir şey bırakmayan, yiyip içmeyle uyku ve çiftleşmeyle gününü geçiren ne idüğü belirsiz karanlık bir kervan” gibi ilerler bu toplum zaman içinde, kuşaktan kuşağa değişmeden.

Hakikat Tellalı'nın sözleri nefret ve aşağılama yüklüdür. Burada, belirli bir toplumsal düzene duyulan tepkinin insan düşmanlığına dönüştüğü, varoluşsal boyutlar aldığı söylenebilir. Sâdık Hidâyet'in öbür yapıtları hesaba katıldığında bu tanıyı geliştirmek de gerekebilir.

Neyse ki, Hakikat Tellalı yaşamın bir anlamı olduğunu söylemekte gecikmeyecektir. Yaşama anlam verenler ancak kervan binlerce kuşak gittikten sonra ortaya çıkabilen Firdevsî benzeri büyük şairlerdir. Varoluşsal bir trajedi belirmektedir. Firdevsîlerin ortaya çıkabilmeleri için kervanın yürümesi gereklidir. Ancak kervan Firdevsîlere karşın yürümektedir. Şairin yazdığı dil ile kendi tikel sözü arasındaki ilişkiyi, yazın kuramının temel konularından birini anımsatır bu yaklaşım. Şairin varlık nedeni “kavmin sözcüklerine daha arı bir anlam vermektir”. Gel gör ki, bu anlamın kavmin gidişinde, alinyazısında pek birşey değiştirmedığı açıktır. Gülünç bir hakikattir bu. Belki de bütün anlatıyı güdüleyen, kara mizahın, iğneli dilin çıkış noktası bu hakikattir.

Ancak, anlatı, “demokrasi”nin sözcük olarak da olsa topluma geldiği bir dönemde yazılmıştır. Demokrasinin sözcük olarak varlığı bile bazı olumlu etkiler yapabilir. Nitekim, Hakikat Tellalı da hançeresini açtıkça umutsuzluğunu aşacak, dünyanın değiştiğini, Hacı Aga ve çevresinin Çin Seddi'yle çevrilemeyeceğini söyleyecektir. Sesi gittikçe yükselecek, en büyük şiirin Hacı Aga ve benzerlerini yok etmek olduğunu haykıracak, kapıyı vurup çıkacaktır. Artık şair kendini acz içinde duyumsamamaktadır. Sâdık Hidâyet'in izlekçesinde isyan sesinin yüksek perdelere eriştiği sayılı anlardan biridir bu.

Gelgelelim, anlatının geriye kalan bölümünde Hacı Aga ve düzeni hiç de gidici oldukları izlenimini vermezler. Şairin isyanı lafta kalacak, çirkin ihtiyar iktidarını sürdürecektir gibidir.

Anlatı bittikten sonra neler olduğunu İran tarihinden okuyabiliriz. Hidâyet'in alinyazısıyla karıştığı ölçüde İran tarihine bazı göndermeleri ilerde yapacağız. Bu aşamada *Hacı Aga* anlatısının açtığı kapıdan Sâdık Hidâyet'in

âlemine girmeye hazırlanabiliriz. Çirkin ihtiyar/güçsüz aydın karşıtlamı bu âlemin yalnızca toplumsal değil ruhsal katmanlarında da görülecektir. Çekik gözlü bir rakkasenin çevresinde çirkin ihtiyarla genç adam arasında bazı yönleriyle John Woo'nun *Face Off* filmini anımsatan bir savaşım izlenecektir.

İktidar-sız Aydın

Sâdık Hidâyet çağdaş İran yazınının en önemli yazarlarından biri. Özelikle *Kör Baykuş* anlatısı onu dünya çapında ünlü bir yazar kılmış. Ne yazık ki, ölümünden sonra! 1903'te İran'da doğmuş Sâdık Hidâyet. 1951'de Paris'te intihar etmesiyle son bulmuş yaşamı. Ürkütücü benzerlik: Walter Benjamin gibi

o da yeryüzündeki kırkdokuzuncu yılında kendi canına kıymış. 1928 yılında yine Paris'teyken ilk kez denemiş intiharı. Bir köprü üstünden Marne nehrine atmış kendini. Ancak köprü'nün altında bir kayıkta sevişen bir çift varmış o anda. Hidâyet, kendi dediğine göre, ayırımsamamış onları. Erkek atlamış suya, kurtarmış Hidâyet'i.

Karanlık bir tip Hidâyet. Sanki zorla yeryüzünde tutuyorlarmış gibi bir hali var. Neden böyle? Doğal olarak önce kişisel nedenler geliyor akla. Ama kişisellik toplumsallıktan tümüyle soyutlanamaz ki! Sâdık Hidâyet, yaşamının hiçbir yönüyle uyum sağlayamamış bir kişi aslında, uyumsuz bir özne. Kafka, Dostoyevski, Nerval gibi bir modern çağ kahramanı. Küreselleşme dediğimiz şey çok önceden başladı aslında. Hidâyet'in Batılı olmaması onun Batılılardan apayrı bir varlık olmasını gerektirmiyor. Zaten olamaz da. O tür ayrımlar ve ayrımlar gerçeklikten çok bizim zihnimizde bulunuyor. Anamalcılığın ve coşumculuğun yeryüzüne yayılmaya başlamalarından buyana bütün ülkeleri etkileyen, gittikçe kapsayan tek bir küresel, evrensel oluşum söz konusu aslında. Hidâyet'in ayakları İran'da yere basarken bir yandan Batı'yla öbür yandan Hindistan ile sürdürdüğü kültür ve gitgel ilişkisi, bu oluşuma, ulusallığın ya da ulusçuluğun ya da dinciliğin tikel dar penceresinden değil, evrensel görüngeden bakabilmenin önemini ortaya koyuyor. Tek bir ulusun sorunlarının çıkarı, umarı da böyle bir bakış benimseyebilmektedir. Bunu anlayabilen uluslar, argo deyimiyle "yırtıyorlar"; bunu anlayamayanlar ise başkalarının hiç anlayamadıkları bir kördögüş içinde onyıllarını, nice değerli kuşaklarını yitiriyorlar.

Sâdık Hidâyet kısacık ömründe İran'ın birçok kez altüst olduğuna tanıklık etmiş. Şöyle diyor Homa Katouzian, *Sadeq Hedayat: The Life and Legend of an Iranian Writer* ("Sâdık Hidâyet: İranlı Bir Yazarın Yaşamı ve Söylencesi") başlıklı kitabında: "Sâdık Hidâyet 1903 Şubatında doğdu, Nasreddin Şah'ın öldürülmesinden yedi yıl sonra ve Anayasal Devrim'in başlamasından iki yıl önce. Devrimciler Tahran'ı ele geçirdikleri zaman altı yaşındaydı, Birinci Dünya Savaşı sona erdiğinde onbeş, 1921 darbesi olduğunda onsekiz, Rıza Şah, Pehlevi devleti ve hanedanını kurduğunda yirmüç yaşındaydı. Bu iki on yıl içinde siyaset, yazın ve toplum alanlarında hızlı değişimler yaşandı ve Hidâyet ile yapıtları üzerinde iz bıraktı." Hızlı

gelişmeler daha sonra da sürdü elbette. İkinci Dünya Savaşı ve sonrası da İran'ın allak bullak olduğu yıllardır.

Sâdık Hidâyet bütün bu bunalımları sade bir vatandaştan daha yakından izleyebilmiş. İran'ın seçkin ailelerinin birinin üyesi. Hem yönetici sınıfa ait hem de varlıklı bir aile.

Örneğin 1950-51'de ağabeyi başbakan yardımcısı, başbakan ise kayın-biraderi. Üstelik kültürlü bir aile. Hidâyet'leri Sâdık'tan üç göbek önce İran'ın yönetici sınıfına yerleştiren Rızakulı Han, Saray'da sultan ailesinin çocuklarına öğretmenlik yaparmış. Ayrıca yazıneriymiş. Hidâyet, onun benimsediği yazarlık adı. Dolayısıyla yazınerliği bir bakıma aile geleneği. Bu tablo karşısında Sâdık Hidâyet'in toplumbilimsel anlamda toplumsal iktidarın bir üyesi olduğu kesinlenebilir. Ne var ki, kendisi hiçbir zaman sahiplenmemiş bu konumu. Tersine değillemiş, paylaşmamış iktidarı. Kendi köşesinde suskun bir muhalif olmayı yeğlemiş bir bakıma.

Böyle bir konum gelişmiş Batı ülkelerinde olduğundan çok daha güç aslında. Çünkü, işin içinde Tanpınar'ın deyimiyle “eski-yeni” çatışması var bir de. Youssef Ishagpour, *Tombeau de Sadegh Hedayat*'ta (“Sâdık Hidâyet'in Gömütü”) güzel açıklamış bu durumu. “Ben'i dünyaya, iç benliği [*le Soi*] Tanrı'ya bağlayan eski ilişki, yerine gerçek anlamda bir ‘özne’ doğmadan kesilmişti; onun yerini yokluğu, bir hapisane, bir yalnızlık, ölüm sıkıntısı ve bir an önce son bulma isteği içinde çıplak, sefil biçimde sergilenen güçsüz [*muktedirin tersi olarak – O.D.*] bir acı almıştı” diyor. Anamalcılık öncesi dünyanın “dünya pazarı”nca alt üst edildiğini söylüyor. Bu dönüşüm sırasında Avrupa anamalcılığının aslında kaynağında olan “özne bireyin” de öne çıkması gerekirken geriye itildiğini, giderek öldürüldüğünü, bu çelişkinin doğurgusu olarak yeni ilişkiler ağında insan tekinin bir terkedilmişlik duygusuna kapıldığını anlatmaya çalışıyor (ya da ben öyle anlıyorum). Hidâyet'in sözkonusu duyguyu Batılı aydınlardan daha ağır biçimde yaşadığını öne sürüyor. Hidâyet'in deneyiminin tam bir yalıtılmışlık içinde oluştuğunu, “kendisi bunalıma yatkın Batı modernliğinin dokunmalarıyla ayrışma sürecine itilen geleneksel bir toplumun yıkıntıları”nca koşullandırıldığını belirtiyor. Ekliyor: “Böylece öznenin eskiden olmayışı ve şimdi ölmesi tek bir deneyim haline gelmişlerdi: ‘özne’ şu sefil, yolunu bilmez, serseri, cennetten kovulmuş ama veryüzü bulamamış köpekten [*Hidâyet'in “Aylak Köpek” öyküsüne gönderme*

yapılıyor. Bu köpeği, YOK-ÖZNE'yi daha sonra yakından göreceğiz – O.D.] başkası değildi. Bu cam tabuttan bakıldıkta dünya, sahtekarlar, aptallar, bağırsaklar, cinsel organlar, boş inançlar, alçaklıklar, küçük yalanlar, küçük suçlarla dolu görünüyordu. Dışarıyla içerisi, ben ile ötekiler, ülkü ile düş kırıklığından oluşan gerçek –bu ikili kentsoylu Avrupa'sında romansal biçimi yaratmışlardır– arasında hiçbir geçiş yoktu. Herhangi bir tümelleşme olanağı da bulunmuyordu. Ancak bir acunun [kosmos] tutuşup patlayarak bir sürü birbirine benzemez [heterojen] bölgelere, küçük biçimlere, ayrımlı dillere ayrışması olabilirdi. Çünkü Hidâyet'in yazısı çok yönlüdür ve kısa anlatıları eşitsiz derecede önemli ve düzeydedir.”

* * *

Hidâyet'in “cam tabutunda” yazdıklarının büyük çoğunluğu öykü ve anlatıdır. Tiyatro oyunu da, az sayıda ancak önemli inceleme ve deneme de yazmıştır. Ayrıca çeviriler yapmıştır. Bilebildiğim kadarıyla Hidâyet'in çalışmalarının hepsi İngilizce, Fransızca gibi evrensel kullanımdaki Batı dillerine henüz çevrilmedi. Dolayısıyla Sâdık Hidâyet'in yapıtının tümünü okumak, tanımak olanağını bulamadım.

Sâdık Hidâyet'i aslından okumadım demek Farsça bilmediğimi kibarca açığa vurmak elbette. Türk aydınlarının Farsça, Arapça bilmeleri yararlıdır, giderek gereklidir bence. Arapça, Farsça bilgisini ideolojik anlamından soymalıyız artık. Geçmişimizdeki kültürümüzdeki yeri tartışamayacak denli kesin olan bu dilleri kullanabilmeyi “sağcılara” özgü bir yeti varsaymak yanlışır. Arapça, Farsça bilmek kültür zenginliğidir. Kendimizi, geçmişimizi, giderek bugünüümüzü daha iyi tanımak için gerekli bir zenginliktir. Kültür yaşamımızda genel olarak açıkca dile getirmesek de bu serveti edinmeyi siyasal açıdan yorumlamak ve Arapçayla Farsçayla zenginleşmeyi de bir siyasal görüşün tekeline bırakmak yanlış olmuştur.

Bunun küçük bir sonucu: Sâdık Hidâyet'i hâlâ tanımıyoruz. Raslantı sonucu Farsça öğrenmemişsek, yanı başımızdaki Sâdık Hidâyet'e ulaşmak için benim gibi İngilizceden, Fransızcadan geçmemiz gerekiyor. Oysa, Arapça/Farsça bilgisini ideolojik kapsamından kurtararak geliştirirsek bundan kültürümüz çok kazanır.

Bu kadar laf ebeliğinden sonra söyleyeceğim, Sâdık Hidâyet'i okuduğum kadarıyla yazmaya çalışacağımdır. *Hacı Aga* kapısından girdiğim bu âlemin

büyük bir bölümünü dolaşmış olduğumu anlıyorum. Ne var ki, şeytan ayrıntıdadır. Kimileyin bütün bir yapıtın izleksel (tematik) kilidi kenarda mahçup duran bir imgede, gözden kaçabilecek bir tümcede, yazarın bir mektubundaki utangaç bir itirafta olabilir. Dolayısıyla anlayamamış olma riskini çoğaltarak Sâdık Hidâyet'in sık yazısını, üstelik çevirilerinden, sökmeye çalışacağım.

* * *

Sâdık Hidâyet'in yapıtlarını genellikle gerçekçi ve düşsel olarak iki kümede toplarlar. Birinci kümede Hidâyet'in yaşadığı İran toplumunu doğrudan anlattığı öyküler; ikinci kümede ise geçmişe ya da geleceğe dönük fantastik özellikli ya da gerçeküstü nitelikler taşıyan öyküler, masallar vardır. Bir uçta *Hacı Aga*, öbür uçta *Kör Baykuş*'un yer aldığı bir yelpaze olarak görülür Hidâyet'in yapıtısasal ürünleri.

Ancak her iki kümede yer alan yapıtlara topluca bakınca çoğunda ortak bir özellik göze batar: alay eder Sâdık Hidâyet. İroni kılığına girer, oradan çıkıp hiciv olur. Nedir ki güldürmekten çok acıtan kara ironi, kara hicivdir Hidâyet'inki. Kahramanların ettikleri büyük laflarla, avır tavırlarıyla yaptıkları arasındaki, ulu ülküler değerlerle anlamsız sonuçlar edimler arasındaki çelişkidedir ironi. Kahramanların ve içinde devindikleri dizgenin eksikliklerinin, kusurlarının iğneli bir dille yerilmesiyle hiciv yapılır. Hiçbir düşüklük gözden kaçmaz, gülünç olarak ortaya çıkarılır.

İroni ve hicivin yerlerini trajikliğe ya da acıklılığa bıraktıkları da görülür. Bu gibi durumlarda anlatıcıyla olayların kahramanları genellikle aynı değildir. Bunun ötesinde, kahramanlar kendilerinin ayrımında, istediklerine ulaşamayacaklarının bilincinde, o ana dek ulaşamamış olmanın ezinci içindedirler. İç acıtır; gönül yakınlığı, sempati uyandırırılar.

Kahramanlara ister alayla ister sempatiyle bakalım hepsini allak bullak bir yaşamın akışında görürüz. Temelleri yerlerinden oynamış ya da hiç olmamış, değerleri tutarsız dayanıksız dayanaksız bir toplum yaşamıdır bu. Sâdık Hidâyet gerçekliğe doğrudan gönderme yaptığı öyküler başta olmak üzere hemen bütün yazdıklarında bu toplumu çizer: Kaotik Şark toplumu. *Hacı Aga*'da gördüğümüz toplum. Elbette, gerçeklikten değil, Sâdık Hidâyet'in gerçekliğinden, imgelerinden söz ediyoruz. Okuduğumuz kadarıyla Hidâyet'in toplumunun özelliklerinden. Ancak, burada, Ahmet Hamdi

Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler*'inden bir alıntı yapmadan ilerleyemeyeceğim (Büyük Kitaplık, 1973, s. 213): "...bu küçük Boğaz iskelesinde gördüğüm düşünceli memur, yaralı elini çorabı kadar kirli bir askıya almış, ince bir değneğe dayanarak topallaya topallaya yürüyen, henüz terhis edilmiş nefer, ağlamaktan yorulmuş gözlerini yüzlerinde behemehal aramak lazım gelen ihtiyar kadınlar, ebedi bir vazgeçimde her şeyden uzaklaşarak zihni bir şehvet içinde yaşayan, aşkı da, cinsiyeti de, küçük, iğrenç, insandan ayrı itiyatlar haline getiren her yaşta insan, sadece ıztıraplarıyla, kendilerini yakalayan alakasızlık veya dört taraflarını saran ihtiyaçla öbürleriyle birleşiyordu. Bu matematiği Trakya'dan Van'a, Van'dan Çin Denizi'ne kadar götürebilirdiniz. Bu Şark'ın sefaletiydi." (Tanpınar, Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan İstanbul'u betimlemektedir. Kurtuluş Savaşı'nın aşmaya çalıştığı Şark'tır bu. Kurtuluş Savaşımızı evrensel örnek kılan, bir silahlı savaşımın ötesinde anlamlı yapan da bu Şark'ı aşma girişimidir.)

Düzensizdir toplum. Karışıktır. Bilinçli bir fikir, felsefe çevresinde dönmektedir. Yarını yoktur, dünü de. Anlık gereksinimlerini karşılamaktan öte bir amacı yoktur toplumu oluşturanların. V.S. Naipaul ünlü *India* ("Hindistan") başlıklı kitabında "Tarihe uyanmak içgüdüsel olarak yaşamayı bırakmaktır" der. Tarihe henüz uyanmamıştır bu Şark toplumu, içgüdüsel olarak yaşamaktadır. Geçmişi onu, o geçmişini bırakmış, dün ile bugün arasında süreklilik kurulamamış, bu nedenle yarının yolu da açılamamıştır.

Sâdık Hidâyet anlattığı topluma geri kalıp kalmamışlıktan çok aktöre açısından yaklaşır. Yergileri o denli acımasızdır ki toplum bir yönetim ya da dizge değişikliğiyle düzeleceğe benzemez. Yanlışlık çok daha derindedir.

Öte yandan, kirlilik yalnızca insanların ruhunda değildir. Kendileri de yaşadıkları yerler de pistir. Pis pis kokarlar. Günlük yaşantının, çevrenin kirliliği önemli bir izlettir Hidâyet'te. Çevresindeki yaşantıya iğrenmeyle bakmasının nedeni gibidir kirlilik, pislik, düzensizlik.

Böyle bir topluma karşı *Hacı Aga*'da Hakikat Tellah'ının meydan okurcasına söylediklerini *Kör Baykuş*'un kahramanı tam ters açıdan, acı çekerek yineler (80; 69):*

"Bana göre değildi bu dünya; bir avuç yüzsüz, dilenci, bilgiç, kabadayı, vicdansız, açgözlü içindi; onlar için kurulmuştu bu dünya. Yeryüzünün, gökyüzünün güçlülerine avuç açanlar, yaltaklanmasını bilenler için."

Elbette böyle düşünen biri toplumdan kaçmak, uzaklaşmak isteyecektir (58-9; 53-4):

“Tutsağı olduğum sefaletten kaçıyordum. Sokaklarda belli bir amacım olmaksızın, rasgele yürüyor; para ve şehvet peşinde koşan, o tamahkâr suratlı ayaktakımı arasından rahat, umursamaz geçiyordum. Onları görmeye ihtiyacım yoktu, biri ötekinin kopyasıydı. Hepsi bir ağız, ağza asılı bir avuç bağırsaktan oluşuyor, cinsel organlarında bitiyorlardı.”

Yaşadığı ortamı böyle gören, tasarımılayan bir öznenin yaşamda kalması başlı başına bir iştir elbette.

Doğal olarak, bu noktada, “Yanlışlık nesnede mi yoksa öznde mi?” sorusu ortaya atılabilir, gıcıklık olsun diye. Gelgelelim, yersiz değildir böyle bir soru. Densizlik hiç değildir. Nesnel bir betimleme olmaktan çok tikel bir entelektüelin öznel bakışı sözkonusudur çünkü. Toplumun içinden topluma bakıldığında entelektüelin olumsuzladığı özellikleri doğal sayanlar çoğunlukta olabilir. Giderek entelektüelin muhalefetine hayretten öfkeye çeşitli biçimlerde tepki gösterilmesi de genellikle görülen durumdur. Bu görünge içinde sorun, entelektüelin kendini topluma uyarlayamaması olarak tanımlanır. Yabancınn, Batının etkisine girmiş, yabancılaşmıştır. Entelektüel “Hayır! Ben değil toplum kendine ve dünyaya yabancılaşmış, bunun sonucunda yozlaşmıştır” diyebilir elbette. Ancak bu sözünün etkili olabileceği bir ortamın oluşması güçtür. Ne var ki, bu güçlüğü de toplumdan çok entelektüel duyumsar. “Ben kendi toplumumu geçmişiyile kültürüyle sizler kadar biliyorum. Nereden, nasıl geldiğimizi biliyorum.” dese de kimse kulak vermez söylediğine. Verili olanın doğal sayıldığı, sorgulanmadığı bir ortamda toplum kendi gidişinin denetimini yitirmiş, kendini akıntıya bırakmış durumdadır.

Entelektüel, toplumdan biri olarak yaşar bu durumu. Ancak kabul etmekte, içine sindirmekte, sineye çekmekte toplumun öbür bireylerine oranla çok daha fazla zorlanır. Durumunu, ortamını sorgulamasının düzeyi, günlük kaygıların giderilmesi ve sorunların çözülmesinin gerektirdiğinin çok daha ötesinde, varoluşsal düzeydedir. Entelektüel toplumunu ta kendi içinde duyar. Entelektüel toplumunun acılı sessiz bilincidir aslında. Toplumun kendi kendini göremeyişinin, KÖRLÜĞÜNÜN cisimleşmesidir. Bu kertede artık vurgulamak gerekir: entelektüel toplumundan, özne nesneden ayrı değildir. Toplum entelektüelin içindedir, entelektüel de toplumun içinde. Bu bakımdan gıcıklık

olsun diye ortaya atılan soruya verilecek yanıt “her ikisinin de yanlış oldukları” yönünde olabilir.

Amacımız Hidâyet’in yapıtını okumakla sınırlıysa, bu yanlışın, daha doğrusu yanlışlıkların neler olduğu bu yapıntı dünyası içinde kalarak ele almaya çalışmalıyız. Dolayısıyla bu sınırdaki durulum ve yapıntı özëğine geri yönelelim. Yapıt izin verdikçe, okumamız gerektirdikçe dışarıya gönderme yapalım.

Sâdık Hidâyet yorumcularının çoğu yazarımızın toplumunda gördüğü temel yanlışlığın İslamiyet ile ilişkisi olduğunu savlar. Kimi yorumcuya göre Hidâyet, İslamiyeti tümüyle değillemekte, kimine göre de “lahana kafalıları” dediği gerici mollaların dini istismar etmesine karşı çıkmaktadır. Yorumlar çeşitli olsa bile Hidâyet’in, kendi toplumunun İslam kimliğiyle kapsamlı bir tartışma yaşadığı ve bunun yapıntıdaki ana damarlardan biri olduğu anlaşılmaktadır. Yalnızca *Hacı Aga*’da değil daha birçok öyküsünde, giderek Ömer Hayyam üzerine incelemesinde de görülür bu iç yarasının kanamaları.

Sâdık Hidâyet’in toplumunun İslamiyetle ilişkisine bakışı iki odakta toparlanabilir bence. Birinci odakta dinin istismar edildiği, halkın dinsel inanç ve alışkanlıklarının para ve erk elde etmek üzere birtakım şarlatanlarca sömürüldüğü, toplumsal düzene de bu tıyneteki kişilerin egemen oldukları tanısı vardır. *Hacı Aga* anlatısı bu tanının bir ürünüdür. “Nefsini Öldüren Adam” öyküsündeki Şeyh Ebulfazl adlı din adamı da Hacı Aga türündendir. Bir yandan çevresine “zühd”ü öğretirken, öbür yandan insanları kandırarak her türlü rezilliği yapmaktadır. “Misyon” başlıklı öyküde ise Avrupa’ya katı İslamı yaymaya giden bir grup molların nasıl kısa sürede Batının parıltılı yaşamına teslim oldukları, aslında dini yayma görevini Batıya kapağı atabilmek bir araç olarak kullandıkları görülür. Toplumdaki birçok kişi de dini kendi özürlerini, kabahatlarını örtmek için kullanmakta, işlerine geldiği ölçüde dinin arkasına saklanmakta, dinden medet ummaktadırlar. “Günahtan Arınma Arayışı”nda Hacca gitmenin insanlarca asıl kimliklerini gizlemek için nasıl kullanıldığını anlatır. Hepsi, arınamayacak kadar günah yüklüdür aslında. Üzerinde durduğumuz bu odakta İslamiyetin kendisi değil, kötüye kullanılması yerilmektedir.

Ancak, Sâdık Hidâyet’in, İslamiyetin İran toplumunun öz kimliğiyle bağdaşmadığını öne sürdüğü de görülmektedir. (Sâdık Hidâyet, Amerikalı

seyrederken ömürlerinin “muhasibesini” yaparlar. Bir ölü öbürüne “Yeryüzündeyken mide ve cinsellik kaygıları yüzünden gözün hiç birşey görmüyor, ama buradan bakıldığında şu yeryüzü bir delinin zihninden doğmuş bir söylenceye benziyor” der. İnsan yaşamını belirli bir tarihsel dönemi, kültürü ya da diniyle değil, tümüyle olumsuzlayan bir bakış açısidir bu. Gerçekten de Hidâyet’in sorunu dinler arasında karşılaştırma yapmaktan daha ötede varoluşsal bir sorundur.

Öyleyse Sâdık Hidâyet’in toplumunun diniyle giriştiği düşünsel tartışma birtakım pozivistlerin yaptıkları gibi “ilerleme” adına şu ya da bu dini değillemek biçiminde değildir. Metafizik bir çırpınma sözkonusudur. Hidâyet’in Ari İranıyla Moğolları, Arapları karşılaştırmasında da aynı eğilimler görülecektir.

“Günahtan Arınma Arayışı”nda Araplar budala yüzlü, pis insanlar olarak anlatılır. Hidâyet’in tepki duyduğu birtakım olumsuz özellikler Arabın üstüne atılmış, böylece İranlı (Fars?) töz sözkonusu özelliklerden arındırılmıştır. Okumamış olduğum *Sâsân Kızı Pervin* başlıklı tiyatro oyununda da Arap istilasına karşı direnen İranlı tipinin yüceltildiğini anlıyorum. Metafizik boyutlu “Diri Gömülen” öyküsünde bile Araplara yönelik birkaç satır vardır. Öykünün başkişisi Paris’te ölürse naaşının Paris Camii’ne götürülmesinden ve böylece “pis Arapların eline düşmesinden” korkar.

Moğolları da sevmez Hidâyet. *Moğol Gölgesi* başlıklı uzun öyküsünde istilacı Moğol savaşçılar çirkini, kötüyü temsil eder. Öykü kahramanının nişanlısını canavarca öldüren Moğollardır. Öykünün kahramanı bu kötü insanların “Türk kanı” taşıdıklarını söyler. Öte yandan, *Vejetaryenliğin Yararları* denemesinde Moğolu bol et yediği için kötü ve yırtıcı olan insan tipi olarak sınıflandırır. İnsanoğlunun saldırgan davranışlarının temel nedeni olarak etoburluğu gösteren bir vejetaryenin ahlak skalasında Moğollara verdiği yer fazla yorum gerektirmeyecek denli açık bir anlam taşımaktadır.

Bu arada İran Şiiliğinin ne kadar İran’a özgü, öz be öz İran kültürü olduğunu da, bana kalırsa, pek kavrayamamıştır Hidâyet. İran Şiiliği, Henry Corbin’in anlattığı gibi, birçok yönden Zerdüştçülüğü İslamiyete taşımıştır. Ayrıca Şiilik, İran’ın anadili ve etnik köken bakımından apayrı olan Fars ve Azeri nüfuslarını birbirine bağlayan harç olmuştur.

Türkleri ve Türkçe konuşanları (bu deyimle yalnızca bizler değil İran nüfusunun yarıya yakınını oluşturan Azeriler de kastediliyor) sevmediği

anlaşılan yazar Cemalzâde'nin Sâdık Hidâyet'i etkilemiş olduğu öne sürülür. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bile Hidâyet'in Azerilere geniş kültürel haklar verilmesine karşı çıktığı da söylenir. Anlaşılan Hidâyet'in yaşadığı dönemlerde birtakım İranlılar ilerlemenin yolunu bu ırksal yaklaşımda bulmuşlardır. Avrupalılar gibi Ari ırktan olmayı kendilerini çağdaş uygarlığa taşıyacak bir kolaylık olarak görmüşlerdir. Bu yaklaşım belirli bir taban da bulmuştur. Ancak aynı kesimlerin İslamiyete bakışları istedikleri desteği görmemiştir. Bunun üzerine bir tür "Fars-İslam sentezi" ortaya atarak toplumu bu ideolojiye göre biçimlendirmek istemişlerdir. Hidâyet, döneminin ulusalcılığından bu noktada kopmuştur. Nitekim "Yurtsever" başlıklı öyküde sözkonusu Fars-İslam ideolojisi alaya alınmaktadır.

Sözkonusu öyküde Seyyid Nasrullah Hoca adlı bir bilgin kişi, Ari ırkın doğduğu Hindistan'a giderek İran'ın bilim ve bilgi alanındaki başarılarını anlatmak, yeni sözcükler yaratılması yoluyla geliştiği düşünülen Farsçayı yaymakla görevlendirir. Hoca'ya bu görevi veren Kültür Bakanının aslında hem rejimin hem de kendi reklamını yapmanın ötesinde "ulvî" bir amacı yoktur. Gelgelelim, Hoca bu görevi büyük bir heyecan ve yurtseverlikle üstlenerek, bir İngiliz yolcu gemisiyle yola koyulur. Hoca ilk kez bir deniz yolculuğu yapmaktadır. Bindığı gemide gördüğü kültüre de tümüyle yabancısıdır. Yolculuk ilerledikçe görevinin anlamsızlığını görür Hoca. Geminin ve yolculuk eyleminin temsil ettiği Batı kültürüyle Hoca'nın "Şarklı" ürküntüsü arasındaki çelişki alaylı bir dille anlatılır. Hoca'nın Batı bilimselliğiyle uyum sağlaması olacak iş değildir. Üstlendiği görevi de yapmacıktır. Misyonerlik Doğu kültüründe asal değil ilineksel (arızı) nitelikte bir öğedir. Bunun yanı sıra Doğu kültüründe keşif yoktur, fetih vardır. Kaldı ki, Hoca'nın ne Hindistan'da yayacak ciddi bir ideolojisi ne de Hindistan'ı görüp tanıma hevesi vardır. Korku ve kaygı içinde zoraki bir yolcu olur Hoca. Ancak Şark bilgeliğini yansıtan bir sözü anımsarsak: korkunun ecele yararı yoktur. Daha yol bitmeden ömrü biter Hoca'nın. Boğulma korkusu içinde cankurtaran simidini takmış ve öylece uyuyakalmıştır. Simidin ipi boğar Hoca'yı: kendi korkusunda boğulmuştur aslında. Ne ki ölüsü bile işe yarar. Kültür Bakanı, görev yolunda bir şehit ilan eder Hoca'yı. Heykelini diker: Hoca ayakta dimdik durmakta, bir elinde bilgi dağarcığı olan meşin çantasını tutmakta, öbür eliyle Hindistan yönünü göstermektedir. Ayağının altında ise bilisizliğin simgesi olan bir yarasa ezilmektedir.

Aslında Sâdık Hidâyet dinin istismarına olduğu gibi yapmacık Batıcılığa da karşı çıkmaktadır. Yukarıda değindiğimiz “Yurtsever” öyküsünde “Eskiden Necefe gidilip huccetülislam dönülürdü. Şimdiyse Avrupa’ya gidilip doktor dönülüyor” denilirken toplumiçi güçler arasında yan tutmaktan çok dizgenin tümü eleştirilmektedir. Hidâyet’in, ülkesindeki ulusalcı akımlardan etkilendiği doğrudur. Ancak o kendi İran’ını bulup oradan da kendi Hindistan’ına gitmeyi yeğleyen bir ayrıkotu, bir kenaradamıdır.

Sâdık Hidâyet’in bu yolculuğu Ömer Hayyam ile başlamış ve onunla sürmüştür.

Hidâyet daha 20 yaşında iken Ömer Hayyam üzerine önemli bir inceleme (*Filozof Ömer Hayyam’ın Rubailerî*) yazmıştır. Bunu yaparken, Ömer Hayyam’ın diye bilinen dörtlüklerin hakikisini sahtesinden kendince ayırdetmiş; Ömer Hayyam’a ait olarak belirlediklerine yeni bir izleksel sıralama getirmiştir.

Sâdık Hidâyet’in Ömer Hayyam çalışmasının ne derece başarılı olduğunu ölçmek bizi aşan bir iş. Bizim için bu çalışma daha çok Hidâyet’in Hayyam’ı nasıl gördüğü açısından önem taşıyor, doğru görüp görmediği açısından değil. Çünkü Ömer Hayyam’a getirdiği yorum, Sâdık Hidâyet’in kendi dünyasına ışık tutuyor.

Sâdık Hidâyet’e göre Hayyam yaşadığı dönemin ayrıkotudur. Çağdaşlarının dinin etkisi altında geliştirdikleri “sefil düşünceler”i değilmiştir. Sâdık Hidâyet, Ömer Hayyam’da toplumu zarif bir tavırla aşmış kişiyi görür. Onun da kendi çağdaşlarından ve din istismarcılarından nefret ettiğini söyler.

Hayyam’ın yaşadığı dönem, “Arap egemenliğinin etkisi altında Fars şiirinin sözcük oyunları ve şakşakçılığın tuzağına düştüğü dönem”dir. Hayyam bu duruma şiirinde baş kaldırır. İslamiyet öncesi İran’ı yüceltir, Hidâyet’e göre. Hayyam için “kaba Sami düşüncesinin ağırlığı ve Arap egemenliği altında ezilmiş, ağullanmış şu ulu İran’ın acı çeken ruhu, yaraları ve isyanının, uykuya dalmış yeteneğinin temsilcisidir” der. 1920’lere özgü bu nerdeyse ırkçı yaklaşımını sık sık vurgular. Hayyam’ın şiirini “Ari ruhun, Sami inanışlarına başkaldırması” olarak tanımlar.

Ömer Hayyam, Araba Moğola karşı arı İranlıdır öyleyse. Ancak Hidâyet’in Hayyam’a duyduğu hayranlığın nedenini bu ırksal yaklaşımla

sınırlı saymak insafsız bir yargı olur. Hayyam'ın yaşam felsefesine, bu felsefeyi şiirme biçimine hayrandır Hidâyet.

Hayyam, "Gençliğinden ölümüne dek özdekçi, karamsar ve agnostik kalmıştır" Hidâyet'e göre. Yaşamı geçiciliği içinde kavrar Hayyam. İnsan-oğlunun bütün didişmelerinin, şişinmelerinin, tutku ve emellerinin ölümün gücü karşısında gülünç olduğunu görmüştür. Alaycı baktığı günlük kargaşanın üstüne gizemci bir edâyla yükselir. Nirvana'ya eşit bir âlem kurar şarap ve aşkla. Daha sonra göreceğimiz gibi, Hayyam'ın kadın-erkek birleşmesinde bulduğu yücelik de etkileyecektir Hidâyet'i.

Yirmi yaşındaki Hidâyet'in Hayyam üzerine yazdıkları yeryüzü yaşamı karşısında ömrü boyunca değiştirmeyeceği temel düşüncelerin dökümü gibidir. Ya Hidâyet kendisini bu incelemeye yansıtmıştır, ya da Hayyam ile Hidâyet arasında gerçekten koşutluk vardır. Daha önce belirttiğim gibi, Hayyam uzmanı olmadığım için bu yargılardan hangisi doğrudur bilemeyeceğim. Ancak vurgulamakta yarar gördüğüm bir nokta, genç Hidâyet'in kendini ararken, kendi dünyasını kurmaya çalışırken Farsça yazının doruklarından birine yönelmesi, evrenseli kendi anadilinde aramasıdır. Batı kültürüyle de içli dışlı olan Hidâyet, kendi toplumuna bir sömürge aydını gibi dışarıdan ve Batılı gözüyle değil, içinden ve o toplumun bir bireyi gibi bakabilmişse bunda Hayyam ile kurmuş olduğu ilişkinin önemli payı vardır.

Hidâyet'e göre Hayyam yaşadığı toplumun başarılı değerli bir kişisidir. Ancak bu konuma gelmesi şiir dışında yaptığı işlerin bir sonucudur. Şiirini hiç bir zaman ortalık yere çıkarmamıştır Hayyam. Dar bir çevrenin okuduğu geleceğe sürgün bir şiir olmuştur Hayyam'ınki. Yeryüzü yaşamıyla gerçek hesaplaşmasını eşsiz dörtlülüklerinde yapmıştır Hayyam. Bu kenardaki ruh adamı konumlaması Hidâyet'e yabancı değildir elbette. Ancak Hayyam ile Hidâyet'in kenaradamı arasında önemli bir ayırım vardır. Hayyam, döneminin iktidarının bir parçasıdır. Dönemine göre ileri düzeyde olan bir devlet ve toplum yaşamına, ayrıca bilime katkıda bulunabilmiş, büyük engellerle karşılaşmamıştır. Hidâyet'in üzerinde durduğu, giderek temsil ettiği entelektüel tipi ise kültürün özgürce üretilip tüketilmediği, uygarlık ve kimlik bunalımındaki Üçüncü Dünya'da yaşamaktadır. Hidâyet'in sorunu bir bakıma kültürün özgürce üretileceği ve tüketileceği bir alanın oluşmadığı Üçüncü Dünya aydınının sorunuudur.

Gerçekten de Ömer Hayyam, İslam dünyasının yeryüzünde öbür kültür ve bölgelere göre daha önde olduğu bir dönemde yaşamıştır. Hidâyet'in bu konuya değinmemiş olması ilginçtir. Hidâyet'in bilinçli olarak böyle davrandığı düşünülebilir. Doğal olarak, Hidâyet'in Hayyam'da da temel bir nitelik olarak gördüğü karamsarlığın etkisiyle olumlu öğelerin üzerinde durmadığını söylemek de yanlış olmayacaktır. Hidâyet gibilerin işlevi, katkısı, içimizdeki geceyi gün ışığına çıkarmalarıdır. Ancak, gene de, Hidâyet'in bir çelişkisiyle karşı karşıya olduğumuzu itiraf etmeliyiz. Hayyam'ın karamsarlığının nedeni yaşadığı dönemin koşulları yoksa insanlığın hiç değişmeyecek temel durumu mudur? Hayyam çalışmasında Hidâyet her iki soruya da evet der gibidir. Bir yandan İslamiyet öncesi dönem yitik cennet gibi gösterilirken, öbür yandan Schopenhauer'e gönderme yapılmakta ve Hayyam'ın felsefesiyle Budizm arasında özdeşlik kurulmaktadır. Hidâyet'in yaşı ilerledikçe bu iki evetten ikincisinin ağır bastığı görülmektedir.

Aslında Hidâyet'in kendisi de bu çelişkinin ayrımında gibidir. “Son Gülüş” öyküsü bu konuya açıklık getirmek için yazılmış gibidir. Anılan öykü İran'ın Arap egemenliğine girdiği dönemde geçer. Halife'ye hizmet ettikleri anlaşılan birkaç İranlı ileri gelen kişi arasında konuşmalarla olay gelişir. İranlıların zorunlu olarak Halife ile işbirliği yaptıkları, asıl amaçlarının İran'dan Arapları atmak olduğu anlaşılmaktadır. Öykünün ilk bölümünde Halife'ye başkaldırı planlarının tartışılması verilir. İkinci bölümde ise sözkonusu komployu hazırlayanlardan Rûzbihan Bermekî'nin özel yaşamına geçilir. Rûzbihan budisttir. Atalarının dinidir Budizm. Rûzbihan bu dine bağlılığını gizlice sürdürmektedir, kapalı kapılar ardında. Ancak Rûzbihan'ın Budizmi Hint Budizminden ayrımlıdır. Asetizmin, zühdün payı pek azdır Rûzbihan'ın mezhebinde. Günlük yaşamdan uzaklaşmanın yolu olarak dünya nimetlerinden el çekmeyi değil keyif ve telezzüz dünyasına dalmayı görür. Setar ve saz dinlerken şarap içerek daldığı düşler âleminde insan yaşamının geçiciliğini aşar, Tanpınar'ı anımsatacak deyimlerle söylersek “ânın yekpare akışına” katılır. Buda heykelinin karşısında kapıldığı bu akış, aldığı maddelerin fazlalığı ona ölümü getirecektir. Belki de kendisi seçmiştir böyle ölmeyi. Ertesi sabah komployu haber almış olan Araplar onu tutuklamak üzere odasına girerler. Ancak ölüsüyle karşılaşır: “Rûzbihan'ın yüzü imgesini yansıtan suyun yüzeyine doğru eğilmişti. Kımıltısız gözlerinde mavimsi bir ışık

parlıyordu. Dudaklarında alaycı bir gülümseme belirmişti, Buda'nın muamma [*enigmatik*] gülümsemesi. Havuzun suyunun dalgalı yüzeyine korkunç biçimde yansıyan bir gülümseme. Şunu demeye çalıştığını düşündüren bir gülümseme: 'Bu yalnızca bir dalga, boş ve geçici bir dalga, suyun yüzeyindeki dalga gibi, Buda'nın gülümsemesi gibi.' Bütün bu olaylar onun için uçup giden şeyler, ve ölüm, boşluğun, boşunalığın son kertes, sonul [*nihai*] dalga."

Bu öyküde belirli bir kültür dizgesinin değillenmesinden çok yaşamla yeni bir ilişki kurma arayışı göze batmaktadır. Öykünün ön plana çıkardığı eğilim Budizme yönelmiştir ama zühdü, yani kendini yaşamın zevkinden yoksun kılma öğretisini kabul etmemiştir. Yaşamı aşmanın yolu olarak yaşamın en güzel yönlerinde: keyif ve telezüzde aşırıya kaçmak seçilmektedir. Bu tutum yaşama açlığının ve sözkonusu açlığı giderilebileceği yönünde hiçbir umut taşımamanın sonucudur. Yaşam ya da öznenin özlediği yaşam ile özne arasında yeryüzünün özneye göre kabul edilmez ve değiştirilemez gerçekleri vardır. Ancak gerçek yaşam özlemi özneyi zühde değil, tersine hedonizme iter.

Sâdık Hidâyet'in "zühd" kavramını işlediği başka bir öyküsü de "Nefsini Öldüren Adam"dır. Bu öyküde Mirza Huseynali adlı parlak bir genç dinbilimci hakikate giden yolun asetizmden geçtiğine inanmıştır. Şeyh Ebulfazl adlı bir din adamının telkinleri de bu yolu seçmesinde etkili olmuştur. İçindeki her türlü yaşama arzusunu, zevkini öldürerek tanrısal kata ereceğini sanmaktadır. Gelgelelim, günün birinde Hafız ve Ömer Hayyam'ı okumasıyla dünyası altüst olur. Yeryüzü yaşamının geçici ve boşluğuna zühd değil yine yeryüzüne ait duygularla karşı çıkan gizemciler zihninde çeşitli sorulara yol açar. Yerinde duramaz. Bu soruları tartışmak için fırlar, haber vermeden Şeyh Ebulfazl'a gider. Habersiz gidişi Ebulfazl hakkında gerçekleri öğrenmesini sağlar. Ona zühdü öğreten kişi aslında zevk ve sefa için türlü ahlaksızlıkları yapan bir şarlatandır. Bu olayla birlikte Mirza Huseynali'nin inandığı değerler iyice sarsılır. Yalpalayarak yolda yürürken yaşamında ilk kez bir bara girer. Masasına gelen Gürcü bir konsomatris kadınla şarap içmeye koyulur. "Şarabın sisleri arasında ... başka, çok gizli bir dünya görünür gözüne". Bu dünyayı aşağılayanların aslında bu dünyasız yapamadıklarını, herşeylerini ondan aldıklarını anlar. Gürcü kadını evine götürür, "kitaplarının bulunduğu odadaki beyaz yatağa". Birkaç gün sonra gazetelerde Mirza Huseynali'nin bilinmeyen bir nedenle kendi canına kıydığı haberi çıkar. Cinsel edimden sonra ölüm gelmiştir.

Mirza'nın daha önce değindiğimiz öykünün başkışısı Rûzbihan'dan ayrımı Budist yönelimi olmamasıdır. Zühdü aşmış, ancak ölümü trajik olmuştur. Bu dünyayı Rûzbihan gibi yüzünde Buda'nın gülümsemesini bırakarak terketmediği anlaşılmaktadır. Mirza'nın bu eksikliğini "Sampinge" öyküsünde öyküye adını veren genç kız kapatır. Öykü Hindistan'da geçmektedir. Bir aksoylu kişi servetini çarçur ettikten sonra karısı ve iki kızına hiçbir yaşam güvencesi bırakamadan ölmüştür. Anne Padma iki kızını binbir özveriyle büyütmeye çalışmış ve elinde kalmış olan mülkün satışını sağlayan tefeciye, evlenme çağındaki büyük kızı Lakşmi'yi biraz da gelecek kaygısıyla vermek zorunda kalmıştır. Ancak işler düzelmeyecek, önce anne sonra abla ölecek ve Sampinge yaşamda yapayalnız kalacaktır. Bir tapınakta rahip adayı olarak yaşayan nişanlısında da umduğunu bulamayacağını anlayacaktır. Güçlükler içinde didinirken usuna sık sık annesinin anlatmış olduğu bir söylence gelir. Güya beyaz adam gelmeden önce Hinteli bir cennetmiş. Ölümlülerin kaba gereksinimlerinden kendilerini kurtarmış varlıklar yaşarmış bu belde. Hepsi çocuklar gibi neşeli ve canlı, müzik ve şiir üreterek, mücevherlerden konaklar yaparak, güzel çiçeklerin kokularıyla beslenerek yaşarlarmış. Bu cennet hali Beyaz Adamın Hindistan'a gelmesiyle sona ermiş. Beyaz Adam çiçeklerin kokusunu alıp kullanmak için bir fabrika kurmuş. Ne var ki, fabrikanın ürettiği koku doğal olandan çok daha güçlü imiş, doğa ile uyumu bozmuş. Beldede yaşayan meleksi varlıklar bu kokunun çekiciliğine dayanamayarak fabrikanın çevresine üşüşmüşler, ancak koklamaktaki aşırılık sonucu hepsi ölmüş. Aynı anda bilinmeyen nedenlerle bir yangın çıkmış, fabrika dahil bütün beldeyi yıkıntılara çevirmiş, belde çirkin ve kötü yaratıkların ülkesine dönüşmüş. O günlerden beri sözkonusu beldeye girmeye çalışan kişiler birdenbire anlaşılmaz bir biçimde ölmüşler.

Öyküde belirtildiğine göre, Sampinge, afrodiziyak bir koku salan sarımsı bir çiçeğin adıdır. Kızın asıl adı Sita olmakla birlikte takma adı olan bu çiçeğin adıyla anılmaktadır. Adının simgesel bir değeri olduğu açıktır. Beyaz adam öncesi cenneti temsil etmektedir. Kız el değmemiştir. Kişilik olarak kusursuzdur. Sâdık Hidâyet'in çok sevdiği, gönül yakınlığıyla anlattığı başkışılar gibi "görünüşte herkes gibi yaşamaktadır. Gerçekteyse, hoşlandığı bir yalnızlık içinde aşırı yoğunlukta bir varoluş sürdürmektedir." Yaşamak zorunda olduğu dünyayı "adi ve tatsız" bulmaktadır. Yeri yoktur bu dünyada. Goethe'nin

Wahlverwandschaften'indeki (*Gönül Yakınlıkları*) Otilde'i anımsatırcasına, "daha iyi bir yaşamda yeniden doğmak için intiharı düşünür." Bu ruh haliyle sokaklarda dolaşırken "Bitkiler ve çiçekler bahçesine" sürüklenir. Bir gölcük içinde gördüğü lotus çiçeği ona değişik zihinsel, ruhsal ufuklar açar. Lotus "padma" demektir, yani annesinin adı. Zihninde annesinin anlatmış olduğu cennetsi beldenin imgeleri canlanır. Daha önce orada yaşamış olduğunu düşünür, oraya dönmesi gerektiği kanısına varır. Kalkar yokluğa doğru gider.

Sampinge'nin ülküsel yaşam yeri bu dünyada olmuştur, ama artık ulaşamayacak denli geride, uzaktadır. Rûzbihan'ın kendine özgü bir budizm yoluyla ulaştığı dünya da bu uzaktaki dünyanın imgesidir. Aslında bu dünyadan vazgeçme değil, bu dünyaya karşı derin bir istek sözkonusudur. Tarihin bir evresinde yitirilmiş olduğu varsayılan gerçek yaşam umutsuzca aranmaktadır.

Sâdık Hidâyet'in "Yaratılış Söylencesi" başlıklı tiyatro oyunu yeryüzü yaşamına nasıl baktığına ışık tutan başka bir yapıttır. Eğlenceli bir dille kaleme alınmış bu yapıtta Âdem ile Havva önce yeryüzünde hayvanlarla birlikte yaşamak üzere yaratılır. Daha sonra Yaratan, fikir değiştirip onları cennete yerleştirir. Sonrası bilinen öyküdür. Yaratanın buyruğuna karşın insana secde etmemiş olan şeytan, Âdem ile Havva'yı ayartarak yeryüzüne atılmalarına neden olan günahı işletir. Gelgelelim, Hıristiyan inancının tersine, yeryüzünü bir sürgün yeri olarak görmez Âdem. Yeryüzünde olmaktan hoşnuttur. Havva'ya sarılırken "sana yaratılışın anlamını anlatacağım" der. Bu öyküden insanın yeryüzüyle bağdaşması gerektiği sonucunu çıkarmak yanlış olmayacaktır.

Ancak bu karamsar yaklaşımın salt toplumsal düzeyde kaldığını düşünmek yanıltıcıdır. Hidâyet "İnsanın Ataları" öyküsünde maymundan insana geçiş evresini tasarımlar. Mekân İran'dır. Öte yandan, "S.G.L.L." başlıklı öyküsünde geleceğin bütün sorunları çözümlenmiş İran'ını ele alır. Zaman değişikliği yaparak şimdiyi anlatmak savı yoktur bu öykülerde. Yazarın gerçekten en eskiyi ve uzak geleceği tasarlama çabasının ürünü olarak görünürler. Sözkonusu iki öykü yalnızca belirli bir toplumla sınırlı olmayan, genel olarak insana ve yaşamı kavramaya çalışan bir düşünce ve ruh yapısının göstergeleridir.

"İnsanın Ataları"nda, insan olma evresine yakın maymunlar âlemi işlenir. Grup şefliği için iki maymun arasındaki çekişmeyi ahlak bakımından

zayıf olan kazanır. Öbür maymunlar onun şefliğini rahatça benimserken, savaşımı yitireni öldürüp parçalarlar. Bu olan bitenler, ilerde insanoğlunun nasıl kan dökeceğinin imleridir. Öykünün yarattığı izleksel hava, insanın atası maymundaki o öldürme ve parçalama kösnüsünün bugünün insanın da bile ölmediği yönündedir.

Bu yırtıcı maymun kavmi bir depremle yokolur. Yeraltına yutulur. Doğanın gazabı gibidir sözkonusu deprem.

Andığımız öykünün önemli bir yönü de iki gencin aşkıdır. Maymunlar cehenneminden uzaklara kaçarlar. Deprem olurken onlar uzakta dingin bir orman içinde yüksek bir dal üzerinde sarmaş dolaş yatmaktadırlar.

“S.G.L.L”de ise uzak geleceğin İran’ı anlatılır. Hakikat Tellalı’nı rahatsız eden sorunlar aşılmış durumdadır. Yoksulluk, düzensizlik, pislik, bilgisizlik ve benzeri dertlerin hepsi geçmişte kalmıştır. Ancak bir sorun aşılamamış, daha doğrusu kendiliğinden ortaya çıkmıştır: “amaçsız, tekdüze bir yaşamın sıkıcılığı”. Bir bakıma can sıkıntısı: İnsanoğlunun en metafizik duygularından biri.

İnsan çevreye şöyle bir bakınca gözlerine inanamaz. Öykünün anlatıcısının deyimiyle “Sanki becerikli bir büyücünün milyonlarca yıldır insanların imgelerinin geliştirdiği biçimi vererek yarattığı bir kent” vardır karşısında. Görüntüyü tek bozan şey, insan öncesi maymunlar döneminde kükreyerek depreme yol açan Demâvend Dağı’dır. Anlatıcı volkanın tehdit edici yönünü vurgular. Sanki bu kez de insanlardan doğanın öcünü almak için beklemektedir.

İnsanlar doğayı yenerek üstün ama yapay bir uygarlık kurmuşlardır. Amaçsız boş görünümlü bir yaşantı içinde can sıkıntısı “metafizik acı”ya dönüşür. İntihar tek çıkış yolu olarak algılanmaya başlar. Gün gelecek, güneş erkesi tükenecek, yaşam tümüyle zaten yok olacaktır. “Dolayısıyla insanoğlunun son utkusu, geleceğini doğanın kör gücüne teslim etmemek olmalıdır. İnsanoğlu bengi boşluğa gönüllü olarak atlamak yürekliliğini gösterebilmelidir. İnsanoğlunun son fethi yaşamak gereksiniminin boyunduruğundan kurtulmak, yani kendi soyunun kökünü kurutmaktır.”

Yalnızca intiharlarla bitirilebilecek bir iş değildir bu. Cinsel isteği yok eden S.G.L.L. adlı bir ilaç bulunur ve herkese verilir. Böylece artık insan üreten edim yok edilecektir. Ancak cinsel isteğin yok edilmesiyle insanoğlunun

birçok fiziksel ruhsal hastalığa olan bağışıklığı ortadan kalkar. İntiharların ardı kesilmediği gibi kıyımlar kırımlarla ortalık birbirine karışır. Anlatıcının insanoğlunun vahşetini en iğrenç ayrıntılarla vermesi dikkati çekmek içindir elbette. Örneğin bir kişi kendi gözünü çıkarırken, bir kadın da kendi çocuğunun kafatasından su içer. Anlaşılan yazar insanoğlunun bunları yapabileceğine inanmaktadır.

Bu garip tablo içinde yine bir aşk öyküsü ön düzleme çıkar. Öykünün ayrıntılarına girmeye gerek yok. Âşık çift “aşkın, doğanın kurduğu şu tuzağın, üreme gereksiniminin, yaşama isteği veren şey” olduğunu bulgularlar. Amaçsız yaşam içinde mutluluğu kelebek gibi böceklerde görürler. “Bir gün yaşayan ve zevk içinde ölen” yaratıklarda.

Çıkan karmaşa sonucu yapay uygarlık çökerken kenti nüdistler ele geçirirler. Simgesel bir doğaya uyum eylemidir bu. Nüdistler âşık çiftin ölülerini ipek gibi bir bezin içinde birbirine sarılmış bulurlar.

Bu ipek kozası ve kelebek imgeleri bizi doğrudan Ömer Hayyam’a götürür. Aslında öykü içinde de Hayyam’ın bir sözüne gönderme yapılmıştır: “Henüz doğmayanlar bizim bu yazgımızı bilseler dünyaya gelmek istemezler”.

Gerek geçmişin öyküsü “İnsanın Ataları”nda gerek geleceğin öyküsü “S.G.L.L”de tek olumlu izlek sevidir, aşktır. İki sevgilinin birbiriyle sarmaş dolaş olduğu, *Kör Baykuş*’taki bir benzetmeyle adamotu gibi birleştikleri an, pespaye yeryüzü yaşamının aşıldığı bir aşama gibidir.

Ancak bu sevi izleği, Sâdık Hidâyet’in öbür yapıtları gözönüne alındığında basit bir sevgili arayışının ötesinde anlam taşır. Sevgi özlemi, *öteki* ile bir olma, yalnızlığı aşarak çoğalma isteği.

Bireysel düzeyde sevgiyi, sevgili bulma; toplumsal düzeyde ise toplum-uyla barışma isteği. Gelgelelim, bu istek katı engellerle karşılaşmış gibidir. Engeller bunaltıcıdır, usandırıcıdır, giderek umut kırıcıdır. Tarih bir karabasan gibi çökmüştür şark aydınınının üstüne. Aşılmaz duvarlar gibi algılar kendisini çevreleyen kötülük ve pisliği. Yaşam gittikçe üstüne kapanan demir bir kapak gibidir sanki. Böyle bir durumda arınma, nefes alma özlemi insanı nereye dek ayakta tutabilir ki?

Ülke dışına gitmek, yabancı bir ülkeye yerleşmek de çözüm olmayabilir bu aydın için. Çünkü varlığını, varoluş biçiminin tanımı kendi ülkesinde olmaktadır. Özünde kendi ülkesine, kendi tasarladığı biçimiyle ülkesinin özüne

perçinlenmiş görmektedir. Dolayısıyla asıl kurtuluşu ancak ülkesinde, yaşadığı durumda değişme yoluyla olabilir. Arınma isteği onu ülke dışından çok ülkesini temizlemek özlemine itecektir.

Sâdık Hidâyet'in, ülkesinin durumunun sorumluluğunu, koşullar ve dizge yerine halka yüklediği öne sürülür. Ne ki, aklım bu sava pek yatmadı. Çünkü Sâdık Hidâyet, "arı İranlı" yı ararken halkbilimine de yönelmiş, yine 1930'ların ulusalcı havasına uygun olarak. Halkın temiz özünü, el değmemiş İranlı insanı bulmaya çalışmış. Bu bakımdan "Aleviye Hanım" öyküsü ilginçtir. Aleviye Hanım gezgin bir gösteri grubunda çalışan bir halk kadınıdır. Ağzına geleni rahatlıkla dışa vurabilmesine, hafifmeşrepliğine, kendisinde bulunabilecek nice kusura karşın okurda gönül yakınlığı uyandırır. İçinde bozulmamış bir çocuk vardır sanki. Dobra dobra konuşmasında, devinilerinin doğallığında görülebilen gizli güzellik. Öte yandan öykü anlatımı içinde Aleviye Hanım'ın özeğinde durduğu halkta da aynı gizli çocuksu anlık, güzellik vardır.

Gezgin gösteri grubunun yaptığı iş, üzerinde İran Şiiliğinin (Caferiliğin) mitologyasını oluşturan 19 öykünün anlatıldığı bir hayal perdesi önünde bu öyküleri canlandırmaktır.

Okuduğum kadarıyla, bu perde İran'da Şiiliğin ilerlemesiyle birlikte Ömer Hayyam'ın şiirlerinde betimlenen sihirli lambaların yerini almış. Üzerinde türlü insan imgeleri varmış bu lambaların, yaşamı anlatırlarmış. Ömer Hayyam, insanların bu hayal perdesi üzerindeki gibi gelip geçtikleri, hepsinin bir imge olduğunu söyler. "Aleviye Hanım" öyküsünde Hayyam bilgeliğine belki de belirsizce ermiş bir halk vardır. Hayal perdesindeki betimler değişse de perde ve seyirciler aynıdır. Halk aynıdır. Verileni fazla sormadan alan, günlük geçim kavgasının kurallarını fazla itiraz etmeden sürdüren, dünyayı değiştirmeye yönelik büyük ülkü ve fikirler için savaştırmaktan çok temel gereksinimlerinin karşılanmasıyla yetinen, Türkçemizdeki eşsiz deyimle, *yaşayıp giden* insanlar topluluğu.

"Daş Âkil" öyküsünde de halktan kişiler olumlu biçimde anlatılır. Öyküye adı verilen Daş Âkil iyi yürekli bir mahalle kabadayısıdır. Bir tanıdığı ölürken kızını Daş Âkil'e emanet eder. Daş Âkil kıza âşık olur. Ancak bu duygularını geri iterek kendisinden beklenen ağabey rolünü oynamayı yeğler. Bir tür Cyrano de Bergerac'tır Daş Âkil. Bir sokak kavgasında yaşamı sona erer.

Ölürken tek varlığı olan papağanını sevdiği kıza bırakır. Papağanın sürekli olarak kızın adını yinelediğini bütün mahalle halkı gözyaşları içinde öğrenecektir. Bu öykülerde iyi insanlar anlatılır. Dolayısıyla Sâdık Hidâyet'in bütün bir halkı suçladığını ettiğini söyleyenler bence yanılmaktadırlar. Ancak ilişki, daha doğrusu iletişim eksikliği ya da yanlışlığından söz etmek herhalde olanaklıdır. Belki de bu tür insanlarla ilişki kurmak için Ömer Hayyam çağının sihirli lambasını değil, Sâdık Hidâyet'in döneminin hayal perdesini zemin seçmek gerekiyordu. Gelgelelim, bunları yazarken, "Ali Şeriatî öyle yaptı da ne oldu?" diyenleri iştirir gibi olduğumu da vurgulamam gerek.

Belki de aydın ve halkın hiç bir zaman uyuşamıyacak iki ayrı töz olduklarını kabul edip bu denklemi bozmaya çalışmak yerine değişmez veri almak en doğrusu.

O zaman da Hayyam'ca bir tutum uygulamak, bu denklemi Hidâyet'in gününe uyarlamak gerekmececek mi?

Sâdık Hidâyet bir yandan bunu yapmak isteyecektir. Gelgelelim, öbür yandan da, gününün katlanmakta büyük güçlük çektiği koşullarının ağırlığını, sıkıntısını gittikçe daha çok duyacaktır.

Doğal olarak, yukarıda betimlemeye çalıştığımız yönelimler içindeki bir entelektüelin Şark toplumunda tutunması güçtür. Nitekim, "Aylak Köpek" öyküsünde bu durum alegorik biçimde dile getirilir.

Ağlaya güle okunacak acıklı/gülünç bir öyküdür bu. Sahiplerini yitirerek sokağa düşen bir İskoç seterinin ölüm öncesi dönemi anlatılır. Nerdeyse küçük bir çocuk gibi bakıldığı günler geride kalmış; "mekruh hayvan" olarak bilindiği, tekme ve itmeyle karşılandığı bir toplumsal ortama düşmüştür. "Ait olmadığı ve kimsenin onu anlamadığı" bir dünyadır bu. Bakışlarının yansıttığı ruhu kimse görmez. Haline acımaz, aldırmaz. Köpektir işte! Üstelik Batılı, çıtkırıldım görünüşlü. Günün birinde eskiden yaşadığı alafranga sınıftan olduğu bir kişi başını bir iki okşar köpeğin, sonra otomobiline biner gider. Ardından koşar köpek, ama kendi eceline yetişir ancak. Üç aç "karga" ölüsünün üstüne atılmak, gözlerini oymak üzere hazırırlar.

Aynı izlek "Kambur Davud" öyküsünde de işlenmiştir. Davud doğuştan kamburdur. Bu nedenle insanlar onu hep toplum yaşamının kenarında tutmuşlar, alay ve küçümseme konusu yapmışlardır. Davud okul çağında bu açığını herkesten çok ders çalışarak kapamaya çalışır. Zihinsel bakımdan

güçlü olsa da toplumsal yaşamdan dışlanan kambur öğrenci tipi aslında kenaradamı olarak entelektüeli incelemektedir. Toplumsal konumları benzeştir. Öykü Kambur Davud'un sokakta yürürken geçmişindeki bazı olayları anımsamasıyla gelişir. Davud'un aklına tarih öğretmeninin Sparta'da özürflü çocukların yok edildiğini anlatması da gelir. Toplumsal konumundan, dolayısıyla yaşamından o denli yakınma içindedir ki, sözkonusu Sparta yasasının bugün de uygulanır olmasını diler. Kendinden hoşnut olmadığı için kendini yok etmek isteğidir bu, intihar eğilimidir. Yolda karşısına bir köpek çıkar. Hasta, bakımsız, burnu aşağıda, hareket etmekte güçlük çeken, belki de ölmek üzere olan bir köpektir bu. Davud ona doğru eğilir, kamburundan dolayı zorlanarak ve camı acıyarak, ve ayın zayıf ışığı altında köpekle gözgöze gelirler. Sahnenin tuhaflığı altüst eder Davud'u. İlk kez bir çift göz ona dürüstçe ve yapmacıksız bakmaktadır. Çektikleri çileler içinde köpekle ne denli benzeştiklerini düşünür. Her ikisi de "işe yaramaz, çürük nesneler gibi insanlardan uzağa atılmış"lardır.

Bu öyküde aydın-toplum karşıtlamının ikinci yüzü de ortaya çıkar. Aydın bir yandan toplumu eleştirir, öbür yandan da toplumdan ayrı düştüğü için kendini suçlayabilir. Sâdık Hidâyet'in izlekçesinde bu tür kendini suçlama duygusu sık sık vurgulanmaktadır. Kambur Davud'un kendini yok etmek istemesi de bu çizgide yer almaktadır bence.

Hidâyet'in yapıtında merkez konumdadır kenardaki adam imgesi. Onu daha yakından tanımaya çalışalım şimdi.

Herhalde bu konuya en çarpıcı giriş "Diri Gömülen" öyküsüne bakmakla olacaktır. Sözkonusu öykünün alt başlığı "Bir delinin notlarından" biçimindedir. Bu alt başlığıyla Dostoyevski'nin ünlü bir yapıtını (*Yeraltından Notlar*) anıştıran öykü gerçekten de "bir ruhun yeraltından notlar" olarak okunabilir. Bir İranlı erkeğin Paris'te bir binanın altıncı katındaki bir odada yalnızken kaleme aldığı notlardır bunlar. Koca kentin kalabalığı, gürültüsü, hır-gürü arasında yalnız olduğunu söyler adam. Oysa öykünün başka yerlerinden, aslında, Paris'te dostları, tanıdıkları, hastalanınca ona bakacak doktoru bile bulunduğu anlaşılmaktadır. Yalnızlık daha çok ruhsal bir durum, bir ruhun konumlanması biçimindedir. Yaşının pek ileri olmadığını anladığımız adam kendini "milyonlarca insan arasında sanki denizin ortasında kırık bir kayık içinde yitmiş gitmiş" gibi görmektedir. İnsan toplumunun onu dışladığına, bu

yaşam için yapılmamış olduğuna inanmaktadır. Toplumu değil kendini suçlamakta, toplum için bir mikrop olduğunu söylemektedir. Kambur Davud gibi o da kendini giderilmesi gereken bir asalak gibi değerlendirmektedir. Ona bakılırsa, böyle olmasının nedeni doğuştandır. Bazı insanların intihar etmek üzere, tabutlarıyla doğduklarına ve kendisinin de bunlardan biri olduğuna inanmaktadır. İntihar etmeyi dener de. Dünyanın pisliklerinden ve kendi kendinden arınmışçasına tertemiz yeni giysiler içinde ölmek ister. Siyanür alır, haşhaş çeker, ama bir türlü ölmek bilmez. Patlayacak gibidir. Yazıdan alır hırsını. İçinde birşey ondan daha güçlüdür sanki. Onu yaşama bağlı tutmaktadır. Aslında dirimdir bu marazi kişiyi ayakta tutan. Dirim onun dengesiz ruhuna karşı savaşım vermektedir. Sibiry'a, Hindistan'a giderek yaşama yeniden başlamak tasarıları bile yaptırır ona. Onu öldürmek isteyen kendisi midir? Bana kalırsa bu da belli değildir. Çünkü gördüğü bir karabasanda, bir sütuna bağlı kanlı yüzlü bir ihtiyar (İşte o ihtiyar! Bütün yapıtı boyunca kovalayacaktır Sâdık Hidâyet'in kahramanlarını!) gülerek ona bakmakta, dişleri parlamaktadır. Bir yarasa soğuk kanatlarını yüzüne çarpmaktadır. Kahramanımız ise bir gölün üzerine gerilmiş ince bir ipte yürümektedir. Aslında kahramanımız tam bir çıkmazdadır. İçin için yaşamak istemekte, ancak becerememektedir. Dirim onu arkasından itmektedir, yaşamaya gayretlendirmektedir. Kalemi tutan gücün de dirim olduğu düşünülebilir. Gelgelelim, kalemin kimden neden yana olduğunu kestirmek güçtür. "Dünya ve herşeyle alay ediyorum. İnsanlar beni ne denli sıkı yargılasa yargılasınlar, benim kendimi daha sıkı yargıladığımı bilmiyorlar. Benimle alaylar ediyor ve benim onlarla daha çok alay ettiğimi bilmiyorlar. Hem okurdan hem de kendimden nefret ediyorum." sözleriyle son bulur kahramanımızın notları. Anlatıcı sözkonusu notların masa çekmecesinde bulunduğunu söyler. Kahramanımız ise yatağa düşmüştür. "Nefes almayı unutmuştur."

Bu öyküde Sâdık Hidâyet'in kişisel intiharının öncelendiğini öne süren çoktur. Sözkonusu yorum bir bakıma doğrudur. Çünkü Hidâyet'in intiharının birçok ayrıntısı anılan öyküde bulunmaktadır. Hidâyet'in intiharı içinde bir taslak ve tasarı olarak yıllarca taşıdığını, kendi ölümünü yavaş yavaş büyütüğünü de bu öykünün ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Ancak sözkonusu öykünün trajik ya da acıklı olmaktan çok alaylı biçimde anlatılmış olması da üzerinde durmamız gereken bir noktadır. Kahramanımızın nefes almayı

unutmuş olmasının böylesine vurgulanması bir bakıma yaşamadaki beceriksizliğinin, salt yaşamayı beceremiyor diye intiharı kolay bir kaçış olarak düşüncesinin eleştirilmesidir.

“Tecelli” öyküsünde de benzer bir kişi vardır: yalnız ve mutsuz kemancı Vassilitch. Aynı zamanda sağlıksız ve beş parasızdır. Bir raslantının yaşamını birdenbire değiştirebileceğini sanır. Evine yanılarak gelen bir kadına keman çalarken “yüzünün ifadesi değişir”. Sanki “bilinmeyen ve büyüklü bir dünyada, varoluşunun sefaletinden kaçarak dolanmaktadır. Belki de o anda hakiki yaşama ermiştir.” Adeta eski sevgilisi, nihayet sanatının ulaştığı biri için çaldığını düşünmekte, düşlemektedir. Hayalleri gerçek olmuş, kahrolası yalnızlığı bitmiş, günlük dünyada değil yüce ezgilerinin dünyasında çoğalmış gibidir. Ancak bu arada kadın yanlışlıkla girdiği evden usulca sıvısıp gitmiştir. Kemancı bunun ayrımına vardığında çöker. Kemanını elinden fırlatarak öksüre öksüre yatağa yığılır.

Bu arada, vurgulamak gerekir ki, Hidâyet salt entelektüel ya da sanatçı kişinin yalnızlığını işlememiştir. Genel olarak yalnız, bahtsız insanlar olmuştur onun ilgi alanı. Örneğin “Abacı Hanım” öyküsünde yaşı geçkin ve çirkin abla (Abacı Hanım) kendisinden önce kızkardeşinin evlenmesi üzerine derin bir mutsuzluğa kapılacak, itilerek kakılarak geçirdiği yaşamına son vermek için, kızkardeşinin düğün gecesi havuza atlayarak intihar edecektir. “Çıkamaz” adlı öyküde, yalnız yaşayan yaşı hayli ilerlemiş ve görevi gereği gezgin bir devlet memuru, doğduğu ve büyüdüğü kente atanacak, burada yıllar önce yitirdiği dostunun oğluyla karşılaşacak, onu evine alacak, bir candostu bulduğuna tam inanmışken sözkonusu kişinin de babası gibi boğularak öldüğüne tanık olacak, yalnız ve mutsuz olarak yeniden uzaklara gidecektir.

Sâdık Hidâyet’in ayırık/sı bireyini inceleyebileceğimiz öykülerinden biri de “Üç Damla Kan”dır. 1932’de, yani *Kör Baykuş*’tan dört yıl önce yayımlanmış olan bu öyküde Hidâyet’in temel birçok izleği içiçe işlenmiştir. Yoğun, bir pıhtı denli yoğun bir öyküdür bu. Amboliye yol açabilecek denli güçlü bir öykü.

Birinci tekil şahıs yazılmış bir öykü. Anlatıcı aynı zamanda öykünün baş kişisi. Bir ruh tedavi merkezinden anlatıyor öyküsünü. “Dün” ayrı bir odaya yerleştirilmiş olduğunu söyleyerek başlıyor. Ancak bunun nedenini bilmiyor. Hastane yöneticisinin sözlerine dayanarak, iyileştiği için ayrı odaya

konulduğunu, yakında salıverileceğini düşünüyor. Burada temel bir soru yöneltiyor, kendine ve onu hastaneye koyanlara: “Ben hasta mıydım?” Daha sonra, bir yıldır birşeyler yazabilmek için kendisine kalem kâğıt verilmesini istediğini, şimdiyse bu olanağa sahip olduğunu, gel gör ki yazacak bir şey bulamadığını, önündek kâğıtta yalnızca şu üç sözcüğü okuduğunu söyler: üç damla kan.

Çapraşık, karmaşık bir öykü. Giz ve simge dolu. İmgeler, olaylar, kişiler birbirine karışıyor, örtüşüyor, ayrılıyor. Ürpertici, en azından tedirgin edici bir dünya kuruluyor. *Kör Baykuş*’tan dört yıl önce yayımlandığı göz önüne alındığında, Sâdık Hidâyet’in bu öyküsünde *Kör Baykuş*’un izleksel hazırlığını yoğunlaştırmış olabileceğini düşünmeden edemiyor okur.

Öyküdeki ruh tedavi merkezi aslında dünyanın, toplumun küçük bir modeli. Kimse oradan ayrılmak istemiyor. Kahramanımız da herkesten ayrımlı olduğunu vurguluyor, tam bir Sâdık Hidâyet yarattısı olarak. Hastanenin başında da, belli ki hastaların yaşamlarını, yazgılarını etkilemeye “muktedir” bir yönetici var. Kahramanımız zehirlenmekten, öldürülmekten korkuyor. Haksız değil. Çevresi deli dolu. Hastaneye düşmeden önce kasap olduğu ve daha çok karın kesimlerine yönelik çalıştığı anlaşılan biri kendi karnını da aynı biçimde yardığı için getirilmiş buraya. Bir başkası kendi gözlerini kendi tırnaklarıyla oymuş. Delilik insanda zaten bulunan birtakım yönelimlerin sonuna dek götürülmesi, ölümüne vurgulanması gibi. Başka bir deyişle, içimizde delilik. Ortaya çıkmak için fırsat kolluyor. Belki de kahramanımız en çok bundan, bu bilgidan korkuyor. Öte yandan, yöneticinin bütün bunlara yabancı olmadığını da vurgulaması ilginç. Sanki herşeyin düzenleyicisi o gibi. Nitekim, birkaç paragraf sonra anlatıcı, “herşeyin arkasında onun olduğunu” öne sürecek.

Buraya dek yazdıklarımıza bakarak, “Üç Damla Kan”da toplumsal bir denklemden sözedebiliriz. Ruh tedavi merkezi toplumu, yönetici toplumsal iktidarı, hastalar yönetilenleri anırtıyor. Hastane ortamı hastaların üstüne demir bir kapan gibi kapanan bir durum. Aşlamıyor. Bu ortamda bir de ayrık otu gibi anlatıcı var, ayrımlı ama ayrılmadan yaşamaya yargılı. Ancak bu çerçevede içinde anlatıcının, yani başkişinin bir ruh çekişmesi sergileniyor. İleride ayrıntılı olarak ele alacağımız üçlü ilişki izleği bu öyküde değişik biçimler içinde dile getiriliyor. Kahramanımız Abbas adlı hastayı görmeye gelen bir

genç kızdan hoşlanıyor. Karşılık gördüğünü de düşünüyor. Gelgelelim, genç kızı öpen çirkin, deli Abbas oluyor. Sâdık Hidâyet'in kahramanlarının göz diktikleri, sevdikleri kadınlar hep başkalarına giderler. Abbas olayı bunun yeni bir örneği.

Bu arada kahramanımız bir yıldır kendisini hiç kimsenin görmeye gelmediğini anımsıyor. Bir yıl önce en yakın dostu Siyavuş gelmiştir. (Kahramanımız hastaneye gireli de bir yıl olduğuna göre, bu ziyaretin herhalde hastanedeki ilk günlerinde yapılmış, daha sonra anlatıcı koyu bir yalnızlığa terkedilmiş olduğu anlaşılıyor.) Siyavuş'un başından geçen bir olayı anımsar anlatıcı. Aşk üçgeni bu kez Siyavuş, dişi kedisi ve kedinin oynaşı bir tekir arasında kurulur. Burada açıkta kalan Siyavuş'tur.

Ayrıca kahramanımız, nişanlısı Ruhsâre ve Siyavuş arasında da görülür aynı türden bir üçlü ilişki. Siyavuş ile ilgili olarak anımsadığı olayın son halkasıdır bu. Nişanlısı kahramanımızın deli olduğunu söyleyerek Siyavuş ile birlikte ayrılır. Kahramanımız pencereden baktığından nişanlısı ile Siyavuş'un öpüştüklerini görür.

Bu aşk üçgeninin en ilginç çeşitlemesi yönetici, kanaryası ve onu kapam kedi arasındadır. Anlatıcının dediğine göre, yöneticinin penceresinin önünde kapısı açık boş bir kafes asılıdır. Bu kafeste yaşayan kanaryasını bir kedi kapmıştır. Yönetici kafesin kapısını kedilere tuzağa düşürmek için açık tutmaktadır. Nitekim, anlatıcının demesine göre, "dün" kafese girmek için ağaca çıkan bir kediyi görmüş ve kapı bekçisine ona ateş ettirmiştir. Ağacın dibinde üç damla kan vardır. Ancak anlatıcı, yöneticinin bu kanın bir baykuştan damladığını öne süreceğini belirtir. Üçlü aşk ilişkisi kanlı bir aşk üçgenidir öyleyse. Siyavuş da dişi kedisinin oynaşı olan tekiri vuracaktır. Siyavuş kedilerin aşk miyavlamaları yüzünden geceleri uyuyamadığı, buna artık dayanamadığı için erkek kediyi vurduğunu öne sürecektir. Ancak, olay Ruhsâre'ye anlatılırken kahramanımız kediyi kendinin vurmuş olduğu izlenimi yaratacaktır. Daha sonra hastane yöneticisinin yapacağı gibi (olay kahramanımız hastaneye girmeden önce olmuştur), ağacın dibindeki üç damla kanın kediden değil, bir baykuştan geldiğini söyleyecektir. Bunun nedeni de yanlışlıkla bir baykuşu vurmuş olması değildir. Eski bir halk öyküsünde belirtildiği üzere, baykuşun yetimlerden üç buğday tanesi çaldığından beri her gece gırtlığından üç damla kan akıncaya dek bağırarak zorunda olmasıyla açıklayacaktır durumu. Ancak,

komşunun kanaryasını kapmış bir kedinin yanlışlıkla vurulmuş olabileceği olasılığını da dışlamayacaktır. Bir de gitarıyla şarkı söyleyecektir. Öykünün izleksel yapısı içinde güftesi önemlidir bu şarkının. Kaba bir biçimde özetlersek şöyledir şarkının sözü: Akşam olur, karanlık basar; herkes dinlenmeye çekilirken şarkı söyleyenin acısının arttığı vakittir gece. Bu dünyada rahat yüzü görmeyeceğinden, acısına ölümden başka şeyin son veremeyeceğinden söz eder. Ağacın altında üç damla kanın ondan hâlâ ne istediğini sorar. Üç damla kanın sorumluluğundan ötürü duyulan vicdan azabı dile getiriliyor gibidir. Aynı izlek *Kör Baykuş*'ta da karşımıza çıkacaktır. Öte yandan, baykuşun gırtlığından kan gelinceye dek bağırması da vicdan azabının başka bir biçimidir. Öykünün baş kişilerini içten kemiren bir kara duygudur bu. Kaynağı belirsizdir. Öyküdeki bu imgelere ussal açıklamalar getirmek, imgeseli günlük yaşam diline çevirmeye çalışmak boşuna. Açıklanma güclüğü daha da ağırlaştırır öyküyü. Yönetici, Abbas, anlatıcı, Siyavuş ve baykuş, hepsi aynı kişinin değişik halleri gibidir.

Öte yandan, öyküde kısaca değinilen Takî adlı bir hasta vardır. Erkeklerin bütün bahtsızlığının kadınlardan geldiğine inanarak bütün kadınların ortadan kaldırılmaları gerektiğini söylemektedir. Bununla birlikte bir kadın hastayı aşkla sevmekten geri kalmamaktadır. Kadına karşı bu ikili tutum ya da ikilemli yaklaşım Hidâyet'in yapıtında sık sık öne çıkan bir izlektir. Okumakta olduğumuz öyküde de Siyavuş'un dişi kedisi hakkında söyledikleri bu yaklaşımın daha ayrıntılı bir örneğidir. Siyavuş, önüne atılan kesik horoz başını görünce dişi kedinin kendinden nasıl geçtiğini, önce oynayıp sonra mideye indirdiğini bir canavarı anlatır gibi anlatır. Bir iki saat sonra da kedinin yeniden sevimli, "uygar" görüntüsüne döndüğünü söyler. Dişi kedi kadın varlığının simgesidir. Sâdık Hidâyet'in yapıtında hem kadına karşı ölümüne bir arzu ve kıskançlık hem de kadının cinselliğinden, kösnüllüğünden tiksinti ve korku duyguları görülür. Sâdık Hidâyet'in yapıtının tümü çerçevesinde bakıldığında, "Üç Damla Kan"da bu duyguların vurgulandığı ve aşk cinayetine yol açtığını öne sürmek yanlış olmaz. Vicdan azabına bir açıklama getirme denemesi de buradan başlayarak yapılabilir. Ancak, korkarım ki, öykü kahramanlarının içindeki deli, içindeki suçlu, aklın yolunun birden fazla olduğunu söyleyerek bu tür çabaları boşla çıkaracaktır.

Kapkaranlık öyküleri bunlar. Ama öylesine içli, öylesine yumuşak bir üslupla kaleme alınmışlar ki, okuyunca etkilenmemek, Hidâyet'in dünyasına hayır demek güç. Ayrıca, ince bir alay duygusu da seziliyor satır aralarında. Kahramanlarının çıkış arayışlarıyla, belki de okurların çıkış beklentileriyle alay eden, çıkışsızlığı aşılmaz durum gibi gören biri var öykülerin ardında. Yaşama umutsuz, karamsar bir bakış Hidâyet'inki. Tek çıkış olarak ölümü gösteriyor Hidâyet. "Ölüm" başlıklı parçasında "Ey ölüm! Sen yaşamın kederini, gamını azaltıp, onun ağır yükünü omuzlardan alırsın. Kara talihliye, avareye huzur verirsin. ... Fırtınalı bir geceden sonra çocuğunu kucağına alıp okşayan ve uyutan müşfik bir anne gibisin." (Mehmet Kanar çevirisi) diyor. Nitekim, yukarıda değindiğimiz "Abacı Hanım" öyküsündeki Abacı Hanım da mutluluğu ölümden buluyor: "Yüzünde görkemli bir dinginlik ifadesi vardı: Ne güzelliğin ne de çirkinliğin, ne düğün derneğinin ne de yasın, ne kahkahanın ne de gözyaşının, ne sevincin ne de üzüntünün bulunduğu bir yere erişmiş gibi. Cenneteydi..."

Şimdiye değin Hidâyet'in nerdeyse bir cehennem olarak gördüğü dünyasının, elbette yazdıklarından çıkardığımız dünyanın ana çizgileriyle bir betimlemesini yapmaya çalıştık. Şimdi bu cehennemin kaynağını aramaya, bir bakıma yeraltına inmeye çalışabiliriz

Sâdık Hidâyet'in "Hayat Suyu" başlıklı bir masalı vardır. Bu metinde, okuru şaşırtırcasına, sonu mutlu olan öyküler anlatılır. İnsanlar, kendilerini yönetenlerin biravuç para meraklısı kör, sağır ve dilsiz olduğunu anlayarak başkaldırırlar. Bu eylemlerini "sonsuz bahar" diye bilinen bir ülkede oturanlarla birleşerek yaparlar ve kendilerini parapulun kölesi olmaktan kurtarırlar. Ancak, anlatıcının öyküyü bitirirken (Fransızca çeviriye göre) kurduğu son cümle tedirgin edicidir: "Ama kuzgun uçuyor hep." Bu güzel dünya masallarda kalacak, hiçbir zaman gerçek olmayacak gibidir.

Kuzgun imgesi Sâdık Hidâyet'in yapıtındaki temel imgelerden biridir. Okur kolayca bilecektir: kuzgunun bu kez uçtuğu yön, *Kör Baykuş* kitabıdır.

Metafizik Kaza

Hidâyet'in *Kör Baykuş*'unu yirminci yüzyılın en iyi romanlarından biri sayanların yanıldıkları kanısında değilim. Behçet Necatigil sözkonusu başyapıtı çok başarılı bir biçimde Türkçeye kazandırmış. Okumamda bu çeviriyi esas aldım: Varlık Yayınları, 1977.

Herhalde fantastik yazın geleneğine uygun olduğu için en başta gerçeküstücülerin önderi André Breton övmüş bu romanı. 1953'te yapılan bir söyleşide *Kör Baykuş*'u, Gérard de Nerval'in "Aurelia"sı, Wilhelm Jensen'in *Gradiva*'sı, Knut Hamsun'un *Mysterier*'inin ("Gizemler") yanında anılması gereken bir başyapıt olarak nitelemiştir. 1960'ların sonuna doğru ve 1970'lerde yeni bir ilgi dalgasıyla karşılaşmış bu kitap. Bir İngilizce baskısına Alan Warner'ın yazdığı önsözde "hippi çocuklar"ın (*hip kids*) *Kör Baykuş*'u okudukları vurgulanıyor. Ayrıca *Kör Baykuş*'a 1970'lerin "karşıkültür" akımında Hesse'nin, Beckett'in yapıtlarının yanında yer verildiğini anımsatıyor Warner. Bilinçdışı var, düşler, sanrılar, olağandışı öyküler var bu anlatıda. Ancak bu gerçekdışı hava son derece akılcı biçimde yaratılmış bir örünün ürünü, başarısı. Nerdeyse her sözcük, her kavram, anlamı, çağırıştırabileceği yananamlar, yeri iyice hesaplanmış gibi. Romanın başarısı, bu hesaplamaların tutmasının sonucu. Ancak yazını, salt ülkesinin geleneksel anlatı biçimlerini değil, dünya yazınıni iyi bilen bir yazarın üretebileceği bir yapıt *Kör Baykuş*.

Bu arada anmalayım: 1976 yılında Keyûmers Dirembahş adlı bir İranlı yönetmen bir film yapmış bu anlatıdan. (Aynı yönetmen 1977'de de "Sâdik Hidâyet'in Son Günleri" adlı bir film yapmış.) Raoul Ruiz de *Kör Baykuş*'u filmleştirmeye girişmiş. Ruiz'in film çalışması hakkında tarihini saptayamadığım bir yazı okudum. Le Havre kentinin kültüründe çekmeye koyulmuş bu filmi, Locarno Film Festivali'nde oynatmak üzere. Roland Jaccard'ın 11 Eylül 1987 tarihli *Le Monde* gazetesinde yayımlanan "Sadeq Hedayat, L'étrange Iranien" ("Sâdik Hidâyet, Garip İranlı") başlıklı yazısının dipnotunda, sözkonusu filmin çekiminin bitmek üzere olduğu kayıtlıdır. Ancak,

bana söylenene bakılırsa, gün ışığına çıkamamış Ruiz'in çalışması. (Umarım bir gün izini bulurum bu filmin.)

Bütün Doğulu ve egzotik görünümüne karşın, Batının fantastik anlatı geleneğine yerleşen, bu damardan gelen ve ancak bu çerçevede görülebildiği takdirde evrensel değeri anlaşılabilir bir yapıt. Nitekim, Michael Beard'ın bu roman üzerine yaptığı görkemli incelemeye "Bir Batı Romanı olarak Hidâyet'in *Kör Baykuş*'u" başlığını koymuş olması boşuna değil. Sözkonusu inceleme Hidâyet'in okumuş olduğu birçok Batılı yapıtla nasıl başarılı bir metinlerarası ilişki kurduğunu gösteriyor. Bu inceleme üzerinde ayrıca duracağım. Şimdi yapmamız gereken *Kör Baykuş* kitabını açarak "esrarengiz bir âleme" girmek.

* * *

"Yaralar vardır hayatta, ruhu cüzam gibi yavaş yavaş ve yalnızlıkta yiyen, kemiren yaralar." Bu trajik tümceyle başlar öykümüz. Anlatıcı birinci tekil kişidir. Geçmişte böyle bir yara almış olduğunu ve aklında kalanları yazmak istediğini söyler. Anlatıcı "yoksulluk, miskinlik dolu bu aşağılık dünya" ile başı hoş olmayan bir kişidir. Başkalarıyla kendi arasında derin bir uçurum olduğu olduğu, düşüncelerini kendisine saklaması gerektiği kanısındadır. Ancak, öbür yandan da bir korkusu vardır: kendi kendini tanıyamadan ölmek. Bu durumda anlatıcının kendi kendini tanımak üzere yazı işine girdiği söylenebilirse "Okura ne gerek var? Önce yazsın, sonra kimse görmeden yaksın" tepkisini kışkırtabilir böyle bir yanıt. Anlatıcı bizi meraka sokmadan neden yazmak istediğini hemen anlatacaktır: "Ve şimdi yazmaya karar vermişsem bunun tek nedeni, kendimi gölgeme tanıtmak isteğidir." Biraz önce yazar kendi kendini tanımak üzere yazmak istediğini söylemişti. Öyleyse gölge kendisidir aynı zamanda. Ancak anlatıcıyla özdeş ve anlatıcının denetimi altında birşeye benzemektedir bu gölge. "Duvardan doğru eğilmiş, yazdıklarımı oburca yutmak, yok etmek isteyen gölgem" der anlatıcı. Hasımdır, karşıttır, ayırdır gölge. Anlatıcı da bunun bilincindedir. Yazarsa gölgeyle birbirini daha iyi tanıyabileceklerini düşünür. Anlatıcı gölgesinden çekinmektedir belli ki, onunla iyi ilişkiler kurmaktadır. Anlatıcının bu çabası içinde, öykümüz ilerledikçe biz de gölgeyi daha yakından tanımaya çalışacağız elbette. Bu aşamada öyküye yönelmek daha doğru olacak. Anlatıcı geçmişte olmuş bir olayı anlatır bize.

Anlatıcının mesleği kalem dan ustalığıdır. İçine kalem konulan kutular yapar, kutuların üstüne güzel resimler çizer. İşinden artakalan zamanda da afyon çeker, şarap içer. Belli ki çoğu zaman kafası dumanlı, uyanıkken bile düş görmeye yatkın bir yapısı vardır başkişimizin. Kent dışında, gürültüden, kalabalıktan uzakta yaşamaktadır. Gel gör ki, doğayla, taze ve diri yaşamla, dirimle bütünleşme değildir bu konumu. Evinin çevresi “tamamen terk edilmiş, yıkıntı yerleri” doludur. Walter Benjamin’in *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*’te (“Alman Yasoyununun Kökeni”) anlattığı ölümün egemen olduğu yöreler gibidir anlatıcının yaşadığı ortam. Üstelik anlatıcı daha sonra evini de mezara benzetecektir. Kalem dan da bir bakıma tabut benzeri bir nesne değil midir?

Bu ürkütücü ortamda öykü Nevruz’un, yeni yılın, onüçüncü günü başlar. Halk kent dışına, şenliğe gitmiştir. Anlatıcı evinde bir başınadır, sanki kendine gömülmüştür. Amcası, daha doğrusu amcası olduğunu söyleyen bir ihtiyar çıkagelir. Çirkin, yaşlı, sakallı biri. Hacı Aga gibi. Anlatıcı amcasının kendisiyle “uzak ve gülünç bir benzerliği” olduğunu düşünür, “bir dev aynasında benim portremdi sanki” der. Babasını da “hep böyle” düşünmüştür. Demek ki bu kişinin amcası olduğu savını anlatıcı inandırıcı bulmuştur. Bunu yaparken, sözkonusu kişiye yüklediği olumsuz niteliklerden kendisi de nasibini almaktadır.

Anlaşıldığı kadarıyla anlatıcının evinde bir sofa iki de oda vardır. Biri oturduğu, çalıştığı, konuk ağırladığı oda. Öteki küçük karanlık bir oda. Amcasına sunmak için bu odada birşeyler arar. O doğduğunda yapılmış, saklanmış şarabı bulur çıkarır. (Bir Zerdüştcü geleneğiymiş bu. Çocuk doğunca şarap yapılır saklanırmış. Bugün bazı Batı ülkelerinde kişi evlenirken doğduğu yılın şarabını sunmak geleneği vardır. Aradaki bağ bence açıktır.) Şişeyi alırken duvardaki pencereden öykünün özeğinde yer alan görüntü gözüne çarpar (10; 19): “Evin arkasındaki kırd a, bir servi dibinde kambur bir ihtiyar oturuyordu. Karşısında bir genç kız, hayır bir cennet meleği ona doğru eğilmişti; sağ eliyle mavi bir gündüzsefası uzatıyordu ona, ve ihtiyar, sol elinin işaret parmağını ağzına götürmüş, tırnağını ısıyordu.” Kız Türkmenler gibi çekik gözlü, olağanüstü güzel ve çekicidir. Devinileri “Hind tapınaklarında bir rakkasenin hareketleri” (11; 19) gibi uyumludur. Anlatıcı gerçek değil düş gördüğü kanısındadır. Bakmayı sürdürür. Anlatıcının ruhunda aşk harareti yaratır

gördükleri; “oynaşının kucagından yeni kurtulmuş” (11; 19) kösnül bir varlık görmektedir karşısında. Gördüğü düş ise kıza anlatıcı yüklemektedir bu nitelikleri. Ancak gerçek ne olursa olsun kan kabarmıştır. Nedir ki, kadın, başkışımıza değil, ihtiyara dikmiştir gözlerini, dikkatini. O güzelim varlığın hedefi çirkin sakallı ihtiyardır. “Ben baktığım sırada” der anlatıcı “o, kendisini ihtiyardan ayıran dereden atlayacaktı her halde. Denedi, ama başaramadı. Bir gülmedir tuturdu ihtiyar. Tüyleri diken diken eden kuru, felâket bir gülüştü bu. Yüz ifadesi hiç değişmeksizin katı, sinir, alaycı bir gülüşle gülüyordu adam. Sanki bir gülüşün yankısıydı bu; oyuk boş bir içerden geliyordu.” (12; 20)

Sâdık Hidâyet gölge betisini (figür) ortaya atarak, okuru Batı yazınında özellikle coşumculuk (romantizm) döneminde çok görülen bir izleğe (tema) götürmüştü. Evinin çevresindeki yıkıntılar da Batı yazınıyla bir bağlantıydı. Bu kez karşımıza İran kültüründe çok rastlanan bir imge çıktı: bir ağacın dibinde oturan ihtiyar adam ve ona birşeyler sunup çevresinde rakseden çekik gözlü genç kadın. Elimde bu imgenin çeşitlemesi sayılabilecek betiler içeren yirmi-otuz kartpostal var. Öyleyse *kitsch* haline gelmiş bir imge bu. Ancak, denildiğine göre, Şark kültüründe köklü bir geçmişi var. En bilinen anlatımını Feridüddin Attar’ın *Mantku’t-Tayr*’ındaki “Şeyh San’an’ın Öyküsü”nde bulmuş. Bu öyküdeki şeyh, din yolunda nerdeyse ermişlik kertesine gelmiş biridir. Harama el sürmemiş, gûnahtan, pis işten hep uzak kalmıştır. Hac için Mekke’de bulunduğu sırada bir düşünde Yunaneli’ne gittiğini ve orada bir puta taptığını görür. Tanrısal bir im gibi gördüğü bu düşün anlamını araştırmak üzere kalkar Yunaneli’ne gider. Başına hiç beklemediği bir olay gelir arı ruhlu şeyhin. İşveli bir Hristiyan Yunan kızının ağına düşer ve ona fena halde tutulur. Hem de ne tutulma! Onun nerdeyse kölesi olup her dediğini yapmaya başlar. Hristiyan bile olur, şarap içer, domuz bakıcılığı yapar. Kısacası, “kalbini çalan” dişi uğruna çamura batır. Tam tinsel anlamda boğulmak üzereyken müridleri imdadına yetişirler. Tanrı’ya, peygambere yakarır, kırk gün kırk gece ne uyur ne de yerler. Şeyh kurtarılır. Giyer hırkasını, düşer Mekke yoluna gerisin geriye. Tanrı Hristiyan kızın gönlüne de düşürür ışığını. Doğru yolu bulur ve yeryüzünde daha fazla kalıp yeniden kirlenme tehlikesine girmeden hakkın rahmetine kavuşur gâvur kızı. Bu öykünün bizim açımızdan ilginç yönü kadının baştan çıkarıcı, günaha itici işlevi olmasıdır.

İhtiyar adamın genç kıza âşık olması Sâdık Hidâyet'in bazı öykülerinde rastladığımız bir izlettir. Örneğin "Lale" öyküsü yaşlı bir adamın yanına sığınan bir genç kıza karşı beslemesi gereken babalık duygularının nasıl tutkulu ama umutsuz bir sevdaya dönüştüğünü anlatır. Öykü kahramanı Hodâdâd, altmış yaşlarında sağlıklı sakallı bir adamdır. Kentten uzakta, doğa ile içiçe ve yalnız yaşamaktadır. *Kör Baykuş*'un başkişisinin tersine, kendi halinden hoşnuttur. Evine birgün oniki yaşlarında bir çingene kızı sığırır, orada kalır. Babası gibi büyütür kızı, ancak kızın yaşı ilerledikçe ihtiyarın ona bakışı da değişir. Elbette umarsız karşılıksız bir sevdadır bu. Günün gelir kız kendi denğini bulur. İhtiyar "acı ve sevinçle ağlayarak" karşılar bu gelişmeyi. Evine çekilip kapısını sımsıkı kapatır. Bir daha onu gören olmaz. *Kör Baykuş*'taki gibi şeytanı anımsatan bir ihtiyar değildir Hodâdâd. Sâdık Hidâyet'in iyi yürekli ama yalnızlığa yargılı kahramanlarından biridir, Daş Âkil gibi, "Çık-maz"ın başkişisi gibi. İnsanlardan uzakta halinden hoşnut bir yaşam biçiminin de çıkış olmadığını, yalnızlığın ölüme eşit olduğunu anlatır öyküsü. Elkişiyeye, ötekine, sevgiye duyulan gereksinimin ve bu gereksinimi karşılamamanın olanaksızlığının altı çizilir Hodâdâd'ın alın yazısında. Yalnızlıktır *Kör Baykuş*'un başkişisiyle ortak paydası.

Sâdık Hidâyet ihtiyar adam-geçen kadın denklemini bambaşka bir biçimde kurmuştur *Kör Baykuş*'ta. Resme genç adam betisini de katarak yeni anlam alanları açmıştır. Ürkütücü bir aşk üçgeni kurmuştur. Sözkonusu üçgeni "Katya" ve yazarın Fransızca kaleme aldığı "Aysar" öykülerinde de görürüz.

"Katya" bir Avusturyalı mühendisin Birinci Dünya Savaşı sırasında Ruslara esir düşerek Sibiryâ'ya gönderildiğinde başından geçen bir aşk öyküsüdür. Orada kendisi gibi savaş esiri yakışıklı bir Arap delikanlısıyla yakın bir dostluk kurar. Arap arkadaşı, Katya adlı bir Rus sevgili edinir. Katya'yı Avusturyalı mühendise tanıştırmak bir gün. Tanışma anında Avusturyalı mühendisin "Rasputin gibi" uzun sakalları vardır. Görünüşü berbattır. Katya birdenbire ona yoğun ilgi duymaya başlar. Mühendis arkadaşlık ahlakıyla bastırmaya çalışmasına karşın gittikçe artar bu ilgi, daha doğrusu istek. Katya da yakışıklı genci atlatıp, aldatıp ona karşılık verir. Unutulmaz bir aşk yaşarlar. Günün birinde Arap delikanlı ikisini birlikte yakalar. Tepkisi bakmakla kalmak olur, kapıyı çarpıp gider. Katya Arap delikanlının önüne gelen kızla çıkan bir çocuk olduğunu, kendine göre olmadığını söyleyerek

geçistirecektir bu durumu. Ancak Avusturyalı, Arap dostunu bir daha göremediğini, onu çok aramasına karşın bulamadığını dramatik bir biçimde anlatacaktır. *Kör Baykuş*'taki denklemin kimi öğeleri bu öyküde vardır. Genç kız yaşı büyük olan adama ilgi duyar. Yaşı daha ileri adam ile genç adam arasında hem yakınlık hem de rekabet vardır. Kazanan daha ileri yaştaki adamdır. Elbette yaşı büyük olan adamın olumluca bir kişi olarak sunulması, hele hele aynı kadına vurgun biri yaşı öbürü genç iki erkek arasında dostluk duyguları görülebilmesi daha çok bu öyküye özgü bir durumdur.

“Aysar” öyküsünde ihtiyar adam-genç kadın-genç adam üçlüsü Bombay'da karşımıza çıkar. Aynı zamanda anlatıcı olan genç adam Bombay'da bir pansiyonda kalmaktadır. Odasının penceresinin dibinde Hintli bir kunduracı görür: yaşlı, yarı çıplak, yoksul, kötü kesilmiş sakallı, çirkin görünümlü bir kişi. Bir saptama olarak anlatır gördüğünü. Olaya geçer. Felicia adında Avrupalı genç bir kadınla tanışır. Garip bir kadın olduğu yönünde uyarı almasına karşın ilgilenir. Geceleyin dolaşmak üzere yalnız başına sokağa çıkarken penceresinin altında Felicia'yı ihtiyar kunduracıyla sohbet halinde görür. İzlemekle yetinir. Daha sonraki günlerde Felicia'ya yakınlaşma çabalarını sürdürür; başarılı da olur. Ancak kadının sık sık ihtiyarın yanına gittiğini görmekte, o adamda ne bulduğunu anlamamaktadır. Günün birinde kadın ihtiyar kunduracının öldüğü haberiyle çıkagelir. Üzüntüsünü kahramanımızla paylaşmak ister. Dünyadan sessiz sedasız geçip giden bir Hint fakirinin yaşamına karıştığı için kendini suçlamaktadır. İhtiyarın onu ilk gördüğü andan beri sevdiği, arzuladığı düşüncesindedir. Düşlerinde ihtiyarın tutkuyla yanıp tutuşan hayalinin ona göründüğünü söyler. İhtiyarın sevgisini hiç bir zaman itiraf edemediğini, beklemeyi ve ölmeyi bilen bir Hindu olduğunu anlattıktan sonra asıl kendisinin ihtiyarı gereksediğini, çevresinde dört dönen zenginlerin hiçbirinde bulamayacağı duyguları bu ihtiyarın gönlünde gördüğünü öne sürer. Bütün bunları söylerken avutulma gereksinimi içinde kahramanımızın göğsüne iyice sokulmuştur. Tam genç adam kadına sarılmak üzereyken pencerede bir yarasa belirip dönenmeye başlar. Kadın bu yarasanın ihtiyarın ruhu olduğu, onu başkasıyla ilişkiye girdiği için cezalandırmaya geldiğini söyleyerek yerinden fırlayıp kaçar. Pansiyonu da terkeder. Nereye gittiğini kimse bilmez. Sâdık Hidâyet'in kahramanları ya intihar ederler ya da yitip giderler. Ölümün iki biçimidir bunlar. Şimdilik kadını ölüm çekti

demekten çok kadının ihtiyarı arzulanması üzerinde duralım. Tıpkı *Kör Baykuş*'taki Türkmen gözlü güzel gibi. Ayrıca genç adamın da açıkta kaldığını vurgulayalım. Bu bir bakıma “Katya”da gördüğümüz, *Kör Baykuş*'ta da görmeye başladığımız üçlü ilişkinin iskeletidir.

Kör Baykuş'un kahramanı kendinden geçer Türkmen kızını görünce. En platonik aşk mitosunu anlatmaya başlar (13; 20): “Gözlerinin parıltısına, rengine, kokusuna, hareketlerine öylesine âşina idim ki, ruhlarımız önceki bir hayatta, cisimsiz maddesiz bir âlemde karşılaşmış da tek asıldan, tek maddeden oluşmuş, böylece bizim yeniden birleşmemiz âdetâ kaçınılmaz olmuştu.” İyiden iyiye platonik bir aşktır bu. Sevgiliyle bedensel bütünleşme değildir amacı: “Hiçbir zaman el sürmek değildi istediğim; gövdemin görünmez ışınlarının ona değmesi bana yetiyordu.” Gelgelelim, karşılıksız görünen bir sevgidir kahramanımızın; “... ihtiyarın o kuru ve rezil gülüşü, o uğursuz gülüş, aramızdaki bağı koparmıştı işte” demek zorunluluğunu duyacaktır.

Elbette, bu tümceyi okuyunca “Adam kızla arasında bağ olduğunu nereden çıkarıyor?” sorusu ister istemez ortaya çıkacaktır. Çünkü anlatıcının söylediklerine bakarak kızın onun ayrımında olduğu sonucuna varmak hayli güçtür. Kıza o bakar, tek yanlı ilişki kurar. Bu arada kızın “esrarlı gözleri”ni “çekici ayna” olarak betimlemesi dikkatimizi çeker (11; 19). Gizemcilerin ünlü bir eğretilmesi daha kullanılmakta, kıza duyulan arzuda metafizik bir mutluluk, evrenle bütünleşme duygusu aranmaktadır. Bir de “o uğursuz gülüş” olmasa!

Kahramanımız etkisinden kurtulamaz bu sahnenin. Ertesi gün yinelemek, yenilemek ister. Odasına girer, perdeyi açar: pencere yoktur, duvardır gözünün önünde gerçek. Aşk için açılan gedik insafsızca kapanmıştır. Ama kahramanımız inanmaz bunun ona imgeleminin oynadığı bir oyun olduğuna. “Gün batarken her gün” çıkar evinden, arar da arar servi ağacını ve Türkmen kızını. Ama “çerçöpten”, “kızgın kumdan” ve “bir köpekten başka” bir şey bulamaz (15; 22). Köpek betisi yine çıkar karşımıza. Anlatıcı kendini “çöpleri koklayan aç bir köpeğe” benzetir. Böylece Hidâyet'in izlekçesindeki yerini bir kez daha gösterir bize. Kambur Davud ile aynı ulamdandır (kategori).

Yalnız bu kez kahramanımız daha talihli görünmektedir. Evine döndüğünde umulmadık bir mutluluk beklemektedir onu: kapısının önünde Türkmen kızı. İçeri girer, kahramanımızın odasına girdip yatağına uzanır. Hiç

konusmaz. Yorgun görünmektedir. Anlatıcı kızın “yorgun gözleri”nin “yavaş yavaş kapandığını” söyler. Bu sahneye dramatik anlamlar yükler. Kızın gözlerinin ölümü görmüş gibi olduklarını savlar. Ancak, bu arada, anlatıcının kızın davranışını betimlerken “Bir uyurgezer gibi, iradesiz gelmişti” (17; 23) sözlerini kullanması dikkatimizden kaçmamalıdır.

Elbette, bu sözler üzerine aklımıza Hidâyet’in “Perde Arkasındaki Bebek” başlıklı öyküsü gelecektir. Çünkü Türkmen kızının devinileri bir insanınkinden çok bir otomatinkini ya da bir canlı kuklaninkini çağrıştırmaktadır. Söz konusu öyküde, Fransa’da öğrenim gören bir İranlı öğrenci vitrinde gördüğü bir mankene âşık olur, onu satın alıp evine getirir. Kusursuz güzellikte bir nesnedir bu manken. Bir heykel gibi bozulmayacak sonrasız güzelliğin cisimleşmesi, saltık kadındır İranlı öğrencinin gözünde. Sokak yaşantısı bilmeyen içe kapanık delikanlının mutluluğu olur cansız kadın. İran’da kendini bekleyen nişanlısı bile mankenin yerini alabilecek, tutabilecek gibi değildir. Mankenini İran’a da götürür, evinde bir perdenin arkasına, bir put gibi gizler, yalnız kaldığında karşısında saatlerce oturarak mutlu olur. Nişanlısı ayrımına varır bu sayrılı tutkunun. Çare olarak kendini mankene benzetmeyi görür. Öte yandan delikanlı da kendi tutkusundan rahatsızdır. Onun bulduğu çare ise mankeni bir insanı öldürür gibi öldürmektir. Ancak öykünün bitimi acılı ama aynı zamanda ironi dolu olur. Delikanlı manken diye onun gibi giyinmiş olan nişanlısını vurur. Zorunlu sonuçtur bu. Canlı olan saltık olamaz. Ülküsel kadını ancak mankende bulur delikanlı. *Kör Baykuş*’un anlatıcısının Türkmen kızının ölü bedeninde bulacağı gibi. Türkmen kızının otomat gibi devinileri Sâdık Hidâyet’in “Perde Arkasındaki Bebek” öyküsüyle birlikte ele alındığında gözden kaçırmamamız gereken bir ayrıntıdır. Öte yandan canlı kukla (otomat) ya da ölü gövdede saltık görmek Avrupa yazınında coşumcularla başlamış, fantastik yazın türünde özellikle 19. yüzyıl boyunca birçok yazarca işlenmiş, bugüne dek gelmiş bir izlettir.

Sylvia Plath intiharından önce yazdığı son şiirine “The woman is perfected / Her dead” (Yusuf Eradam çevirisi: “Büsbütün olur / Ölü gövdesi”) diye başlamıştır. Ölünün gövdesi bütünleşip yetkinleşmiş olarak algılanmaktadır. Yetkinlik yaşamdışında aranmaktadır. Soğuk güzel tümel bir gövde. Mallarmé’nin Herodiade’ı da böyle bir düşüncenin ürünüdür. Mallarmé bu şiirde “kahramanında” saltık güzelliği tasarladığını söyler. Herodiade’ın

eldeğmemişliğini savunmasında insan etini aşarak güzelliğini cinsel bir nesne olmaktan çıkarıp nerdeyse tanrısal hale getirme çabası vardır.

Aslında cinselliği aşma değil, cinsel karmaşadan kaçma sözkonusudur. Saltık ya da ölü gibi güzel, ruhçözümleyicilere göre, bastırılmış isteği temsil edebilir, cinsel isteği bastırmanın ürünüdür. Örneğin, Freud, Wilhelm Jensen'in ünlü romanı *Gratıva*'yı bu açıdan okumuştur. Sâdık Hidâyet de okumuştur bu romanı. Belli ki etkilenmiştir de. Hem "Perdenin Arkasındaki Bebek" öyküsünde hem de *Kör Baykuş*'ta bu romanın izleri vardır. Sâdık Hidâyet otomat ya da canlı kukla benzeri kadın izleğiyle bilinçli olarak oynadığı izlenimi vermektedir.

Elbette, böyle bir izlekten söz edince, Hidâyet'in okumuş olduğunu tahmin ettiğimiz E.T.A. Hoffmann'ın ünlü öyküsü "Kum Adam"a da gönderme yapmakta yarar olabilir. Kaldı ki, Hidâyet'in dikkatlice okuduğu anlaşılan Freud, *Gratıva* üzerine olduğu gibi "Kum Adam" üzerine de çalışmıştır (Freud'un her iki çözümlemesi de 1999'da Payel Yayınları'nın Freud Kitaplığı dizisinde Dr. Emre Kapkın-Ayşen Tekşen Kapkın çevirisiyle yayımlanan *Sanat ve Edebiyat* derlemesinde yer almaktadır; *Gratıva* denemesinin başka bir çevirisi için bkz. Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, Çeviren: Kâmuran Şipal, YKY, 1995, 2001). Okumamızın daha ileri aşamalarında yine değineceğimiz "Kum Adam" öyküsünün kahramanı da bir otomat kadına âşık olur. Ancak, bence, ruhçözümlemesi otomat kadın betisini bütün zenginliği içinde kavramamakta, salt bastırma boyutuna indirgemektedir. Kanımca, cansız yetkin gövdeye duyulan ilgi özne açısından bir denge sağlamaktadır. Temelde öznenin cinsel edime karşı duyduğu ürküntü ve bu ürküntünün doğurduğu tiksinti vardır. Hem istemekte hem de tiksilmektedir. Bunun için hem kendini hem de kendisinde bu karmaşaya yol açtığı için nesne-kadını suçlamaktadır. Kukla-kadını ya da bir mankeni sevmek cinsel ilişkiye girmeden aşkını gerçekleştirmenin yoludur. Böylece özne hem kaçındığı edimi yapmamış hem de isteğini terketmemiş ve yüceltmış olur. Öte yandan, nesne-kadına ölüyken sahip olmak ya da onu öldürerek sahip olmak suçlamanın bir adım sonrası olan cezalandırmanın da gerçekleştirilmesidir. *Kör Baykuş*'un okumakta olduğumuz ilk bölümünde Türkmen kızının görünümeleri bu çerçevede yer almaktadır. Kahramanımız onu ilk gördüğünde (10; 19), Türkmen kızı kanlı canlı istekli bir kadındır. Kahramanımızda yarattığı göksellik

duygusuna ironik biçimde ters düşecek denli “dünyevi” bir istekle kaplıdır. İkinci görüldüğünde (16; 23) ise bir otomat gibidir Türkmen kızı. Kahramanımızın evine girdikten sonra ise ölü gövdeye dönüşecektir.

Kahramanımız kızın gözlerinde ölümü gördüğünü söyleyecektir, ama bu, kıza duyduğu cinsel isteği azaltmayacaktır. Kızın ölü gibi uzanan gövdesine bakarken kendisini ateş bastığını belirtirtecek, birkaç satır sonra kızın giysisinden bütün vücudunun çizgilerinin seçildiğini vurgulamaktan kaçınmayacak, böylece cinsel isteğini okurdan gizlemeyecektir. Aynı anda kızla arasında “hiçbir bağ bulunmadığını hissettiğini” de söyleyecektir (18; 24). İlişki doğal boyutlarına indirgenmiş gibidir. Anlatıcı daha sonra kızın aç ya da susuz olabileceğini düşünerek gider küçük odasındaki şarabı getirir, şişeyi açarak “kilitli dişleri arasından yavaş yavaş, ağzına bir yudum şarap akıtır”. Görünüşte kız hâlâ uyumaktadır. Fakat biraz sonra anlatıcı kızın ölü olduğunu ayımsadığını söyler bize. Ona insan sıcaklığı vererek ısıtmak, “kendi ruhunu üfleme” için çırlıçılak yanına uzanır. Açıkca cinseldir bu davranış. Ancak boşunadır. Kız canlanmaz. Dövünür kahramanımız. Kız gövdesini ve gölgesini (ruhuyla aynı şey olduğu bellidir) ona vermiş, sonra ruhu gövdeyi terkederek gölgeler dünyasına gitmiş, sanki kahramanımızın gölgesini de birlikte götürmüştür (Elbette anlatıcının gölgesi biryere gitmeyecek, onun canına okumayı sürdürecektir). Kızın anısını sonsuzlaştırmak için onun gözlerini resmetmek ister. Gelgelelim, kapalıdır bu gözler. Anlatıcı bir ara kızın gözlerini açtığını ve o an gördüklerinin resim yapmak için yeterli olduğunu öne sürer. Ancak, bir ölünün gözlerini açabilmesi inandırıcı bir ayrıntı değildir. Fantastik boyutu da yoktur böyle bir uydurmanın. Belki de kızın can vermesi uzun sürmüştür. Gerçekten son bir kez gözleri açılmıştır. Nitekim, anlatıcı aynı anda yanaklarının hafifçe kızardığını da görecektir. Böylece baktığımız sahne daha gerçekçi olur.

Ne ki, bu kez de başka bir ayrıntı dikkatimizi çeker. Anlatıcı, kızın yanak kızartısını “kasap dükkânındaki etlerin rengi”ne benzetir (23; 28). Çok önemli bir ayrıntı. Sâdık Hidâyet vejetaryendir. Et yemek onun gözünde vahşet duygusunun, saldırganlığın nedenidir. İran’da kasaplar sattıkları etleri dükkânın önünde, sokakta, çoğunlukla da bir çengele aşmış biçimde sergilerler. *Kör Baykuş* dahil olmak üzere birçok Hidâyet anlatısında bu sahne tiksinti uyandırıcı bir görünüm olarak verilir. Dolayısıyla üzerinde durduğumuz

ayrıntıya Hidâyet'in bütün bir izlekçesi açısından baktığımızda kızın yanaklarının kasap etine benzetilmesini olumlu bir yaklaşım gibi yorumlamak olanağımız kalmamaktadır. Öyleyse, belki de, anlatıcı kızı ölü yeğlemektedir, kızın ölmesini istemiştir. Belki de anlatıcı bize doğruyu söylememekte ya da olanı biteni doğrudan anlatmamaktadır. Bakalım! Göreceğiz. Sürüyor anlatı.

Cesetten kurtulmak telaşına girer kahramanımız. Büyük bir soğukkanlılıkla ölü gövdeyi bir bıçakla parçalara bölerek bir bavula yerleştirir, "düzgün ve tertipli" biçimde (25; 29). Aynı soğukkanlılıkla anlatır bu eylemini. Kasaplardan tiksinişini gerektiğini düşündüğümüz kahramanımızın böyle bir eylemi nerdeyse bir cerrah gibi gerçekleştirmesi şaşırtıcıdır. Daha sonra bavulu uzaklara götürmesine yardımcı olacak birini bulmak için dışarı çıkar. Bir servi ağacı dibinde bir ihtiyara rastlar. Onu "kuru, sinir" bir kahkahayla karşılar ihtiyar. Hamallık yaptığını, cenaze arabası da olduğunu, ölü taşıdığını, ayrıca tabut yapımıcısı olduğunu anlatır. Üstelik kahramanımızın evini de bilmektedir. Sanki ne halt ettiğinin de ayırımıdadır. Bavulu birlikte cenaze arabasına koyup yola çıkarlar. Kahramanımız yolculuk sırasında bir çeşit huzurla kaplandığını söyleyecektir. Drakula filmlerini anımsatan garip yerlerden geçtikten sonra "ıssız, asude" bir yamaca varırlar. Toprak gündüzsefası (kelebek gibi, geçici, kısacık mutluluğun simgesi olan çiçek!) kaplıdır. Bavulun gömülebileceği bir çukur da kazar ihtiyar. Toprağın altında bulunduğu bir testiye verdiği hizmetin ücreti niyetine alıp gider. Anlatıcı gömme işlemini tek başına yapar. Kızı yitirmesinden ötürü derin üzüntüler içinde gibidir. Ancak vakit geçedir, çevreye mutlak sessizlik egemendir. Ne gariptir ki bu ölüm iklimi kahramanımıza huzur verir. "Doğa ile arasında, ... ruhuna inmiş çökmüş derin karanlıkla onun arasında bir bağ" (31; 33) kurulduğu kanısındadır. Keyif içindedir.

Yanıbaşında bir ihtiyar adam beliriverir. Kendisini buraya getirene, daha geriye gidersek odasının penceresinden gördüğüne, amcasına benzeyen bir ihtiyardır bu. Ancak anlatıcı bu benzerliklere değinmez nedense. Bu ihtiyar da kuru ve sinir kahkahalar atar. Anlatıcıya bir testi verir ve sahibi olduğu cenaze arabasıyla evine bırakmayı önerir. Kahramanımız kabul eder bu öneriyi. Arabada tabut boşluğuna uzanmış olarak yolculuk eder. Ölmüş gibidir. Yine huzur içindedir. Nedir ki huzur duygusu, belki de ölmedikçe, hiçbir zaman kalıcı olamayacaktır. Bu kez göğsünde tuttuğu testinin bir ceset gibi ağır

gelmesinden yakınıdır. Evine gelir. İhtiyar parasını almadan çekip gider. O da mezara benzetmiş olduğu küçük odasına geçer. Cenaze arabasının tabut yerinde gelmiş olduğunu düşünerek mezarına dönen bir ölü benzetmesi yapmamız yanlış olmayacaktır. Kendi kendine en çok ait olduğu bu dar mekânda testiği sarılı bulunduğu mendilden çıkarıp bakar. Bir çift göz resmedilmiştir eski testinin üzerine. Kendisinin dün akşam yaptığı resmin aynısıdır bu. Öykünün başından beri birçok şey birbirinin aynısı, yansıdır. Kızın ölüsünü gömmeye gitmesiyle gelmesi de birbirine benzemektedir. İki yolculuk arasında belirli bir bakışım vardır. Kahramanımız bu benzeme işini kendi dar çevresinden öteye yayacak, toprak altından çıktığını varsaydığı testinin üstündeki resme bakarak, çok eskiden başka bir kalemden yapıcısının başından aynı şeylerin geçmiş olduğu sonucuna varacaktır.

Daha sonra türlü duygular içinde şarap ve afyon alarak kendinden geçer anlatıcı. Sabah uyandığında içi içine sığmamaktadır. Söylediğine göre polise yakalanmaktan korkmakta ve biran önce evindeki kan izlerini yok etmek istemektedir. Ancak birkaç satır sonra bu coşkunun yazma isteğinden kaynaklandığı ortaya çıkacaktır. Bu arada kahramanımız polisler yakalanmadan önce küçük odasındaki “zehirli şarabı” içmek niyetinde olduğunu belirtir. Demek ki şarap zehirliymiş! Bu şeytansı ayrıntı başından beri okurdan gizlenmiştir. Kızın ağzına bu şarabı dökmüştür anlatıcı. Okura bunu kız susuz kalmasın diye yaptığını söylemiştir. Nedir ki, kendisi şarabın zehirli olduğunu bilmekteydi. Öyleyse kızı öldürmek için yapmıştır bunu. Gerçi şarabı kızın ağzından içeri damlattığı anda kızın dişlerinin kilitli olduğunu da belirtecektir. Ama bu ille de kızın o anda zaten ölmüş olduğunu imlemez. Kahramanımız aynı şarabı amcasına da sunmaya hazırlanmıştır. Öyleyse amcasını da öldürmek istemiştir. Söz konusu şarabın o doğduğunda yapılmış olduğunu düşünürsek zehirin asıl hedefinin anlatıcının kendisidir demek olanağı vardır. Gelgelelim, anlatıcı önceliği başkalarına vermeyi yeğlemiştir. Dikkat! Anlatıcı bir katildir. Öykünün başından beri karşımıza çıkan birbirinin benzeri dört ihtiyardan ikisi buna tanıklık yapabilecek durumdadır.

Anlatının ilk bölümü bitmek üzere. Bu bölümün üzerinde belki de fazla durduk. Anlatıcıya güvenmediğimden yaptım bunu. Bizi yanıltmaya çalışıyor, oynuyor okurla. “Yazmak bir ihtiyaçtı, zorunlu bir görevdi benim için. Uzun süredir bana işkence eden bu devî öldürmek istiyordum, çektiklerimi kâğıda

geçirmek istiyordum, bir iki tereddüitten sonra lambayı yakınımaya koydum ve yazmaya başladım şöylece:” (37; 38) diyerek bitiriyor birinci bölümü. Anlatının başında geçmişteki bir olayı aktardığını söylemişti kahramanımız. Halen o geçmişin içinde. Öyleyse geçmişte yazmış olduklarını yansıtacak bu kez. Öykünün içinde öykü yazacak. İşlediği cinayetin nedenlerini, garip düşlerini anlamamıza yardımcı olacak ipuçlarını bundan sonraki bölümde verir belki.

* * *

Polisler gelmeden yazabildiği denli yazmak, yakalanmadan önce de zehirli şarabı içerek intihar etmek niyetinde olduğunu yineler kahramanımız. Niye yazmak zorunda olduğunu yeniden açıklamaya girişir. Bizim, yani okurlar için değil gölgesi için yazdığını, yalnızca gölgesiyle konuşabildiğini, kendisini yazmaya zorlayanın da o olduğunu söyler. Öz hesaplama sürecine giren, yazarak eskilerin deyişiyle “vicdan muhasebesi” yapan bir kişi görünümündedir anlatıcı. Derken, birdenbire, bıçak gibi bir tümce çıkar karşımıza (39; 40): “Bu usareyi, hayır, varlığımın buruk şarabını damla damla onun boğazına sıkıp akıtarak, diyeceğim ki ona: ‘İşte benim hayatım!’ ” Yine bir cinayet planlamaktır anlatıcı. Bu kez gölgesini öldürmek istemektedir. Ama gölgesi kendisi değil midir? O zehirli şarabı da kendisi içmek istememekte midir? Döngüsel bir durum. Kendi kuyruğuna yönelen akrep sanki. Bu kez yazdıklarıyla o zehirli şarabı da özdeşlemektedir. Kafka yazdıklarını yaşamının tortusu diye tanımlamıştı. Anlatıcı, onu anımsatırcasına, yazdıklarını varlığından sıkıp çıkardığı zehirli bir usareye benzetmektedir. Kendi kendine “yaz ve öl” buyruğunu vermiş gibidir. Gelgelelim, anlatıcı ölmeden önce yazdıklarını da yok etmekten sözmez. Neden? Unutulmuş bir ayrıntı mı bu? Salt gölgesi için yazıyorsa yazdıklarını gölgesiyle birlikte yok etmesi daha tutarlı bir davranış olur elbette. Yoksa yazdıklarını başta eve geleceği varsayılan polisler olmak üzere başkalarının okuması olasılığı ortaya çıkmaktadır. Üstelik yazdıkları zehirli bir usare olduğuna göre okuyanın da zehirlenmesi olasıdır. Anlatıcı ya bütün bunları hiç hesaba katmamıştır ya da okuru da bütün bunları bilmesi, zehiri tatması gereken bir tür gölge olarak düşünmektedir.

Anlatıcı neden yazmak istediğini (bize?) anlattıktan sonra kendinin ne halde olduğunu betimler. Dün sağlıklı cılız bir adam iken başından geçen olayların sonucunda bugün “saçları ağarmış, gözleri kızarmış, yarık dudaklı,

kambur bir ihtiyar” (39; 40) olmuştur. Anlatının ilk bölümündeki ihtiyarlara benzemiştir. Artık aynaya bakmaktan korktuğunu, nereye baksa çoğalmış gölgelerini gördüğünü söyler. Ancak aynı korku nedeniyle de yazmak zorundadır. Başlar. Nerede yaşadığını bilmediği, hiç bir şeye inanmadığı yönünde türlü sözler ettikten sonra “şimdi aynaya baktım, tanıdım kendimi” (40; 40) der. Anlatının ta başında kendisini gölgesine tanıtmak için yazdığını söylemişti. Bunu yapabilmek için elbette önce kendi kendini tanıması gerekir. Kahramanımız o aşamaya gelebilmiş gibidir. Üstelik yeni çirkin biçimine aynada bakacak denli yürekli hale gelmiştir. Yazmanın bir anlamı da budur belki. Daha önce gölgesini öldürmek için yazacağını söylemişti. Bu iki amacı topladığımızda yazmanın gölgesine kafa tutmak anlamına geldiği de söylenebilir.

Anlatıcı öykülemesine oturduğu evi daha belirgin çizgilerle betimlemekle başlar. Bu arada bir karısı olduğunu öğreniriz. Bir de duvardaki aynasının önemini. Bakar yüzünü seyredemiş bu aynada. “Münzevi hayatımda bu ayna, benimle hiçbir ilişkisi olmayan ayaktakımlarının dünyasından daha önemlidir.” (42; 42) der. Böylece anlatıcının bir özelliğini kesinlemiş oluruz: öz-severlik (narsisizm). Ayaktakımının dünyası ise anlatıcının deyimiyle “dış dünya”dır.

Oturduğu evin iki odasını öne çıkarır. Biri sürekli kullandığı odadır. Öteki de küçük karanlık bir odadır. Anlatının ilk bölümündeki evi anımsatır bunlar. Ancak bu kez büyük odanın penceresinden dış dünyaya baktığında sürekli gördüğü iki sahne vardır. Biri karşıdaki kasap dükkânıdır. Korkunç bir görünüm olarak anlatır hayvanların kesilmelerini, sergilenmelerini. Bu arada kasabın kemik saplı bıçağıyla hayvanları nasıl özenle parçalara böldüğünü de betimler. Kasabın bunu yapmaktan kösnül bir zevk aldığını öne sürer. Bu ayrıntı okura hemen anlatıcının Türkmen kızının cesedini parçalara böldüğü sahneyi anımsatır elbette. İğrendiği kasap ile kendisi arasında bir benzerlik vardır aslında. Öte yandan, odasının tavanında bir ahır mihı vardır. Kasap dükkânında hayvanların asıldığı çengeli anımsatır. Oda ile kasap dükkânı arasında bir koşutluk olduğu bazı yorumcularca öne sürülmektedir.

Kahramanımızın odasından söz ederken Michael Beard’ın kitabında rastladığım bir ayrıntıyı aktarmadan edemeyeceğim. Beard, Hidâyet’in Rilke’den etkilenmiş olduğunu, *Kör Baykuş*’ta üç sahnenin Rilke’nin *Malte*

Laurids Brigge'nin Notları (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Leipzig, 1910) yapıtındaki birer bölüme benzediğini söyleyerek anılan bölümlerin karşılaştırmasını yapar. Ben bunlardan yeri olduğu için yalnızca oda betimlemesiyle ilgili olanları alıntıluyacağım. Bu ayrıntıda duraklamamın asıl nedeni hem *Kör Baykuş*'u hem de *Malte Laurids Brigge'nin Notları*'nı Türkçeye kazandırmanın Necatigil olmasıdır. Belli ki Necatigil'in duyarlık kavşağıdır bu iki yazarın buluştukları bölge. Söz konusu bölümler Necatigil'in Türkçesiyle şöyle:

Kör Baykuş (41-2; 41-2):

“Az ötede sıva dökülmüştür, soyulmuş duvar şeritlerinde çok eskiden bu odada kalmış, bulunmuş eşyaların, varlıkların kokusunu duyuyorum. Şimdiye kadar hiçbir cereyan ve rüzgâr bu inatçı, tembel, katı kokuları dağıtamadı: Ter kokusu, eski hastalıkların kokusu; ağız kokuları; ayak, keskin sidik, acımış yağ, çürümüş hasır, kaygana, kızarmış soğan kokuları; ilaç, peynir, çocuk kakası kokuları; boy atan oğlanların odalarındaki kokular, sokaktan yükselen kokular, ölülerin ya da can çekişenlerin kokuları; ki henüz hepsi diri ve tipik özelliklerini korumaktalar. Burada daha başka kokular da var, nerden gelmiş bunlar bilinmiyor, ama izleri hâlâ duruyor.”

Malte Laurids Brigge'nin Notları (De, 1966: 39; Adam, 1998: 32:

“Ve bu harap ara duvarların yıkıntısıyla çerçevesi, eskiden mavi, yeşil, sarı duvarlarda, bu hayatların havası; henüz hiç bir rüzgârın dağıtmadığı katı, uyusuk, bozuk havası; bir çıkıntı gibi duruyordu. Burada öğle yemekleri ve hastalıklar ve boşanan soluklar ve yılanmış dumanlar ve koltuk altlarına sızan ve giysileri ağırlaştıran terler ve ağızlardan dökülen yavan kokular ve pişikli ayaklardan çıkan keskin kokular duruyordu. Sidğin keskin kokusu ve isin yanık kokusu ve donuk patates buharları ve bayatlamış yağların ağır, kaygan dumanları duruyordu. Bakımsız bebelerin ağır, uzun kokusu ve okul çocuklarındaki korkuların kokusu ve ergen oğlanların yataklarından sızan sıkıntılı sıcaklık oradaydı. Ve aşağıdan, buharlaşan sokağın derinliklerinden gelen şeyler de buna katılmıştı ...”

(*Kör Baykuş* ile *Malte...* arasındaki benzerliklerden söz etmişken, Man-outchehr Mohandessi'nin 1971'de yayımlanan “Hedayat and Rilke” [Hidayet ve Rilke] başlıklı bir yazısında bu iki yapıt arasındaki “benzerliklere ve farklılıklara” değinmiş olduğunu da belirtelim.)

Pencereden ikinci görünen, bir kemerin altında oturan acayip bir ihtiyardır. Önünde yayılı bir bez üzerinde çeşitli nesneler satmaktadır. Bunlar arasında “kirli bir mendile sarılı çini bir testi” de vardır. Anlatıcının sütannesinden aktardığına göre, gençliğinde çömlekçiymiş bu ihtiyar. Artık işi hurdacılıktır. Gençliğinde yaptıklarından elinde yalnızca anlatıcının dikkatini çeken testi kalmış. Bu kişinin anlatının ilk bölümünde gördüğümüz dört ihtiyar ve ayrıca anlatıcının başından geçen olaydan sonra aldığı biçim ile benzerliği kesindir. “Aysar” öyküsündeki ihtiyar da hemen bu bağlamda aklımıza gelmektedir.

Anlatıcı yine bu benzerliğin üstünde durmadan “iç dünyasını” anlatmaya geçer. İç dünyadan kasdı yakın çevresi ve özel yaşamıdır. Babasını, annesini ve amcasını anlatır. Babası tacirdir. Binbir türlü nesneyi Hindistan’a satar ve bu amaçla sözkonusu ülkeye de sık sık gidermiş. Anlatıcı babasının sattığı nesneleri sayarken okurun aklına anlatıcının evinin penceresinden görünen hurdacı ihtiyarın sattıkları gelir. Bir benzerlik daha! Anlatıcının annesi bir Hint tapınağında rakkasedir. (D.P. Costello’nun İngilizce *Kör Baykuş* çevirisine bakılırsa [Michael Beard bakmış] adı Bugam Dasi’dir. Adı olması bakımından birinci bölümdeki rakkasenin karıştıdır. Çünkü anlatıcı rakkasenin adını kimseye vermeyeceğini belirtmiştir.) Babası annesini Hindistan’da tanımış ve bir aşk evliliği yapmışlardır. Sıkı durun! Şöyle der anlatıcı (46; 45): “Rakkaseye öyle vurulmuş ki babam, din değiştirmiş, Lingam dinine girmiş. Bir zaman sonra da genç kız gebe kalmış ve tapınaktan atılmış.” Attar’ın daha önce andığımız öyküsünü anımsatmaktadır bu ayrıntı. Burada da aşk yüzünden dininden çıkan, gönlünü çalan kızın dinine geçen bir kişi sözkonusudur, bir günahkâr. Ancak, Attar’ın öyküsünden ayrılmı olarak, geriye dönüşü yoktur bu sapmanın. Günahkâr bir daha doğru yolu bulamayacaktır. Bu arada sevilen kadının da kendi dinine aykırı davrandığı dikkatimizi çekmektedir. O da kendi kutsal alanından atılacaktır, karnında bir çocukla. Kahramanımız bu çocuk. Öyleyse bir günah ürünüdür anlatıcı. Babasının annesinin dinsel konumları kahramanımızın dini hakkında soru imlerine yol açmaktadır. Bunun yanıtı anlatı içinde bulunacaktır. Kahramanımız, anlatının sonuna doğru, çocukluğundan beri kendine öğretilen dini aştığını söylecektir. Bu bilgi ve bulgulardan, kahramanımızın kimliğinin, yalnızca bugünkü

durumu, toplumsal duruşu değil, kökeni bakımından da ayrıksı nitelikte olduğu sonucu çıkarılabilir.

Bu öykünün kutsal kitaplardaki cennetten kovulma öyküsüyle benzerliği vardır. Günah işledikten sonra tapınaktan kovulma Âdem ile Havva'nın yazgısının yansılması gibidir. İnsanoğlu ilk günahın ürünüdür. Kahramanımız da kendi tikel yazgısında ilk günahın yinelenmesini yaşamıştır. Bu günahın bilincindedir. Suçluluk duygusu içindedir. Bu duygunun ağırlığını hiçbir zaman üzerinden atamayacaktır. Suçluluk duygusu onun için varoluşsal bir niteliktir.

Bilmeyen için ilginçtir: Sâdık Hidâyet'in olumluladığı Zerdüştcülükte de benzeş bir kurucu mitos vardır. Zerdüştlük ikici bir dindir. Bir yanda iyilik tanrısı Hürmüz, öbür yanda kötülük tanrısı Ehrimen. Bu dine göre insanın yaradılışından önceki kosmos tarihi iki tanrının savaşımla oluşmuştur. Jeffrey Burton Russell, *Şeytan (The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1977) başlıklı yapıtında* sözkonusu savaşımlı pek güzel anlatır. Belirli bir evrede Hürmüz özdeksel dünyayı yaratır: bitki, ateş, inek (Hinduların kutsal ineğiyle bağlantısı var bu mitosun) ve Gayomart adlı yetkin insan. Gayomart bir erkektir. Ehrimen özellikle yardımcısı Jeh'in desteğiyle bu özdeksel dünyayı, dolayısıyla dört yaratıyı da yokeder. Ehrimen'in yardımcısı Jeh kadındır. "Büyük Fahişe" olarak anılır. İki tanrı arasındaki savaşımın daha ileri bir evresinde Hürmüz yine üstün gelip Ehrimen'i etkisizleştirir. Hürmüz bu kez insan soyunun ilk kadın-erkek çifti olan Maşya ile Maşyana'yı yaratır. Onları özgürce seçme yetisiyle donatır. Âdem ile Havva benzeri bu çift önce Hürmüz'ün yolunda gitmeyi seçerler. Ancak, Ehrimen, tektanrılı dinlerin şeytanı gibi onları doğru yoldan çıkartır. Yalan söyler onlara. İnanırlar ve yalanı yinelerler: özdeksel dünyayı Hürmüz'ün değil Ehrimen'in yarattığını söylerler. Bunun üzerine Hürmüz onları bildiğimiz yeryüzü yaşamına yargılı kılar. Burada ilginç bir nokta yalanın da dışı öge olmasıdır. Bildiğimiz cennetten kovulma mitosuyla koşutluk, giderek özde benzerlik kesindir. Bu öyküye göre de insan düşmüş, suç işlediği için böyle yaşamaya zorunlu tutulmuş bir varlıktır. Kirlidir. Bu kirlilikte dışı ögenin sorumluluğunun büyük görüldüğü anlaşılmaktadır. Sâdık Hidâyet'in *Kör Baykuş*'unda kadınlara yüklenen olumsuz anlamın bu mitosla da ilgisi olabilir.

Babasıyla ikiz amcasının da yaşamsal bir yeri vardır kahramanımızın türümünde. Amcası babasının tıpatıp kopyasıdır. Hindistan'a anlatıcının babasının yanına gider. Anneye görür görmez vurulur. Ahlaksız bir adamdır amca. Babaya benzerliğinden yararlanarak annenin koynuna girer. Anne bunun ayırımına varınca açıklar. Anne, ya ikisini birden bırakıp gideceğini ya da kobra yılanının seçeceğiyle kalacağını söyler. Böylece, ona âşık olan, bu yüzden din bile değiştiren babayı bırakabileceğini üstü kapalı söylemiş de olur. Baba şimdi tam olarak ihanete uğramıştır. Kardeşiyle girişeceği kavgayı kazansa bile aslında yenik olacaktır. Sevddiği kadının onu terkedebileceğini öğrenmiştir. Kötülüğü temsil eden amca “her halükârda” kazanan taraftır aslında. Çünkü mitsel anne-baba aşkı yenilmiştir.

İki kardeş bir kobra yılanıyla bir odaya kapanacak, sağ kalan kadının olacaktır. Bu ölümcül sahneden önce anlatıcının babasının isteği üzerine annesi bir raks gösterisi sunar. Kobra gibi kıvrıla kıvrıla raksettiğini vurgular anlatıcı. Belli ki kobra ile rakkase arasında özdeşlik kurulmaktadır. Kadın tutkusu öldürücüdür. Kobra yılanlı kavgadan amcası üstün çıkar. Daha doğrusu çocuğu tanımadığı için amcası olduğu sonucuna vardıkları kardeşler sağ kalan. Aktörel ve izleksel düzeylerde amca zaten kazanmış, baba da yenilmiş olduğuna göre kimin kim olduğunun önemi de kalmamıştır aslında. Baba aldatılan, ihanete uğrayandır. Feridüddin Attar'ın kahramanından ayrımlı olarak doğru yolun yeniden bulunması da olanaklı değildir. Günah ve mutsuz sonuç (ya da başlangıç) mutlaklıdır.

İçeride ne olduysa olmuş, amca dışarı yaşlı kambur aklını kaçırmış bir kişi olarak çıkmıştır. Anlatıcının annesiyle evlenmiş, onu ve kahramanımızı İran'a getirerek halaya emanet etmiş, gitmiştir. Daha sonra annesi ölürken halasına içine kobra zehiri katılmış bir şişe kırmızı şarabı anlatıcı için saklamasını istemiş. Anlatının başından beri birkaç kez karşılaştığımız şişenin sırrı çözüldü artık. Kahramanımızın bu anne yadigârına olumlu baktığını da vurgulamamız gerek. “Erguvanî şarap, ölüm iksiri, ebedî huzur kaynağı!” (48; 46) der. Ancak aynı şarabı anlatının başında amcasına içirmek istemişti kahramanımız. Neden böyle davrandığını okura söylemiyor elbette. Ama o zaman da, okurun, anlatıcının babasının öcünü almak istediği yönünde bir yorum yapma hakkı doğuyor elbette.

Öte yandan, kahramanımızın yaşamında ortaya ilk çıkan ihtiyar, babasını öldüren amcasıdır. Öbür ihtiyarlar bu betinin yinelemesi gibi olacaktırlar. Böylece okur kambur yaşlı kötü kişinin nereden nasıl çıktığını yukarıdaki sahneyi gördükten sonra anlamış durumdadır. Öte yandan kobralı sahne yine bir üçlü öyküdür. Baba safdışı olur. Kötü amcayla kobra gibi rakeden anne kalırlar.

Sâdık Hidâyet'in izlekçesinde gerçek baba yok gibidir. Daha doğrusu, yok edilmiş gibidir. Bu öyküdeki baba gibi. Aslında Sâdık Hidâyet'in izlekçesi açısından ülküsel bir yol izlemiştir anlatıcının ya da kahramanımızın babası. İran'dan Hinteline gitmiş, gerçek aşkı bulmuş, lingam dinine girmiştir. Daha önce değindiğimiz gibi, Attar'ın öyküsündeki şeyhi anımsatır bazı bakımlardan. Yine o öyküdeki gibi kadındır olumsuzlukların kaynağı. Anlatıcının annesi iki kez kuralları çiğner. Önce Lingam Tapınasının kurallarına karşın gebe kalır. İkinci kez kuralları çiğnemesiye anlatıcının amcasıyla yatmasından çok bu ilişkiye süreklilik kazandırmaya hazır görünmesi olur. Amcasıyla babası ikiz oldukları için annesinin amcasıyla ilk yatışını kahramanımız bir kandırılmanın sonucu gibi yorumlayıp bağışlamaya yatkındır. Nedir ki, annesinin bu ilişkiyi yılanlı odadaki kavgayı amcasının kazanması halinde sürdürmeye hazır görünmesi etik açıdan bağışlanabilir bir tutum değildir. Kahramanımızın annesi önce tanrısına sonra kocasına ihanet etmiştir.

Belli ki ruhu yara bere içinde anlatıcının. Günah ve cinayet var iç tarihinin derinliklerinde. Halasının kızı ve sütkardeşi olan ve biraz zorunluluk gereği ("Aklım erince halamı anne bildim, onu öyle sevdim ki, sonradan, sırf ona benziyor diye, kızıyla yani sütkardeşimle evlendim. Yani mecbur oldum onu almaya." [49; 47]) evlendiği karısı kahramanımıza hiç yardımcı olmayacaktır mutluluğu bulması için. Tersine! Yalnızca bir kez yatar kahramanımızla. O da en uygunsuz bir an ve mekânda: anlatıcının kaynanasının ölüsünün kaldırılmadan önce bulunduğu odada. Ölüm ve kösnü birbirine karışır bir kez daha. Halasının kocası görür bunu. Anlatıcının ilk bölümündeki ihtiyarlar gibi kuru ve sinir bir kahkaha atar. Üstelik eniştesinin görünüşü de bu ihtiyarlara benzer. Önemli ayrıntı. Halası büyüt müştü anlatıcıyı. Büyüdüğü evin erkeği öldürmek istediği amcasına benzemektedir. Babasının katiline benzemektedir. Karısına vurgundur anlatıcı. Gel gör ki, karısı onu önüne gelenle

aldatmakla, bu yaptıklarını da saklamamakta, bütün bunlara karşın kendisini hâlâ isteyen kahramanımızın koynuna hiç girmemektedir. Acı çektirmektedir. Anlatıcı da bir mazoşist gibi bu duruma katlanmakta, mezar gibi küçük odasında karısının gelmesini bekleyerek vakit geçirmektedir. Bu arada, uzaklaştığı dış dünya ile kendi arasında ilginç bir karşılaştırma yapar. Dış dünyadaki insanlarla karısını arzulamak bakımından benzeştiğini, ne ki karısının onu bırakıp dış dünyadaki insanlara koştüğünü söyler. Karısını, dışladığı ya da onu dışlayan dış dünya ile özdeşlemektedir.

Gelgelelim, kahramanımız, aslında, o andaki konumuyalıtılmışlık olsa da, dış dünyadan pek ayrımlı olmadığını, kendisinin de o dünyaya ait ve o dünyada yaşayanlarla benzeş olduğunu düşünecektir. Hasta haliyle aynaya bakarken, bir anlamda öz hesaplaşma yaparken aklına gelecektir bu düşünceler (91-2; 77): “Ne kadar gülünç ve korkunçtu yüz çizgilerim! Sanki içimde tekin olmayan bütün hayalleri; gülünç korkunç inanılmaz bütün çehreleri böylece apaçık görüyordum. ... evet hepsi de bendeydiler ... Korkunç, cinayetli ve güldürücü maskeler, parmak ucuyla bir dokunma yetiyor, hemen yer değiştiriyorlardı. Kur’an okuyan ihtiyarın, kasabın, karımın maskelerini kendi yüzümde görüyordum. Sanki benim maskemin birer yansımasıydılar. Hepsi içimdeydi ya, hiçbirisi benim değildi gerçekte. Benim mayam ve yüz ifadem, esrarlı bir içgüdüden, ataların günaha girmelerinden, sevişmeleri ve ümitsizliklerinden oluşmamış mıydı? Ben ki bu kalıtım yükünün gözeticisiydim, delice ve gülünç bir his yüzünden yüzümdeki bu ifadeleri ister istemez sürdürmüyormuydum? Yüzüm belki ancak ölümle bu ayartılışlardan kurtulur, acaba o zaman kendi doğal haline kavuşur muydu?”

Maskelerden arınmak istiyor anlatıcı. Ama yaşamın her yönü, her insan değişik bir maske, yaşamın kendisi de bütün bunlardan oluşan koca bir maske değil mi? Arınmanın tek yolu olarak ölüm kalıyor geriye.

Kör Baykuş’taki bu satırlar, hemen, yazarın “Maskeler” öyküsünü çağırıştırıyor elbette. 1932’de, yani *Kör Baykuş*’tan önce yayımlanmış olan bu öyküde yine iki erkek ve bir kadından oluşan ölümcül üçlü karşımıza çıkar. İyi aile çocuğu Menûçîhr güzel bir kadın olan Huceste’ye âşıktır. Huceste ona umut vermektedir. Ancak hafifmeşrep ve Ebulfeth’in metresi olarak bilinmektedir. Ailesi Menûçîhr’in bu tür bir kadınla yaklaşmasını istememektedir, Menûçîhr de ayrıca kıskanç ve kırgındır. Bir maskeli baloda karşısına çıkar

Huceste. Gerçekleri maskelerin arkasındayken daha rahatça konuşurlar. Huceste ayartır Menûçîhr'i. Sonuçta Ömer Hayyam'ı anımsatan sözlerle yaşamın boş ve uçucu olduğuna, kısa da olsa birlikte olmalarının tek gerçeği oluşturacağına karar verirler. Geceyi birlikte tamamlamak üzere maskelerini çıkarmadan Menûçîhr'in otomobiliyle yola koyulurlar. Bir trafik kazası! İkisi de ölür. Hem de yanarak. Ertesi sabah kaza yerine gelenler yol kenarında iki maskenin gülümsemekte olduğunu görürler. "Ölümün Sildiği Yaşam Maskeleri" başlıklı denemesinde "Yaşam maskesi, asıl, ölüm anında düşecektir." demiş Enis Batur. Menûçîhr ve Huceste'nin çıkardıkları maskeleri başkaları takacaktır şimdi. Aslında maske bizim gerçeklik dediğimiz şeydir. Hakikat budur. *Kör Baykuş*'un anlatıcısının katlanamadığı hakikat! Maskelerin gülümsemesi, hakikatın anlatı kahramanlarına ve okura alaylı gülümsemesi gibidir. Buda'nın gülümsemesini anımsatır.

Anlatıcı, günün birinde, bir hastalık döneminden sonra bütün gücünü toparlayıp terkeder evini de, dış dünya dediği kenti de. "Tutsağı olduğu sefaletten kaçtığını" (58; 53) söyler. Sefalet salt özdeksel değil aynı zamanda tinsel yoksulluk anlamında kullanılmaktadır. Dolayısıyla, yalnızca ahlaksız karısından, karısına duyduğu tutkudan değil yoksul, çirkin, kültürsüz çevresinden de kaçmak istemektedir kahramanımız. Dar çevresiyle sınırlı olmayan geniş çaplı, daha doğrusu toplumsal boyutlu bir iyelik ve kimlik sorunu çekmektedir.

Gidebileceği bir yer, saklanabileceği bir delik yoktur aslında. Kendinden kaçmaya çalışmaktadır. İnsan gölgesinden kaçabilir mi?

Ayakları onu Suren adlı ırmağın kıyısına sürükler. Anıları canlanır. Çocukken karısıyla birlikte geldiği bir yerdir burası. Tutkusunun kaynağı bir ölçüde buradadır. Oyun sırasında karısının ırmağa düşmüş olduğunu anımsar. Sudan çıkartırlar karısını, bir servi ağacının arkasına üstünü değiştirmek için götürürler. Çıplaklığı görünmesin diye önüne bir baş örtüsü tutarlar. Kahramanımız gizlice seyrederek karısının "bütün vücudunu" (62; 56). Belli ki o günden buyana arzulamaktadır bu gövdeyi. Bir de ilginç bir ayrıntıyı vurgular anlatıcı. Karısının "güldüğünü, sol elinin işaret parmağını ısırıldığını" (62; 56) belirtir. Anlatının başına dönersek, servi ağacı dibinde oturup Türkmen kızına bakan ihtiyarın da aynı deviniyi yaptığını görebiliriz.

Yürümeyi sürdürür anlatıcı. Birdenbire kendini kente geri gelmiş olarak bulur. Tutsaklığına dönmüştür. Üstelik kayınpederinin evinin önüne gelmiştir. Burada küçük kayınbiraderini görür. Karısına benzeyen güzel bir çocuktur. Karısı gibi sol elinin işaret parmağını emmektedir. Cinsel heyecanla yaklaşır çocuğa. Bu duygusunun nedenini çocuğun karısına benzemesi olarak açıklar. Gel gör ki, bu sahnenin eşcinsellik çağrışımlarına yol açması kaçınılmazdır. Okurun aklına herşeyden önce yazar, yani Sâdık Hidâyet için eşcinsel denildiği, genç erkeklere ilgi duyduğunun öne sürüldüğü gelecektir. Öykülerinde açıkca işlenmiş bir eşcinsellik izleği yoktur. Yalnızca “Çıkamaz” öyküsünde başkişinin erkek arkadaşına ve arkadaşının oğluna duyduğu sevgiyi eşcinsel eğilim olarak yorumlamak olanaklıdır. Ancak bu belli belirsiz çizgiyi yapıtın tümüne mal etmek güç görünmektedir.

Bununla birlikte, Sâdık Hidâyet’in birçok öyküsünde ve *Kör Baykuş*’ta kadına, daha doğrusu kadın cinselliğine olumsuz yaklaşımlarda bulunulduğu da dikkate alınmalıdır. Bu eğilim birçok yorumcuyla Hidâyet’in özel yaşamıyla ilgilenmeye kışkırtmıştır. Hidâyet’in annesiyle sevgi-nefret ilişkisi yaşamışlığı, eşcinselliğine ilişkin söylentilerle bu eğilimi açıklanmaya çalışılmıştır. Bütün bu yorumlar doğru olabilir. Yanlış da olabilir. Metni metindışı öğelerle karşılaştırmak olanağı bulunmadığı sürece bu tür yorumlara kalkışmamakta yarar vardır.

Benim Sâdık Hidâyet’in metnini okurken aklıma gelen bir açıklama daha felsefi düzeydedir:

Hidâyet’in Zerdüştçülükle ilişkisine değinmiştik. Zerdüşt mitologyasında baş kişilerden birinin de “Büyük Fahişe Jeh” olduğunu görmüştük. Hidâyet’in *Kör Baykuş* başta olmak üzere anlatı ve öykülerindeki kötü kadınların hepsi Jeh’in çeşitlemesi gibidirler. Jeffrey Burton Russell’a bakarsak, “Zerdüştçülükte baştan çıkarıcı kadın tipi besleyici anne tipinden daha öndedir.” Bu söz *Kör Baykuş*’ta anlatıcının hem annesine hem de karısına uygun bir tanıdır. Kısacası kadın kösnül, kötücül öğedir. Kimileyin kadının kendisi de bu kösnüllüğünün tutsağı olacak kötü duruma düşer. Örneğin, “Erkeğini Kaybeden Kadın” öyküsünün başkişisi cinsel arzularına o denli boyun eğmiş bir dişidir ki, onu bağırta çağırta dövse bile mutlaka bir erkekle olmak istemekte, erkeğin dayak atmasını da özleyebilmektedir.

Başka öykülerde ise cinselliğini kullanarak erkeği mutsuz kılan, erkeğin sevgisini anlamayan kadınlar vardır. Bu açıdan “Taht-ı Ebû Nasr” öyküsü prototip niteliktedir. İran’ın görkemli dönemlerinden birinde bir imparator bir fahişeye tutulur. Bu aşk uğruna herşeye evet diyecek denli yitirir kendini. Karısı onu bir zehir vererek yüzyıllarca sürecek bir uykuya yatırır. Birtakım kazıbilimciler sayesinde uyanır imparator. Aklında fahişe sevgilisi vardır. Onu aramaya çıkar ve bulur. Elbette bulduğu ona tıpatıp benzeyen bir kadındır. Bakın raslantıya: o da bir fahişedir. Ayrıntılara girmeye gerek yok. İmparator, vurulduğu kadının, sevgisinin değil zenginliğinin ardında olduğunu anlar. O an, yani gerçeğe aydıdığı an, yüzyıllardır tutkunun bir bütün olarak tuttuğu gövdesi çözülüp ayrışır.

Kör Baykuş’ta anlatıcının karısı da bu türden bir hatundur. Ancak anlatıcımız henüz pes etmiş değildir. Karısına benzediği için kayınbiraderine bile yönelecek denli istek ve erke (enerji) yüklüdür. Bir önemli ayrıntıyı daha dillendirir kahramanımız. Çocuğun ağzının babasının ağzını andırdığını söyler. Birkaç satır sonra da çocuğun babasını, yani kayınpederini betimleyecektir. Kambur, tüyleri diken diken eden gülüşlü bir ihtiyardır. Anlatının ilk bölümünde birbirine benzeyen dört ihtiyar saymıştık. Bu bölümde de amcasının o hale nasıl geldiğini öğrendik ve daha şimdiden karşımıza yeni bir ihtiyar çıktı: eniştesi ve aynı zamanda kayınpederi. Bu çirkin varlığın ağzının çocukta olmasının kahramanımızın tiksinti uyandırmasını, en azından isteğini söndürmesini bekleyebilir okur. Boşuna! “Babasının ağzı bana tiksinti veriyor, çocukta hoşuma gidiyordu” (63; 57) diyecektir. Öpüp “karıminkine benzeyen bu yarı açık ağzı öptüm” demekten de geri kalmayacaktır. Dikkat! Bu ağız benzerliği babadan çocuğa geçen fiziksel kalıtım olmaktan öteye bir anlam taşıyabilir. Sol işaret parmağı emmenin yanı sıra ikinci önemli benzerliktir bu. Belli ki bu benzerlikler kurularak babayla kızı ve oğlu arasında ruhsal düzlemde ya da kişilik bakımından bir süreklilik ya da özdeşlik anıştırılmak istenmiştir.

Bu sahneden sonra evine yönelir anlatıcı. Boş sokaklardan korka korka geçer. Bir beyaz duvara düşen gölgesi başsızdır. Bir eski inanca göre gölgesini böyle görenler o yıl içinde ölürlermiş. Anımsar ve ürperir kahramanımız. Yazarın büyük bir olasılıkla Otto Rank’ın *Don Juan und der Doppelgänger* (“Don Juan ve Suret”) kitabından almış olduğu bu korkunç düşünceyle gider odasına

sığınır anlatıcı. Hastalığı nükseder. Aynadaki görünümü perişandır. Ölümü ister. Bitkinlikten uyuyakalır. Türlü karabasanlar görür. Birinde ihtiyar hurdacı asılmıştır. Çocukluğunda odasında asılı duran bir Hint çarşafını anımsar. Servi dibinde bir ihtiyar (altıncısı?) setar çalmakta, karşısında ayakları zincirli bir kız raksetmektedir. Bu kez kız zorla raksettiği izlenimi vermektedir. Ancak gerçek yaşamdaki karısı hiç de öyle değildir. Gebedir karısı. Kimdendir bu döl? Kahramanımız onunla yalnızca bir kez birlikte olduğunu söylemişti. Anlatının atladığımız bir bölümüne dönersek, karısının gebe olduğunu daha önce de belirtmişti. Hastalığının başında karısı bir ara yanına gelir ve ana duygularıyla onun başını okşar. Kahramanımız ise Azrail'in elini hissetmiş gibi olduğunu söyleyecektir. Aynı anda karısının gebe olduğunu ilk kez bize duyuracak ve karısının odasına gelmesini iki yıl dört aydır beklediğini vurgulayacaktır. Bu hesaba göre tohum ondan değildir. Nitekim, anlatının sonuna doğru karısının hamamda gebe kaldığını savladığı aktarılacaktır kahramanımıza. Dölün kaynağı karısının dış dünyada bulduğu heriflerden biridir herhalde. Karısının “aşkı pislik ve ölümle aynı şeydir” (53; 49). Dolayısıyla anlatıcı karısından çocuk değil ölüm beklemektedir. Zaten o denli hastadır ki çevresindekilerin onun gidici olduğunu söylemektedir. Bu sözleri de işitir kahramanımız. Sonra odasında çocukluğundan beri tanıdığı korkunç karaltıyı görür (74; 65): “Yüzü pencereimin karşısındaki kasabın yüzüne benziyordu. Hayatıma karışmıştı sanki, onu pek çok görmüş gibiydim. Bu gölge benim benzerimdi adeta, hayatımın sınırlı çemberi içinde o da vardı...”

Ölümünden medet umarken birdenbire ölüm korkusu basar anlatıcıyı. Ruh ne denli miskin ve bitkin olursa olsun dirim hakkını ister. Bütün yelkenleri suya indirmişliğine karşın bu yasa kahramanımızın hayatının “sınırlı çemberi içinde” de yinelenmektedir. Düşünde kasabı görür. Onun etleri keserken mutlu olduğunu düşünür. Oysa daha önce hasta yüzünü kasap dükkânındaki etlere benzetmiş, kendini kurban konumuna sokmuştu. Kasaba bu kez değişik bir yaklaşım içindedir. Ona özenmektedir. Aslında anlatının ilk bölümünde Türkmen kızının cesedini parçalara bölerken aynı mutluluğu yaşamıştı (Daha doğrusu yaşayacaktır. Anlatı zamanı ile anlatılanın olma kronolojisi ayrımlıdır). Karar verir. Kendini kolay teslim etmeyecek, ölmeyi beklemek yerine saldırıya geçecektir. Karısını öldürmeye karar verir. Hastalığının sonucu ölüm olsa bile, “kahpe” diye andığı karısını da “beraber götürecektir” (78; 67).

Bundan sonra anlatıcı çeşitli sanrılar, düşler, anılar içinde kıvrınacaktır. Bu arada geçmiş, yani anlatılan zamandan anlattığı zamana da gidip gelecektir. Anlattığı zaman kipinde de hâlâ servi ağacı, ihtiyar ve Türkmen kızı gözünün önündedir. Geçmiş zamanda ise karısını öldürme hazırlığı içindedir. Kolayca becerebileceği bir iş değildir bu. Hâlâ karısına eğilimlidir. Karısının ayaklarına kapanır. Ancak gene avucunu yalayacaktır. Bu arada karısının ihtiyar hurdacıyla düşüp kalktığını keşfeder. Giderek karısının karnındaki çocuğun bile ondan olduğundan şüphelenir. Kıskanır, öfkelenir. Öte yandan da ihtiyarı karısının öbür âşıklarından ayrı tutar. “İhtiyarın yüzündeki o tortular, o mutsuzluk kabukları ve çevresine yaydığı o yoksulluk havası, ona, belki kendisinin bilmediği bir yarı tanrı görünüşü veriyordu ve çürük çarık öteberisi önünde, bir yaradılış simgesi gibiydi bu adam.” (87; 74) der.

Elbette bu olayla Sâdık Hidâyet’in “Aysar” öyküsü arasında okurun gözünden kaçmayacak bir koşutluk vardır. Her iki ihtiyar da sıradan insanlar olarak betimlenmezler. İnsanlar üzerinde etki yapabilecek güce sahip gibidirler.

Anlatıcı, cinayet tasarılarına katar ihtiyarın görünüşünü. Bir gece ona benzeyen biçimde giyinerek elinde kasap bıçağı karısının odasına gider. Kapının ardından ihtiyarın olduğunu varsaydığı korkunç kahkahaları işitince gerisin geriye kendi odasına kaçır. Tasarısı suya düşmüştür. Ne ihtiyara ne de kasaba öykünebilecek güçtedir. Ancak koyuvermez kendini. Savaşımını sürdürür. Kendi içinde verdiği bir kavgadır bu. Kahramanımızın dönüştüğünü görürüz bu süreç içinde. Kahkahaları o meşum ihtiyarlarınkine benzemektedir git gide...

Sahip olmanın en kestirme yolu karısını öldürmek, sonra kasap gibi parçalara bölmek değil midir? Bunun bir adım ötesi onu yemektir. Bütün bunlar Sâdık Hidâyet’in insanı vejetaryen yaparak arındırmak istediği kösnül saldırganlık güdüsünün ürünüdür. Kahramanımızın karısına duyduğu ateşli tutkuyu da bu güdüden bağımsız düşünmek elbette güçtür. Kahramanımız yavaş yavaş kendisindeki güç kaynağını, saldırganlığı keşfetmektedir. Şimdiye dek bir mazoşist gibi kendisine döndürdüğü saldırganlık duygusu doğal hedeflerini saptamaya yönelmiştir. Kasabın ruhsal durumunu inceler derinlemesine. Et kesmenin kösnüsünü kapmaktadır böylece. Karısı hâlâ istediği, sahip olmayı düşlediği biricik varlıktır. Ancak kahramanımız kurban

olmaktan çıkmakta, kısıyıcı konumuna yönelmektedir. Kayınbiraderine bakışında iyice belli olur bu yönelim ya da başkalaşım. Oğlanın karısına benzediğini vurguladıktan sonra Türkmen yüzünü kaba saba görünümlü olarak aşağılamaya yönelir. Oğlanın dudaklarından yine kösnüyle söz eder. Ancak bu kez bir üstünlük ve güç konumundan konuşur gibidir.

Doğal olarak bu noktada okurun dikkati anlatıcının Türkmen fizyonomisini aşağılamasına kaymıştır. Elbette bu noktayı Sâdık Hidâyet'in yapıtında daha önce gördüğümüz ırkçı yönsemelere bağlamak yanlış olmayacaktır. Ancak anlatıcının karısının gözlerinin çekik olmasının güzelliğine güzellik kattığını söylemiş olduğunu da bu arada anımsamak gerekir. Kahramanımız bir ikilem içindedir ve bunu aşmaya çalışmaktadır. Bir yandan ihtiyara öbür yandan kasaba benzeme sürecinin anlatıcıcıyı dış dünyada o denli eleştirdiği insanlara yakınlaştırdığı akla gelebilir.

Gelgelelim, kahramanımız, ihtiyarın ve kasabın vahşiliğini almakta, ancak sıradan insanların âleminde de gittikçe uzaklaşmaktadır. Kasabın yaptığı işi ballandıra ballandıra anlattıktan sonra “Şimdi anlıyorum, ben bir yarı-tanrı olmuştum, insanların küçük, âdi bütün ihtiyaçlarının ötesindeydim” (98; 81) der. Biraz önce ihtiyarı da yarı-tanrıya benzetmişti anlatıcı. Öyleyse eskiden kendisine üstün sayarak korktuğu güce şimdi kendini denk tutmaktadır. Tanrısallığı duyumsadıktan sonra “İçimde ebediyetin aktığını hissediyordum” (98; 81) diyecektir. Gel gör ki, bundan sonra güçlü bir soruyla sarsılır kahramanımız: “Nedir ebediyet?” Verdiği yanıt ikileminin sürdüğünü gösterecektir: “Benim için ebediyet ... o kahpe [*karısını kasdetmektedir* – O.D.] ile körebe oynamaktan, sonra bir an, gözlerim bağlı, başımı onun eteğine gizlemekten ibaret.” Bu düşünce tanrısallıktan kulluğa dönüş yönünde bir adımdır elbette.

* * *

Nitekim, köşesine çekilip büzülür küçülür gene. Odasının bir mezara benzediğini söyler. Vakit gecedir. Gölgesi duvara vurmaktadır. “Gölgem çok çok güçlüydü, belirgindi gerçek cismimden; duvara vurmuş gölgem daha gerçektir vücudumdan. Sanki ihtiyar hurdacı, kasap, dadım ve o kahpe karım, benim gölgelerimdiler, ben bu gölgelerin içinde hapsedilmiştim. Bir baykuşa benziyordum, ama iniltiğim boğazımda takılıp kalıyordu ve ben pıhtılaşmış kan olarak tükürüyordum onları. Şayet baykuş da hasta olsa benim

düşündüğüm şeyleri düşünür. Duvardaki gölgem tıpkı bir baykuş gölgesiydi ve iki büklüm eğilmiş, yazdıklarımı dikkatle okuyordu. Anlıyordu besbelli; bir o anlayabilirdi. Göz ucuyla gölgeme baktıkça korkuyordum.” (98-9; 82)

Alıntıladığımız bu kısa ama yoğun bölüm, yukarıda sözünü ettiğimiz ikilemin sürmesinin yanısıra bu süreç içinde kahramanımız gölgesiyle karşıtlığını aşmaya yöneldiği izlenimini vermektedir. Öte yandan anlatıcı kendini tanıma yolunda ilerlemektedir. Hasımlarını kendi gölgeleri olarak betimlemiştir. Daha önce de bu kişiler için “hepsi içimde” (91; 77) demiştir. Böylece bir bakıma o çevreyle iç bağlarını görmektedir. Ayrıca bu kertede anlatının başına dönerek, anlatıcının kendini tanımak, kendini gölgesine tanıtmak için yazmak istediğini de anımsamak gerek. Dolayısıyla yazı bir anlamda amacına ulaşmaktadır. Elbette, geçmişi anlatıldığını varsaydığımız kahramanımızın burada yazma eylemi içinde olduğunu söylemesi de ilginç. Geçmiş ile şimdiki zaman birbirine karışıyor belki de. Ama bir tek şimdiki zaman var. O da okuma zamanı. Okur görüyor mu anlatıcının yazdıklarını (yaptıklarını)?

“Anlıyordu besbelli” (99; 82) diyor anlatıcı. Korkuyor anlayan baykuştan. Elbette baykuş aynı zamanda kötü gelişmelerin, ölümün habercisi. Orhan Şaik Gökyay, bir incelemesinde (“Sohbetnâme”, *Eski, Yeni ve Ötesi [Seçme Makaleler 1]*, İletişim, 1995, s. 300), 17. yüzyıl İstanbul’unda baykuşun ölüm habercisi olduğu inancının varlığını anlatır. Salt Türkiye’ye ya da Şarka özgü değildir bu anlayış. Orta Çağ Avrupasında da baykuştan korkulurmuş. Orta Çağ Avrupası’na göre baykuş, karanlık, تنها köşelerde yaşayan ve cadıların yoldaşı diye bilinen hayalet gibi kuşmuş.

Hindu ikonografyasında da anne anlamına gelirmiş bu kuş. Kahramanımızın başından geçenlere yabancı bir anlam değil bu, çünkü annesi ölüm getirmiştir. Ergin Günçe’nin dizeleri aklıma geliyor burada: “Kim indirmiş o usta baykuşumu / En güzel ölümü bana saklardı.”

Okumuş bir İranlıya baykuşun ne anlamına geldiğini sordum. Duraksamadan, güç ve erk (kudret) dedi. Gövdesinin sağlam, dengeli görünüşünden kaynaklanan bir anlammış bu. Üstelik şahin gibi yırtıcı bir kuştur baykuş. Örneğin, Edip Cansever’in *Kirli Ağustos* kitabındaki “Kül” şiirinde geçen ünlü “puhu kuşu” iri yarı sıkı bir avcıdır. Bernd Heinrich “Tek Adamın Baykuşu” (*One Man’s Owl*, Princeton U.P., 1993) kitabında bu türden bir baykuşu

anlatıyor. Bu kitabı okuduktan sonra, *Kör Baykuş*'ta anlatıcının baykuşa güç yakıştırmasını doğal karşılıyorum. Baykuşun etobur olması da onun Sâdık Hidâyet'in izlekçesindeki olumsuz konumunu güçlendiriyor.

Öte yandan, sayfaları açık bir kitap üzerinde duran baykuş betisi nerdeyse evrenseldir. Bilginin simgesidir bu baykuş. Eski Yunan mitologyasında bilgi tanrıçası Athena'nın kuşudur. Roni Margulies'in "Sofia" şiirindeki (*Adam Sanat* 162, Mayıs 1999) gibi: "Mavi gözlü bakır bir baykuş almıştı bana. / 'Bak' demişti, 'bilgelik tanrıçası bu, Sofia.' / Masamın bir kenarında oturur hâlâ o baykuş."

Aydınlanma çağında Yunan mitologyasının bulgulanmasıyla birlikte baykuşun Batı imgelemindeki konumu yeniden yükselmeye başlamış, bugün genel olarak bütün Batıda bilgi/bilgelik simgesi olarak bilinir olmuş.

Gözlerinin büyüklüğüne ve gece kuşu olmasına bağlı olduğu söylenir bu bilgelik yakıştırmasının. Eski Yunanlılara göre, baykuşa gece görüşü sağlayın, büyüml bir iç ışıkmlş.Gece vakti birçok yaratıktan daha iyi görür baykuş. Az ışıklı yerlerde baykuşun görüşü insanınkinden 50-100 kez daha iyidir derler. Ancak, ilginçtir: Kafasının kemik yapısı dolayısıyla gözlerini pek oynatamaz. Bütün kafasıyla döner bakar. Dediklerine göre görüş alanı insanda 180 derece iken, baykuşta 110 dereceymiş. Ama koca kocadır baykuşun gözleri. "Baykuşta göz, yılanda diş, aslanda pençe" demiş F.N. Çamlıbel. İnsan-oğlunun gözleri de baykuşunkilerin oranında olsaymış, suratımızda portakal büyüklüğünde iki ampul gibi göz olurmuş.

Korkulur da baykuştan. Belki de asıl bu yüzden Sâdık Hidâyet'in birçok yapıtında görülen karakuşlar ulamında başköşede yer alıyor. Bernd Heinrich yukarıda değindiğimiz kitabında, baykuşun özellikle sesinin korkuttuğunu vurguluyor: "Birdenbire bir çığlık, boş 'hu-hu-hu' sesi işitiyorum. Derin içi cınlayan baykuş sesi nice insanın içini ürpertebilir. Nitekim birçok kültürün birçok halkını ürkütmüştür de."

* * *

Anlatımıza dönersek, bundan sonra olanlar da yüreğe korku salmayacak türden değil elbette.

Dar odanın içinde yavaş yavaş uyku bastırmaktadır kahramanımızı. Bunu nerdeyse ölümün gelişi gibi anlatır. Tam gözlerini kapanırken dışarıdan bir grup sarhoş polisin türküllü gürültülü geçişini duyar. Yeri gelmemiş olduğu

için şimdiye değin aktarmadık ama anlatı boyunca birçok kez yinelenen bir sahnedir bu, nerdeyse bir leitmotiv. Keyfi, başına buyruk yetkenin (otoritenin), hukukdışı erkin, ezici iktidarın simgesi gibidir bu serseri tipli polisler. Kahramanımız anlatının başından beri onların eline düşmekten korkmaktadır. Bu kez “Sonunda düşeceğim ellerine!” (99; 83) derken kendisinde olağanüstü bir güç duyumsar. Ayağa kalkarak karısını öldürme tasarısını gerçekleştirilmeye yönelir. Sanki artık herşeye kafa tutacak güce ermiştir.

İhtiyar hurdacı gibi giyinir, sırtını kamburlaştırır gider karısının odasına. Karısı âşığının geldiğini sanarak buyur eder onu. Elinde bıçak yatağa girer kahramanımız. Karısı bir kobra yılanı gibi sarar onu. Ancak bu zevk girdabının bilincini yitirmeyecektir anlatıcı. “Hissediyordum ki, bir av gibi yutmaktaydı beni” (100-1; 83) der. Kurtarır kendini, bıçağını saplayıverir kadının gövdesine. Gerçi kahramanımız “elimi uzattım nasılsa ve elimdeki bıçağın vücudunun bir yerine saplandığını hissettim” (101; 84) diyerek olaya kaza süsü vermeye çalışmaktadır. Okurun yanıtı kesindir: “Külahıma anlat!” Muradına ermiştir anlatıcı. Başarılı bir cinayet anlatımı okuruz.

Bu sahne içinde iğrenç bir ayrıntı da vurgulanır. Kadının gözü çıkarak kahramanımızın avucuna gelmiştir. Anlatının başından öneminin altı çizilen, kahramanımızın düşlerinin isteklerinin merkezi gibi o güzelim çekik göz artık avucuna düşmüştür. Tam bir hükmetme imgesi. Daha ötesi: göz aynı zamanda kadınlık uzvunun simgesidir. Hükmetmenin yanısıra cezalandırma edimi de bu cinayetle gerçekleştirilmiştir. Kahramanımız bu canavarca eylemden sonra o eski sünepe kişi değildir artık. Dönüştüğünü anlatır. Kobralı kavgadan sağ çıkan amcası (?) gibi o da ihtiyar kambur bir kişi oluvermiştir. Vurgular (102; 84): “Ben ihtiyar hurdacı olmuştum.”

Bu arada üçlü ilişki de ikiliye indirgenmiştir. Kadına sahip olan ihtiyar kambur adamdır. Genç adam kadına ulaşmak için ihtiyara öykünmek zorunda kalmış, ulaştınca da ihtiyara özdeşleşmiştir. İkinci bölümün başında yarık dudaklı kambur bir ihtiyar olarak öyküsünü anlatmaya başlarken “o eski ‘ben’ ölmüştür” (40; 40) diyecektir. Bir bakıma iki kişi öldürmüştür anlatıcı. Yalnızca sevdiği kadını değil, cılız ama genç adam olarak kendini de ortadan kaldırmıştır.

Bu noktada anlatının ikinci bölümünün başına döneriz. Anımsayacağımız gibi, birinci bölümde olan bitenden sonra anlatıcı masanın başına oturur ve

polislere yakalanmadan önce bütün ömrünün öyküsünü yazmaya koyulur. Anlatmaya koyulurken şöyle demiştir anlatıcı (39; 40): “Beni dün gören, cılız sağlıklı bir genç adam görmüştü, ama bugün gören saçları, ağarmış gözleri kızarmış, yarık dudaklı, kambur bir ihtiyar görür.” Bu tümce, kahramanımızın yaşadıklarından sonra kambur ihtiyara dönüştüğünü imler. Öyleyse bu anlatıyı dile getiren anlatıcı, yani şimdiki zamanda konuşan/yazan kişi, kahramanımızın kambur ihtiyara dönüşmüş, yani başkalaşmış biçimidir. (Elbette, ikinci bölüm, birinci bölümde yaşananlardan sonra kahramanımızın düşsel bir dünyada daha önceki bir geçmişinin anlatımı gibi sunulmuştur.)

Belki burada yapılması gereken, anlatının kurgusuna ve anlatıdaki zaman katmanlarına şöyle bir bakmaktır. Ayrıntılı bir incelemeye kalkışmadan bu konudaki bazı saptamalarımız şöyledir. Anlatıda genel olarak iki bölüm, daha doğrusu iki öykü vardır. İlk öyküde anlatıcı, anlatacağı olayın iki ay dört gün önce başladığını vurgular. İkinci bölümde ise anlatıcı, düşlemsel bir eski zamana gitmiş gibidir. Bazı yorumculara göre, anlatının ilk bölümü yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Tahran’ın bir köşesinde geçer, ikinci bölüm ise eski Rey kentinde. İlk bölümde topraktan çıkan testinin çok eskiden yapılmış olduğu söylenmişti. Anlatıcı bu testi yapanla kendini özdeşlemeye çalışmıştı. İkinci bölümde bu eski zamana gitmiş gibidir.

Anlatının girişinde yer alan ve “Yaralar vardır hayatta...” diye başlayan bölümde anlatıcı şimdiki zaman içindedir. “Aklında kalanları...” yazacağını söyler. Bu bölüm, “kendimi ona [*gölgesini kasediyor – O.D.*] tanıtmalıyım.” (6; 16) tümcesiyle sona erer.

“Yoksulluk, miskinlik dolu bu aşağılık dünyada ilk kez bir güneş ışıını, hayatımı aydınlattı sanmıştım.” (6; 16) tümcesiyle anlatıcı geçmiş zamanda olanları anlatmaya koyulur. Buna birinci geçmiş zaman diyelim. Anlatıdaki ilk öykü bu geçmiş zamanda geçer.

Anlatının en sonundaki “İstrabın şiddetinden, uzun derin bir uykudan uyanmış gibi, gözlerimi oğuşturdu.” (103; 85) tümcesiyle açılan bölüm de birinci geçmiş zaman içindedir. Anlatıdaki ikinci öyküden sonra bu zamana, birinci öyküye dönülür.

Kurguda dikkat edilmesi gereken, anlatıdaki ikinci öyküye geçiş ve bu öykünün zamanıdır.

İlk öykünün sonunda başkışı afyon çeker, içsel bir yolculuğa geçer. “Bir an her şeyi tamamen unuttum” (36; 37) der. Ardından ise şu tümce gelir: “Birdenbire kendime geldiğimde gene küçük odadaydım, garip bir durumda, bana hem garip hem de tabii görünen bir hal içinde”. Unutmak ve birdenbire kendine gelmek fiillerinin ardarda gelmeleri, arada anlatıcının kendinden geçtiğini, anımsayamadığı için bu bölümü anlatamadığını imliyor. Burada önemli olan anlatıcının bilincinin artık yerinde oluşudur. Çünkü “kendine gelmiştir”.

Ancak, bundan hemen sonraki bölüm şöyle başlar (37; 37): “Uyandığım yeni dünyada çevreyi, durumları yakından tanıyor, kendimi onda, eski hayatımı oluşturan çevredekenden daha rahat hissediyordum. Bu benim asıl hayatımın bir yansımasıydı sanki. ... Ben bir başka, çok eski bir dünyaya doğmuştum...” Bu tümceleri okuyunca anlatıcının uyanık ve bilincinin yerinde olduğunu söylemek güç görünebilir.

Ne ki, bir sonraki paragrafta, işlediği cinayete doğrudan göndermeler yapar anlatıcı. Yazmak gereksinimi içindedir. Polislerin eline düşmesi olasılığının da bilincindedir. Yakalanana dek yazmayı, yakalanacağını ayırmıyorsa da polisler onu ele geçirmeden önce davranıp raftaki zehirli şarabı içmeyi tasarlar. Birinci geçmiş zamanda yazılmıştır bu satırlar. Ayrıca anlatıcı kendi evinde, odasındadır. Öyleyse uyandığı “yeni dünya” daha çok imgeseldir. Anlatıcı yazma haline geçmektedir: “...ve yazmaya başladım şöylece.” (37; 38) der. İki nokta (:) önemlidir. Anlatıcı bize yazdığını aktaracaktır. Daha önce değindiğimiz gibi, öykü içinde öykü yazılmaktadır.

İkinci öykü de “ben” anlatısıdır. Anlatıcı aynı zamanda başkışidir. Yine geçmiş zaman kipi kullanılacaktır. Elbette buna ikinci geçmiş zaman demek gerekecek.

Ancak ikinci öykünün başında da anlatıcı şimdiki zaman içindedir. Cinayet işlemiş bir kişi, polislerin eline geçmeden önce yazmak ve intihar etmek istemektedir. İlk öyküde olduğu gibi anlatıcı, gölgesiyle ilişki içindedir. İlk öyküden ayrımlı olarak, gölgesini öldürmek, zehirli şarabı ona da içirmek istemektedir.

Yine ilk bölümden önemli bir ayrım daha vardır. Anlatıcı, dün “cılız sağlıklı bir genç adam” iken, bugün “saçları ağarmış, gözleri kızarmış, yarık dudaklı kambur bir ihtiyar”dır. Anlatıcı, başkışinin ihtiyara dönüşmüştür.

İhtiyar anlatıcı, şimdiki zaman içinde birinci öyküdekinden daha uzun kalır. Anlatacağı öyküye “nereden başlayacağına” uzun süre karar veremez. Yazdığı anın, karısıyla ilk yattığı günden iki yıl dört ay sonrası olduğunu vurgular. Kendini ve çevresini tanıtırken öyküsünü de geçmiş zamana göndermelerle anlatmaya başlar. Bu arada, “Çünkü yataktan çıkmaz oldum olalı bana pek baktıkları yok” [*“yoktu” değil – O.D.*] (41; 41) tümcesi rahatsız eder okuru. Anlatıcı ihtiyara dönüştükten sonra da yatakta yatmayı sürdürmekte midir? Yoksa genç anlatıcı bütün bu öyküyü hasta yatağında mı uydurmaktadır? Anlatıcı tam olarak yerleşmez ikinci geçmiş zaman kipine. Birkaç tümce vardır okura şimdiki zamandan seslendiği. “Hattâ şimdi şunları yazarken gene o duygularlayım, o yaşantılar şu âna bağlı, geçmişin malı değil.” (54; 50) der. “Şu anda kullandığım kalemdan” (83; 71) diye konuşur. Ateşli bir hastanın sanrıları gibidir bu öykü. Cinayetin anlatılması ve “Ben ihtiyar hurdacı olmuştum.” (102; 84) tümcesiyle son bulur. Bu son tümceye bakılırsa, anlatıcı, en azından, ihtiyara dönüştüğüne inanmıştır.

Bu sondan sonra birinci geçmiş zamana dönülür (103; 85): “İstirabın şidetinden, uzun derin bir uykudan uyanmış gibi, gözlerimi oğuşturdum. Her zamanki odamdaydım, ortalık ağarıyordu ...” Belli ki anlatıcı düşlem yolculuğunu tamamlamıştır.

İççe geçmiş, birbirine benzer, birbirini yansıtan aynalar gibi iki öykü. Örneğin, iki ve dört rakamlarının benzerliği raslantı değildir, ilk ve ikinci öykü arasında özdeşlik kurmak içindir. Elbette, özdeşlik, benzerlik özde. Görünüşte birçok ayırım var. İkinci öykü ayrıntı bakımından daha zengin. Bu nedenle üzerinde biraz daha durabiliriz belki.

Anlatıcı “Yatağa düşeli öyle garip ve inanılmaz bir dünyaya uyanmıştım ki, o aşağılıkların dünyasına ihtiyacım yoktu artık. Benim içimdeki öyle bir dünya idi ki, ondaki bilinmezleri bir bir anlamaya kendimi âdeta mecbur hissediyordum.” (56; 51-2) der. Bu sözler anlatının ilk bölümünde olduğu gibi bu bölümünde de anlatıcının kendini toplumdan nasıl ayırdığını gösteriyor. Bunun yanı sıra, kendini tanımak için yazdığını söyleyen kahramanımızın bu sözleri gerçeküstücülerin kendi ruhlarını, imgelemlerini tanımak için yaptıkları sanatsal deneyimleri de akla getiriyor. Gerçeküstücüler bunu salt kendi tikel iç yapılarını öğrenmek için yapmazlardı. Kendi tikelliklerinde evrenseli aradıklarını düşünürlerdi. Yarı bilinçlilik ara bölgesinin ya da bilinçdışının

taranması Sâdık Hidâyet için de insan ruhunun gizlerini keşfetmek için bir yöntem. Nitekim, anlatıcımız şöyle sürdürüyor sözlerini (56; 52): “Geceleri derin, boş bir uykuya gömülmeden az önce, varlığım iki dünyanın sınırında dalgalarda çırpınırken, hülyalara dahi yordum. Bir anda kendiminkinden farklı bir varlığı aşmış geçiyordum. Bir başka hava soluyor, kendimden kaçmak, kaderimi değiştirmek ister gibi uzaklara gidiyordum. Ancak gözlerimi yumunca gerçek dünyam çıkıyordu karşıma. Bu hayal görüntü, kendi özel hayatını yaşıyordu.”

Okuduğumuz öyküler gerçekten olmuş mudur, yoksa hasta, üstüne üstlük şarap ve afyona aşına bir kişinin düşsel ürünleri midir? Yanıtı bulabilmek için şimdiki zaman kipinin kullanıldığı anlatının başına dönelim. Şöyle der anlatıcı (5; 15): “Ama ben onlardan bir tanesini anlatmakla yetineceğim, başımdan geçti bu ve beni öyle sarstı ki aslâ unutamam.” Nedir “onlardan biri”? Nedir “onlar”? Bir önceki paragrafta tanımlanmıştır bu: “Acaba bir gün bu metafizik olguların, ruhtaki bu kendinden geçme halinde ve uykuyla uyanıklık arasında beliren gölgeler yansımalarının sırrı anlaşılacak mı?” Belli ki bir hayal dünyasını kuracaktır anlatıcı. Yaratacak, yapacak, ancak bunların gerçeklik olup olmadığını bize söylemeyecektir. Gerçekçilik adına yöneltilen bu soruya böylece en iyi yanıt vermiş olacaktır. Hiçbir yapıntı gerçek değildir, ama her yapıntı iddiası hakikati anlatmaktır. Bu anlatıda, yukarıda alıntıladığımız tümceye bakılırsa, gizi henüz bulgulanmamış metafizik olgulardan biri dile getirilecektir. (*Kör Baykuş*’un Fransızcasında “metafizik olgular” sözcükleri “*accidents metaphysiques*” olarak verilmiştir. Bu beni “*accidents*” sözcüğünün “olgu”dan daha çok kullanılan “kaza” yananlamına götürdü. “Kaza” sözcüğünün *Kör Baykuş*’un izlekçesine uygun düştüğü kanısındayım. Bu noktadan kalkarak, anlatıcıya göre henüz bilim diliyle açıklayamadığımız metafizik bir kaza söz konusu olduğunu düşünmek özgürlüğünü okur olarak kendime tanıyorum.)

Elbette anlatının kısacık son bölümü başka yorumlara da yol açabilecek türdendir. Sabah olmuştur. Kahramanımız uyanır. Afyon ve şaraplı bir geceyi geride bıraktığı anlaşılmaktadır. Bundan uyuşturucu ve alkol etkisiyle zengin bir düş ve hayal gecesi yaşamış olduğu sonucu çıkarılabilir. Nedir ki, uyanır uyanmaz aradığı ilk şey “kabristandaki ihtiyar arabacıdan aldığı Rey testisi” (103; 85) olur. Öyleyse birinci bölüm gerçeklikte geçmektedir. Kimbilir, belki

de gece sabaha artmış, düş sürmektedir. Ancak ikinci bölüm de birinci bölümdeki olaylardan sonraki sabah şafak sökerken başlamıştı. Kahramanımız “uyandığı yeni dünyadan” söz etmişti. Belki de birinci ve son bölümler düş, ikinci bölüm düş içinde düşür. Öte yandan, hasta olunca “garip ve inanılmaz bir dünyaya uyandığını” (56; 52) söylemişti. Bu anlatıda gerçek ve düşlem o denli içiçedir ki! İşte tam anlatı sona ererken yine o kambur ihtiyar görünür kapıda. Elinde pis bir mendile sarılı testiye benzer birşey vardır. Anlatıcı davranıp testiye almak ister. Boşuna! Uzaklaşıp gider ihtiyar, kahkahalarla.

Testinin üstünde Türkmen kızının gözleri vardı. Çok eskiden başka bir ressamca çizilmişti. Kahramanımızın kalemdan üzerine çizdiği resmin aynısıydı. Böylece kahramanımız kendi kanlı gönül serüveninin eskiden de yaşanmış olduğunu düşünüyor, bu düşünceyle rahatlıyordu. Yalnızca birinci değil, ikinci bölümde de önemliydi testi betisi. İhtiyar hurdacının yaygısının üstündeki en değerli parçaydı. Söylendiğine göre, çömlekçilik yaparken kendini yaratmıştı bu testiye. Giderek kahramanımız evliliğinin ilk günlerinde hurdacıdan bunu almak istemiş, hurdacı da isterse parasız sahip olabileceğini söylemişti. Ancak, anlaşıldığı kadarıyla bu gerçekleşmedi. Tersine, anlatıcı hasta yatağına yakın bir su testisini kırarak olumsuz gelişmelerin işaretini verdi. Sonunda testi mezardan çıktı geldi kahramanımıza.

Türkçe *Kör Baykuş* kitabında bir de Hidâyet üzerine Bozorg Alevî'nin yazısı var. Bu yazıda testinin topraktan yapıldığına dikkat çekiliyor (115; 94): “Hayat ve ölüm, ebedî bir çemberdir. Parçalanır, toprak oluruz, toprağımızdan yeni çömlekler, testiler yapılır ...” Testilerde ölümlülük döngüsünün dışına çıkma iddiası var öyleyse. Belki de bütün sanat yapıtlarında var bu iddia. İhtiyar adam alır gider bu iddiayı. Kahramanımız döner kendine bakar. Üstü başı yırtık ve kan içindedir. Tam bir canî görünümü! İkinci bölümün sonunda da karısını öldüren adamın her yerinin kana bulanmış olduğunu anımsarız. Aynı cinayettir sözkonusu olan. Kahramanımız son tümce olarak, bir ölünün ağırlığının göğsünü ezdiğini belirtir. Öte yandan, ilk bölümde kahramanımız, mezarlıktan dönerken kendini taşıyan cenaze arabasının içine ölü gibi uzanmış, “bir ceset gibi göğsüne yüklenen” (32; 34) testinin ağırlığını duymuştu. Öldürdüğü sevgilisi ve testi birdir. Herhalde biraz da bu nedenle, bazı yorumcular bu ağırlığı işlediği cinayetten ötürü duyduğu vicdan azabı olarak yorumluyormuş. Yanlış bir yorum değil. Ama yeterli de

değil. Bence o ağırlık, o ceset kahramanımızın içindedir, doğduğundan beri... Ve büyümektedir. Kahramanımız hep iki kişidir.

Romanı okumamız bitti. Ancak hâlâ soru doluyuz. Bu sorulara yanıt arayışını götürebildiğimiz kadar götürmedikçe kitaptan ayrılmamız oldukça güç. Yayımlandığı günden buyana okurları uğraştıran bir muammadır *Kör Baykuş*. Batı kültüründe “crime de passion” (tutku suçu) olarak tanımlanan türden bir aşk cinayetinin öyküsüdür. M.F. Farzaneh’nin *Rencontres avec Sadegh Hedayat*’ta (“Sâdık Hidâyet’le Görüşmeler”) anlattığına göre, bu anlatıyı yazarken hangi kaynaklardan yararlandığını sorduğunda, Hidâyet Otto Rank’ın *Don Juan und der Doppelgänger* başlıklı çalışmasıyla Nikolay Leskov’un “Köydeki Lady Macbeth” [Rusçasında “Mzensk’li Lady Macbeth”] öyküsünü vurgulamış.

İkinci kaynak, bir kadının, sevgilisine olan tutkusu, tutkunluğu nedeniyle işlediği cinayetleri anlatır. Kadın, sevgilisini de ayartıp kendine suç ortağı yaparak, önce kayınpederini sonra kocasını öldürür. O denli tutkundur ki sevgilisine, ondan olan çocuğu bile umurunda değildir. Birlikte Sibirya’ya sürülürler. Sevgilisi başka bir kadına tutulur. Ancak öykünün kadın kahramanı, hem bu rakibini hem de kendini yok etmekten çekinmeyecektir. Çok güzel anlatılmış bir öyküdür. Arzunun, tutkunun kötücül kör gücü belli ki Hidâyet’i etkilemiştir. *Kör Baykuş*’un başkişisinin içini kemiren tutku da bu türdendir.

Otto Rank’ın *Don Juan und der Doppelgänger*’i bence üzerinde daha uzun durulması gereken kaynaktır. Rank iki çalışmasını birleştirdiği bu ünlü kitabında, Batı yazınında “suret” ya da “tıpatıp benzerlik” izleğini ruhbilimsel açıdan incelemiştir. Her yazınseverin okumasında yarar olacak zihin ve ufuk açıcı bir çalışma bu.

Rank’a göre, gölge, benzeş, ikiz gibi izleklerin Batı yazınında yaygın biçimde işlenmesine coşumcu dönemde başlanmış. Ben ve birey kavramlarının ön plana çıktığı bir dönemde bu izleklerin devreye girmesi herhalde raslantı değil. Çünkü bu izlekler gerçekten de ben’in, Tanpınar’ın deyimiyle kendi içine dalması için gerekli araç/ortamı (*medium*) sağlıyorlar. Rank, insanın kendi beniyile ilişkisi sorununun bu izlekler yoluyla ele alındığını söylüyor. Sâdık Hidâyet’in de Farzaneh’ye sözünü ettiği Hans Heinz Ewers’in *Der Student von Prag* (“Praglı Öğrenci”) filmini işleyerek başlıyor çalışmasına.

Rank'ın çalışmasının özetini çıkarmaya kalkışacak değilim. Ancak, *Kör Baykuş* açısından bakarak bazı yönlerini vurgulamakta yarar görüyorum.

Rank, bu izleklerin aslında insanlığın ilk günlerinden beri varolduklarını anlatmakla başlıyor işe. İnsanların bilinçlenmesi, dolayısıyla ölümlü olduklarını kavramalarıyla birlikte ruh kavramı doğmuş. Doğal ölümden sonra da bir yaşam olduğuna inanma gereksinimi, gövdeden ayrı tinsel bir varlık olarak ruhun yaratılmasına yol açmış. Ruhun simgesi , göstergesi olarak da gölge görülmüş. Bence insanların bilinçlenmesi, yani kendilerine sanki dışarıdan bakabilme yetilerinin gelişmesiyle insan beninin ikiye bölünmesi de derinleşmiştir. Bir yanda bilinç vardır, öbür yanda eyleyen insan. Nitekim, Hidâyet'in anlatısında gölgenin salt ruh değil bu anlamı da, gören, eleştiren ben anlamı da taşıdığı kesindir. Bu ayrıktan sonra Rank'a dönersek, ruh insanın ilk aşamada insan tekinin yarınakalma (beka) kaygısını karşıladığını, ruhun insan varlığının ölümsüz yarısını temsil ettiğini, bu aşamada insanların çocukları yoluyla sürme anlayışını henüz geliştirmemiş olduklarını anlatır ünlü ruhbilimci. Bu arada, cinayetin en vahim suç ve en ağır ceza olarak görüldüğünü söyler. Dediğine göre, ruhun bu yaşamdan öbürüne geçebilmesi için gövdeye el değmeden, yani doğal ölüm olması gerekiyormuş. Ancak kişi, gövdesine zarar vererek öldürüldüğü zaman bu doğal süreç kesintiye uğruyor, kişinin yeryüzü yaşamını tamamlaması olanağı kalmadığı gibi ruhun öbür dünyaya doğal geçiş yolu da tıkanıyormuş. Rank, ünlü Osiris söylencesinin bu anlayışın ürünü olduğunu söylüyor. Osiris'in ruhunu kurtarmak için gövdesinin parçalarını biraraya getirmeye çalışmışlar. Gelgelelim, doğal ölüm olsa da ceset kendiliğinden parçalanır. Rank buna karşı da Mısırlıların mumyayı "icat" ettiklerini savlıyor. Başka bir deyişle, gövdenin bozulmadan birarada tutulması, gövdeden can çıkmış olsa bile ölümsüzlüğün güvencesi olarak görülmüş. Bu garip inançların Sâdık Hidâyet'in yapıtlarında yansımaları var elbette. *Kör Baykuş*'un bir cinayet romanı olmasında Hidâyet'in Rank'ı okumasının payı olduğu söylenebilir rahatlıkla. Anlatının ilk bölümünde anlatıcı, kadını zehirleyerek öldürüyor, ancak parçalara bölerek ruhunu da ortadan kaldırıyor. Zehirlendikten sonra kadının gözünü bir an için açmış olduğunu anımsayalım. Göz aynı zamanda ruhun yansımasıdır. Kahramanımız bunu kâğıda geçiriyor. Ancak yok etmesi için gövdeyi parçalaması gerekiyor. Öldürme işlemi ancak ondan sonra tamamlanıyor. Anlatının

ikinci bölümünde ise kadını bıçaklıyor. Dolayısıyla ayrıca gövdeyi parçalamasına gerek yok. Öte yandan, gözünü çıkarması da anlamsal bakımdan ilk bölümde kadının gözünün resmini yapmasına eşit. Öylece eline geçiriyor kadının ruhunu, mutlak anlamda ona sahip olduğunu düşünüyor.

Bununla kalmıyor Otto Rank'ın kitabını okumanın *Kör Baykuş*'un okunmasına sağladığı yeni yananamlar. Gölge, benzeş, ikiz gibi izleklerin birçok anlamından yararlanmak istemiş Sâdık Hidâyet.

Rank'ın yazdıklarına göre, insan varlığı giriftleştikçe ya da insan kendi giriftliğini keşfettikçe benin ikiliği yeni boyutlar kazanmış. Metafizik boyutun yanısıra ahlaki bir boyutun da belirdiği anlaşıyor. Bu bağlamda şeytan, insanın gölgesi olarak görülmeye başlanmış, “karşıt ben” ortaya çıkmış. Coşumcu dönem ve sonrasında bu ben oldukça işlenen bir izlek olmuş. Örneğin, Rank'ın da üzerinde durduğu E.T.A. Hoffmann'ın ünlü yapıtı *Die Elixiere des Teufels*'te (“Şeytanın İksirleri”) işlenmiş bu izlek. Üstelik bu romanda benin karşıtına dönüşmesini sağlayan bir iksir var. *Kör Baykuş*'ta kahramanın şarap içtikten sonra ruh halinin değişmesini anımsatıyor. Elbette, *Kör Baykuş*'un en vurgulu ayrıntılarından biri kahramanımız doğduğu zaman babasını öldüren kobra zehiriyle birlikte şişelenmiş olan şarap. Anlatıcı bu sıvıyı “hayatın usaresi” (39; 40) olarak sunuyor. Yaşamın özünde ağu bulunması şeytanın iksirinin adresi ya da kaynağı olarak insan ruhunun dışını değil içini gösteriyor. Şeytan ya da olumsuzla dönüşme gizilgücü insanın ruhunda gizli öyleyse. *Kör Baykuş* bir bakıma anlatıcının “karşıt ben”e dönüşümünün öykülenmesidir.

Daha önce anlatının iki bölümünde de Nevruz'un 13. Gününün yerini vurgulamıştık. İlk bölümde Türkmen kızını gördüğü tarihtir bu. İkinci bölümde de çocukluğunda karısına ya da ilerde karısı olacak kıza ilk kez cinsel arzu duyduğu tarihtir. İkinci bölümde aynı gün tanıdığı başka bir varlık daha vardır: gölgesi. İlk gördüğünde gölgesi “şaklaban, zararsız cüceler kılığında”dır (74; 65). Gel gör ki, şimdi “korkunç bir karaltı” (74; 64) olmuştur. Yüzü, daha önce de vurguladığımız gibi, “kasabın yüzüne benzetmek” (74; 65) Anlatının da belirteceği gibi, yalnızca kasap değil ihtiyar adam da anlatıcının gölgesidir. Burada özellikle ihtiyar adam betisinin kahramanımız ile ilişkisini irdelemek gerekmektedir. Kasap daha çok kösnül kıyıcılığın temsilcisidir. İhtiyar adamın bir özelliği olarak görülebilir. İhtiyar

adam daha geniş bir anlam alanında yaşamaktadır. Kahramanımız işlediği cinayetin sonucunda ihtiyar adama dönüşür. İhtiyar adam en geniş deyiimiyle “karşıt ben”dir.

İmdi, anlatı boyunca rastladığımız ihtiyar adam betilerine yeniden şöyle bir göz atalım.

Anlatıda ilk önümüze çıkan ihtiyar birinci bölümde kahramanımızın amcasıdır. Söz konusu ihtiyar ortaya çıkmadan önce anlatıcı kalem danlarını amcasının Hindistan’a götürüp sattığını söyler. Bu sözlerden kahramanımızın amcasını pek iyi tanıdığı sonucunu çıkarılabilir. Birkaç satır sonra amcası çıkar. Ancak kahramanımız onun gerçekten amcası olduğundan emin değildir. İhtiyarın kendini amcası olarak tanıttığını belirtir. Sonra amcasını hiç tanımadığını, amcasının gençliğinden beri dışarlarda yaşadığını, sözde kaptan olduğunu, ticaret de yaptığını duyduğunu, herhalde kendisiyle iş konuşmaya geldiğini anlatır. Bu sözler arasında tutarsızlık vardır. Kahramanımız, amcasını görmemiş olsa bile, onun ticaret yaptığını yalnızca duymuş değil biliyor olması gerekir. Çünkü kalem danları satıp ona para gönderen kişidir. Belki de burada belirsiz olan, amcanın kahramanımızın kalem danlarını satmanın dışında ticaret yapıp yapmadığıdır. Belirli olan ise kahramanımızın amcasıyla bir gönül bağı olmadığı, buna karşılık geçimini sağlamasında, dolayısıyla yaşamını sürdürmesinde para kaynağı olarak amcasının payı olduğudur.

İkinci bölümdeki amcayla birinci bölümdeki arasında koşutluk vardır. İkinci bölümdeki amca, babasının ölümüne neden olduktan sonra anlatıcının annesiyle de evlenerek babasının yerine geçer. Ancak birlikte yaşamazlar. Amca, kahramanımızı annesiyle birlikte İran’a getirir, kendisi Hindistan’a işlerinin başına döner. Bu durumda her iki bölümde de aynı kişiden söz edildiği söylenebilir. Dolayısıyla amca baba konumundadır. Giderek, kobra lı odadan kimin sağ çıktığı tam olarak belli olmadığına göre, belki de babadır. Ancak, öyle olsa bile, babaya özgü niteliklerini yitirmiş, amcalaşmıştır. Amcasından sonra kahramanımızın bakımını üstüne alan halasının kocasının da aynı tipte bir ihtiyar olduğu ikinci bölümde görülür. Bu durumda, ihtiyar adam betisinin kahramanımızın özel yaşamında babalık işlevini gören kişi olduğu kesinlenebilir.

Aynı ihtiyar servi ağacının dibinde karşımıza çıkar. Bu sahneyi yeniden betimlemeye gerek yok. Ancak belirli bir ayrıntıyı vurgulamanın sırası geldi. İhtiyar adam, ikinci bölümde anlatıcının karısının yapacağı gibi sol işaret parmağını emmektedir. Bu cinsel arzuyu simgeleyen bir devinidir. Türkmen kızının ihtiyara doğru eğilmesi bu arzuya kendini kaptırmasıdır. Gerçi Türkmen kızı ihtiyara bir de gündüzsefası uzatmaktadır. Olumlu duyguların simgesidir bu çiçek. Ancak verilmesi gereken kişi o çirkin ihtiyar değildir. Çünkü güzel duygular çağrıştıran bir çiçektir gündüzsefası. Kahramanımız açısından bakıldıkta tinsel yönü de olan mutluluğun simgesidir. Nedir ki, ne ihtiyarın ne de Türkmen kızının tinsellikte pek ilgileri yoktur. Türkmen kızının melek görünüşünün altında kösnül bir canavar gizlidir. Gündüzsefası da bu melek görünüşü simgelemektedir. Dolayısıyla aldatıcıdır, yanılsamaya yol açmaktadır.

Kör Baykuş'ta cinsel arzu çoğunlukla çirkin bir duygu olarak anlatılır. İnsanın kendini kösnüye bırakması zayıflık gibi gösterilir. Anlatıcı kendi gövdesiyle barışmamış, cinselliği ve bedensel ilişkiyi aşağılayan bir kişi gibidir. Anlatıdaki ölüm ve cinayetlerin temel bir nedeni de kişilerin cinsel tutkuya boyun eğmeleridir. İhtiyar adam bütün çirkinlikler gibi bunu da temsil eden bir betidir. Nitekim, kahramanımız cinsel ilişkiyle cinayeti aynı eylemin parçaları gibi gerçekleştirir. Sonra da ihtiyar adama dönüşür.

Öte yandan, ihtiyar adam, daha önce ikinci bölümle ilgili olarak üzerinde durduğumuz gibi, güçlüdür, iktidar kaynağıdır. İlk bölümde de ihtiyar mezarıcı ölü gövdeyi kahramanımızdan çok daha kolayca taşır. Gömen odur. Toprağın altından testi çıkararak da odur. Her iki bölümde de testinin sahibidir. Anlatının sonunda da testi alıp gidecektir. Gerçi ikinci bölümde ihtiyar adamın gençken testi yaptığı (44; 43) söylenir. Ancak, “gençken” sözünü “ihtiyar adama dönüşmemişken” gibi okumak gerekir. Kalemde yapan ve eli kalem tutan anlatıcı da ihtiyar adama dönüşecektir. Aslında ihtiyar adam ile arasında kan bağının ötesinde bir benzerlik vardır. Bunu anlatının daha başında ortaya koyar kahramanımız. Sonunda da bu benzerlik özdeşliğe dönüşür. Anlatıcı bu sonucu “içindeki ifrite” (102; 84) teslim olduğu biçiminde anlatmaya çalışır. İhtiyar adamın adresini verir böylece. İhtiyar adam kendisidir, daha doğrusu kişiliğinin bir yönüdür. Başkalarıyla, toplumla birlikte olan yönüdür. Toplumsal bendir. Yetkendir. Üst-bendir.

İhtiyar adamın sesi ve gülüşü üzerinde durmadık henüz. İhtiyar adam baykuşa benzer. Sesi ve gülüşü de öyle. Ben hiç işitmedim ama dediklerine göre, baykuşun sesi hiçbir kuşunkine benzemezmiş. Daha önce Bernd Heinrich'in bu sesi nasıl betimlediğini görmüştük. İmdi başka bir kaynağa bakalım: bir gülme gibiymiş. "Hiciv uyandıran bir gülme" diyor Marie-Madeleine Davy, *L'oiseau et sa symbolique* (Espaces libres, 1998, "Kuş ve Simgeselliği") adlı kitabında. Ekliyor: "Sesli bir gülme, kötü bakan değil, ama bilgisizliği, kendisinin değil başkasının bilgisizliğini suçlayan." İnsanların baykuş sesi duyunca korku, giderek sıkıntı duymalarının doğru olmadığını simgesel biçimde anlatıyor. *Kör Baykuş*'ta ihtiyarların gülmelerini okumamıza yardımcı olan ek bir bilgi bu. İhtiyarlar herşeyi biliyorlar. Kahramanımızın ve Türkmen kızının zayıflıklarını, cinsel arzuya karşı koyamayacak denli zayıf olduklarını biliyor, kahrkabayı basıyorlar. Kahramanımızın her giriştiği işin sonunda bir ihtiyar kahrkahası var. Ezici bir alay bu: aslında kahramanımızın kendi kendisiyle alay etmesi, özalay. Eleştiren, yargılayan, bakışları sürekli olarak kahramanımız üzerinde olan varlıktır ihtiyar adam betisi. Üst-bendir.

(Dikkat: İhtiyar adama açı değiştirerek bakınca ürkünç bir görüntüyle karşılaşırız. İhtiyar adam aynı zamanda okurdur. Bunu görmezlikten gelemim. Ancak bizi tongaya bastırıp aynaya baktırmaya çalışan anlatıcının kendisini de anlatı yazan ihtiyar adam olarak sunduğunu görelim.)

Kahramanımız, daha önce de belirttiğimiz gibi, bu kişi ile hasımlık ilişkisi içindedir. Çünkü onu öldürmek isteyecek, ancak bunu gerçekleştiremeden amcası uzaklaşacaktır. Ne var ki, kovalamaca *Kör Baykuş* anlatısının sona ermesiyle bitmeyecektir elbette. Sâdık Hidâyet'in öbür yapıtlarında ve yaşamında sürecektir.

Otto Rank'ın kitabına göre, suretin önemli bir yananlamı daha var: özseverlik, narsisizm ya da öznenin kendi kendine sevgisi. Anlatıda, özseverliği çağrıştıran iki sahne olduğunu görmüştük. Birincisi, anlatıcının Türkmen kızının gözlerini ayna gibi görmesidir. İkincisi de, anlatının ikinci bölümünde anlatıcının sürekli olarak odasındaki aynaya baktığını söylemesidir. Bir üçüncü sahne, ikinci bölümde anlatıcının karısını özlerken kendi gövdesini sevmesidir. Bunların yanı sıra, anlatıcı kendini çevresinin üstünde görmekte, içinde yaşadığı toplumu ayaktakımı olarak nitelemekte, kendini tinsel açıdan

yüceltmektedir. Bu da bir tür özseverliktir. Gelgelelim, anlatıcının kendine karşı yıkıcı, aşağılayıcı yaklaşımları özseverlik eğilimlerine ağır basar. Anlatıcının kendinde küçümsediği yönler cılız, güçsüz gövdesi, toplumdaki kenara atılmış konumu, genel olarak yaşam kavgasındaki güçsüzlüğüdür.

* * *

Anlatının ilk bölümünde Türkmen kızının öldürülmesi Osiris söylencesinin tam tersidir. Osiris söylencesinde cesedin dağılan parçaları biraraya getirilir; yalnızca erkeklik organı eksik kalır. Bu mutlak eksikliktir. *Kör Baykuş*'ta ise kızın yalnızca gözleri resmedilir. Gövdenin geriye kalanı parçalandığı gibi unutulmuş terkedilir. Göz kadınlığın simgesidir. Bataille'in *L'histoire de l'œil*'ündeki (*Gözün Öyküsü*, çev. Reşit İmrahor, Önsöz: Enis Batur, Mitos Yayınları, İstanbul, 1995) gibi göze cinsel yananamlar yüklenmiştir *Kör Baykuş*'ta. Bu arada anlatıcının güçlü gölgesi olarak karşımıza çıkan baykuşun kör olmasının (bu sıfat metinde değil anlatının başlığında kullanılmaktadır) cinsel yananlamı olup olmadığını da düşünmek gerekir. Çünkü cinsel edimin kötülendiği, insan iradesinin denetleyip karşı koyamadığı bir zaaf gibi gösterildiği bir anlatıdır bu. Ancak, baykuş anlatıcıya eşitse anlatıcının cinsel anlamda kör olmadığı bellidir. Bununla birlikte, baykuş benzeri ihtiyarın toplumsal iktidarı temsil ettiği varsayılırsa, kör baykuşun da toplumsal iktidardan yoksunluk anlamına geldiği öne sürülebilir. Yazarın özel yaşamı konumuz dışında. Gene de, yazarın oyunbazlığını, metnin içine binbir giz serpiştirdiğini de görmüyor değiliz elbette. Öte yandan, anlatıcı, birkaç kez, gözlerini kapatınca gerçek dünyasını bulduğunu, gözleri kapanınca ortaya çıkan düşler dünyasının görülen dünyadan daha gerçek olduğu gibi sözler eder. Bu da baykuşun dış değil iç gerçeklere gözünü yönelttiğini akla getiriyor. Kör baykuş dış değil iç gözü olan baykuştur. Kör baykuşun kendi düşlerine, imgelerine bakışı kör olmayan bir baykuşun dış dünyaya bakışı denli delicidir. Kör baykuşun iç gözü güçlüdür.

Kör Baykuş deyimini Sâdık Hidâyet bir kez de 1933'te yazmış olduğu "Kaynana Zırlıtısı Satıcısı" başlıklı mizah yapıtında kullanmış. Hasta bir ihtiyar adamı "kör bir baykuş gibi yalnız ve çökmüş" olarak betimlemiş. İhtiyar adam ile baykuş arasında bu metinde de benzerlik kurmuş olması bir raslantı değil elbette. Ne ki, *Kör Baykuş*'taki "kör" sıfatı buradakiyle aynı anlamda kullanılmış benzemiyor.

Öte yandan, *Kör Baykuş* metninde, anlatıcının gölgesinin gücünü vurguladığı bölümde geçen “Şayet baykuş da hasta olsa benim düşündüğüm şeyleri düşünür.” (98; 82) (Roger Lescot’un Fransızca çevirisinde bu tümce “Belki baykuş, benimkilere benzeş düşünceler esinleyen bir hastalık çekiyordur.” yönünde) tümcesi baykuş ile anlatıcı arasındaki özdeşlik ilişkisini güçlendiriyor. Bu arada, anlatıcının öyküsünü nerdeyse ateşli hastalık halindeyken ürettiği de bir kez daha imleniyor.

Hoffmann’ın “Kum Adam” öyküsüne yeniden değinmenin sırası geldi. Bu öykünün başkişisi gözlerinin “Kum Adam” tarafından çıkarılacağı korkusu içindedir. Freud’a göre bu, iğdiş edilme korkusundan başka şey değildir. Gerçi bu tür bir korku *Kör Baykuş*’un kahramanında yoktur ama Freud’un “Kum Adam” okuması bize gene de yardımcı olabilir. “Kum Adam”ın başkişisi, âşık olduğu kadının canlı insan değil kukla olduğunu Kum Adam onu sırtına almış götürürken anlar. Kadının merdivenlere çarpan ayaklarından tahta sesi çıkmaktadır ve iki gözünün yerinde iki kara boşluk vardır. Öykünün başka bir yerinde kukla kadının gözlerinin başkişiden çalınmış olduğu söylenir. Başkişi çocukken gördüğü bir karabasanda, babasıyla birlikte bir kukla yapımına giren Kum Adam’ın, onun gözlerini çıkararak kuklaya takmak istediğini anımsamaktadır, ancak gözleri hâlâ yerlerindedirler. Freud şöyle bir açıklama getirir gerçeklik mantığına uymayan bu duruma: “Bu otomatik bebek Nathaniel’in [başkişi] çocukluğunda babasına yönelik dişil tutumunun maddeleşmesinden başka bir şey olamaz. Olympia’nın [canlı kukla] babaları, Spalanzani ve Coppola her şeye karşın Nathaniel’in baba çiftinin yeni basımları, yeniden bedenlenmeleri dışında bir şey değildir. Spalanzani’nin aksi halde anlaşılabilir olan optikçinin bebeğe yerleştirmek için Nathaniel’in gözlerini çaldığı anlatımı ... Olympia ve Nathaniel’in özdeşliğinin kanıtını sağlamak açısından şimdi önem kazanır.” (Sigmund Freud, *Sanat ve Edebiyat*, çev. Dr. Emre Kapkın-Ayşen Tekşen Kapkın, Payel, 1999, s. 339, dipnot 3). *Kör Baykuş*’ta ise özdeşlik, kadın ile kahraman arasında değil, kadın ile ihtiyar adam arasındadır daha çok. “Kum Adam”da olduğu gibi ayrıntılarda kurulur bu özdeşlik. Anlatının ilk bölümünde “sol elinin işaret parmağını ağzına götürüp tırnağını ısırın” (10; 19) ihtiyar adamdır. Daha sonra anlatıcının karısı ve kayınbiraderi aynı deviniyi yapacaklardır. Bu devininin cinsel isteği imlediğini daha önce görmüştük. Öte yandan, kayınbiraderi anlatıcının karısına

benzemektedir. Kayınbiraderinin dudakları da ihtiyar adamın başka bir sureti olan kayınpederininkine benzemektedir. Kısacası, anlatıcının cinsel isteğini yönelttiği kadın ve kadının anlatıcıya yeğlediği ihtiyar adam aynı özdendirler. Anlatıcının kadını öldürürken gözlerini çıkarması bu özü de yok etmesi anlamına gelmektedir. Bir bakıma anlatıcı ihtiyar adamı iğdiş etmektedir. Gelgelelim, bu işlemi yaptığı anda kendisi ihtiyar adama dönüşmektedir. Aslında anlatıcı iktidarı yerinden söküp atmaktadır. *Kör Baykuş* çerçevesinde kalarak bu iktidara salt cinsel bir anlam yükleyebiliriz. Ancak Sâdık Hidâyet'in yapıtının tümü çerçevesinde bu edim kişisel düzlemi aşmaktadır. Ruhsal düzlemde öznenin kendine yönelik şiddetinin göstergesidir. Doğal olarak toplumsal bir yananlam da kazanmaktadır. Toplumsal ya da kültürel dizgeyle özde bir uyuşmazlığının, kopuş, giderek düzeni yıkma arzusunun dışavurumudur.

Anlatının ilk bölümünde kahramanımız, Türkmen kızının gözlerini resmettikten sonra şunları söyler (23-4; 28): “Fakat yüzü önemliydi, hayır gözleri. Şimdi gözleri elimdeydi benim, gözlerindeki ruhu kâğıda geçirmiştım. Artık gövdesi ilgilendirmezdi beni, o gövde ki yok olmaya mahkûmdur ve yerin altında kurtların, farelerin yiyeceği olacaktır! Bundan böyle benim iradem altındaydı o, ben ona bağlı değildim artık. Ne zaman istersem gözlerini görebilirdim. Sakınarak, kollayarak aldım resmi, paralarını koyduğum teneke kutuya yerleştirdim, küçük odaya sakladım kutuyu.” Gözleri ele geçirmekte kölelikten kurtulup efendi olmanın tadını bulmaktadır kahramanımız. İktidarı ele geçirmiştir. Gözlerin resmini paralarının yanına koyması da üzerinde durmamız gereken bir ayrıntıdır. Toplumsal yaşamda güçlü olmak için gerek duyulan paraların yanına gözlerin konulması iktidar yananlamına toplumsal boyut kazandırır.

Öyleyse gözün anlam alanı cinsellikle sınırlı değildir. Göz Türkmen kızının kahramanımızı en çok etkileyen yönüdür. Bu gözlerde “öldürücü parıltı” (7; 16) olduğunu öne sürer. Kızı ilk gördüğü anı nerdeyse bir gizemcinin tanrısal ışıkla aydınlanma anı gibi anlatır. Gözleri aynaya benzetmesi de bu gizemci mantığının uzantısıdır. Ancak kahramanımızın “hayatını aydınlatan bu güneş ışını” anlıktır; “pek de çabuk, karanlığın uçurumuna gömülür” (6-7; 16). Gözlerin hiç değilse suretini karanlığa bırakmayacaktır anlatıcı. Böylece sanat yapıtına mutlaklık, en azından zamanın akışına direnme anlamı

yükleyecektir. Nitekim, kahramanımızın çizdiği resmin benzerini taşıyan çok eskiden yapılmış bir testi toprak altından çıktığında zamanı ve ölümü aşmış gibi görünecektir. Ne var ki, ihtiyar adam bu testi alıp bilinmeze götürecektir.

Bu kertede biraz felsefe yapalım. Çünkü, Beard'ın kitabından öğrendiğime göre, *Kör Baykuş*'un Bombay'da yapılan ilk baskısının kapağında üzerinde Sâdık Hidâyet'in kendisinin çizmiş olduğu bir testi betisi varmış. (Katouzian'ın belirttiğine göre de, ilk baskı elyazmasıymış. 50 adet basılmış. Üstünde "İran'da satılması yasaktır" gibi bir kayıt da varmış. Hidâyet'in bu kitabı o günün İran'ına uygun bulmadığı anlaşılıyor.) Elbette, bu alaylı "kendi kendine yasaklama"nın anlamı derin. İlk bakışta, İran yasası görüngesinden yapılan bir yasaklama. Aslında, Hidâyet, İran'a, bu kitabı okumayı yasaklıyor. Yazarın küçük bir "intikamı".

Anlatıcı bize kendini bir çizer olarak tanıtıyor. Kalem danların üstüne resimler yapan bir sanatçı. Ancak, belli ki, yazarlığı da var. Daha karısıyla evlendiği ilk günlerde karısının ona çekti olduklerini bir gün yazacağını söylüyor. Üstelik anlatının tümü sözlü değil yazılı anlatım. Anlatıcı şimdiki zaman kipiyle karşımıza çıkarak biz okurken onun da yazmakta olduğunu söylüyor. (Vurgulayalım: anlatıcı açısından geçmişe ait bir şimdiki zaman kipi. Ancak, okur açısından gerçek şimdiki zaman.) Gelgelelim, yaratmak istediği sanat yapıtı bir şiir ya da destan değil, bir çizim. Anlatının ilk bölümünde Türkmen kızı "soğuk hissiz hareketsiz bir ölü"ye dönüştüğü anda değişik bir ruh haline geçiyor anlatıcı. "İçinde acayip bir hayat oluşuyor". Şöyle diyor (21; 26): "Varlığım çevremdeki bütün varlıklarla, etrafımda kımıl daşan bütün gölgelerle bir bağlantı kurmuştu. Ta derinden, çözülmez bir biçimde dünya ile birleşmiş, varlıkların ve tabiatın ahengine katılmıştım. Benimle tabiatın bütün unsurları arasında, görülmez tellerle, bir ıstırap akımı başlamıştı. ... o anda yeryüzünün, gökyüzünün dönüşüne, bitkilerin büyümelerine, canlıların devinimlerine katılmıştım, ortaktım onlarla." Yalnızlığını, yalıtılmışlığını aşmış, evrenle bütünleşmiş gibi hissediyor kendini. Böyle durumlarda sanatçıların, örneğin edebiyatçının yazarak şaheserler yarattığını belirtiyor. Kendini ise edebiyatçı değil "kalem danlar boyayan bir ressam parçası" (21; 26-7) olarak niteliyor. İçindeki coşkuya kaplıyor kendini ve kızın gözlerinin resmini çizmeye yöneliyor. Daha sonra aynı resmi testinin üzerinde görüyor. Şöyle bir

karşılaştırma yapıyor (33; 35): "...benimki kâğıda yapılmış, testidekiyse eski, saydam bir çiniye işlenmişti. Bu madde, portreye acayip bir canlılık veriyor, gözlerine sert bir parıltı ekliyordu." Anlatının ikinci ve üçüncü bölümlerinde kalemdan değil testi ön plana çıkıyor. Daha kalıcı bir madde testi, kâğıt gibi kolayca yırtılacak ya da toprak altına girdiğinde yok olup gidecek tözden değil. Kâğıt üzerindeki resim de yazı da testi üzerindeki oranla kolayca yok olabilir. Yazı yerine resmin seçilişi biraz da bu yüzden öyleyse. Resim gerçeğin sureti ayrıca. Gözlerin yazıyla betimlenmesi hiçbir zaman aynı sahip olma duygusunu vermez. Bu durumda testi üzerindeki gözler mutlakın simgesi ya da yaşamın değişmez kaynağının simgesi olarak algılanıyorlar. Buna sahip olmak anlatıcıya hem haz hem de acı veriyor. Ancak yaşamı bir bütün olarak kavramasına, kendini yaşama ait hissetmesine de olanak sağlıyor. Bu yitirdiği an yeryüzü altından kayıyor kahramanımızın. Yine Osiris söylencesini anıştıran bir durum. Osiris'in *phallus*'u nasıl yaşamın yiten özüyse kadınlığı temsil eden göz de öyle.

Anlatıcının yazma zamanı testinin yitirilmesinden sonrası. Bir bakım testinin yitirilmesini yazıyor anlatıcı. Testiyi elden kaçırmasının ya da testiye hiç sahip olmamasının öyküsünü anlatıyor.

Birinci bölümde, anlatıcının savına göre, onun şimdi yaşadıklarını uzak geçmişte yaşamış olan biri vardır. Testiyi o yapmıştır. İkinci bölümde, uzak geçmişte geçtiği varsayılan öykü özü bakımından birinci bölümdekinin yinelenmesidir. Bu ikinci öykü içinde ihtiyar adamın gençken testi yapıcısı olduğu belirtilir. Öte yandan, anlatıcı, cinayeti işledikten sonra ihtiyar adama dönüşür. Sanki aynı olay sürekli biçimde yinelenmektedir. Değişmez nitelikteki öğeler arasındaki ilişkiler başı sonu olmayan bir yinelenme sarmalı içindedir. Aynı cinayet binlerce kez işlenecek, aynı testi binlerce kez yapılacak, ya da binlerce kez el değiştirecektir. Ancak kimse testiye sahip olamayacaktır. Bir önceki ihtiyar adam bir sonrakinden o testiye çalıp kaçacaktır. Üstelik geleceğe kaçacak, testiyi geleceğe kaçıracaktır. Daha doğrusu, zamanın döngüsel devinimi içinde gelecek geçmiş, geçmiş gelecek olacaktır.

Anlatının son tümcesinde ölümü, öldürdüğünü vurguluyor. Daha önce değinmiştik bu son tümceye, ama bir kez daha ele almamızda yarar olabilir. İhtiyar testiyle uzaklaştıktan sonra kahramanımız dönüp kendine bakar (103; 85): "Üstüm başım yırtılmıştı, tepeden ayağa kana belenmişim, çevremde iki

mayısböceği dolanıyordu, ve küçük beyaz kurtçuklar, kıvıl kıvıldı tenimde – ve bir ölünün ağırlığı, eziyordu göğsümü...” Anlatının ilk bölümünde Türkmen kızının parçaladığı cesedini toprağa gömdükten sonraki durumunun aynıdır bu. Gömme işini bitirince kendini şöyle betimlemişti kahramanımız (30; 33): “İşimi bitirince üstüme başıma baktım. Yırtılmış, toprağa belenmişti elbisem. Üstüme başıma siyah kan pıhtıları yapışmıştı. Etrafımda iki mayısböceği uçuyor, tenimde minik kurtlar kaynaşıyordu.” Sanki mezarın ve cesedin yanından hiç uzaklaşmamış gibidir kahramanımız. Biraz yukarda yaptığımız bir alıntıda, kahramanımız Türkmen kızının gövdesini çürümeye bırakırken, kâğıt üzerine resmettiği gözlere sahip olmaktan duyduğu zevki dile getirmişti. Şimdi ise gözler testi ile birlikte gitmiş, kahramanımız cesetle başbaşa kalmıştır. Aslında ceset onu bırakmamıştır. Nereye gitse onunla birlikte olacak, yavaş yavaş onu teslim alacaktır. Kahramanımızın da sonu ceset olacaktır. Bu noktada ceset izleğine daha yakından bakmak gerekiyor.

* * *

Birçok yorumcunun dikkatimizi çektiği gibi, *Kör Baykuş*’taki ceset ile Baudelaire’in ünlü “Leş” (“La Charogne”) şiiri arasında bağlantı var. Yazar bu şiirin ana izleğini de bazı imgelerini de anlatısında kullanmış. Birinci tekil şahıs yazılmış olan sözkonusu şiirde söyleyici sevgilisine güzel bir yaz sabahı gezinirken görmüş oldukları leşi anımsatır. Leşi üzerindeki sinekleri, kurtları, kokusu, kısacası bütün iğrençliğiyle anlatır. Şiirin sonunda ise sevgilisinin de öldükten sonra bir ceset olarak çürüyüp gideceğini, kurtlara yem olacağını söyler. Son dördüklük vurucudur: “Öyleyse, güzelim, sizden öpücükler kemirecek kurda söyleyin: ayrıışmış aşklarımın tanrısal biçim ve özünü sakladım ben.” Güzelliğe insan zihninin yüklediği saltık duygusu ya da aşka yakıştırılan sonsuzluk nitelemesi ile alay etmektedir Baudelaire. Aslında her türlü insan güzelliği sonunda toprak altında kurtlara yem olmaktan kurtulamayacaktır. Nitekim, kahramanımız da anlatının ilk bölümünde Türkmen kızının ölüsü başında “Yumuşak kasları, sinirleri, damar ve kemikleri çürümeyi bekliyor, yer altındaki kurtlara, farelere lezzetli yiyecekler hazırlıyordu” (20; 26) demiştir. Baudelaire’in şiirinde olduğu gibi burada sevgilinin başına geleceklerden dolayı üzüntüden çok bir “oh olsun!” duygusu sezilir. Heykel (*Gratida*), otomat (“Kum Adam”) ya da manken (“Perdenin Arkasındaki Bebek”) olarak saltık halinde görülen, yüceltilen kadın bu kez ceset olarak yerin altına

itilmekte, böylece özne kendini kadının çekim alanından kendi isteğinden, kendini kendinden kurtarmak istemektedir. Ceset mankenin tam tersidir. Ancak ne yaparsa yapsın testideki o gözler yaşacaktır, ulaşılmaz olarak. İstek kalacaktır bir kitap halinde ya da kapağında testi resimli bir kitabın içinde.

Yazı(n)ın kaynağı da bu istektir. Yazı erke (enerji) tüketir ve üretir. Karamsar ve yaşamaya kapalı yazarın en büyük çelişkisi yazmaktır. Çünkü yazmak varlıkbilimsel anlamda yaşamaya denktir. Anlatıcı onu gören gölgesi için yazar. Şimdiki zamanda yazar. Ben de şimdiki zamanda onu okurum. Dolayısıyla anlatıcının yazdığını gören okurdur. Gölge okurdur. *Kör Baykuş* okurunu arayan metindir. Yaşamak, iletişime girmek istemektedir.

Yazar ölüme giden bir yol seçmişse bu yoldaki en büyük engeli kendi yazısı, yazma isteğidir. Bu isteğinin sonu yoktur çünkü. Bu isteğin sonu gelmedikçe ölüm anı da ertelenir. Yazar belki de kendini tüketmek, parça parça yazarak parçalamak savındadır. Ancak yazı devinimi yazarın bilincinden güçlüdür. Bilinçten üstün yaşama isteğinin dışavurumudur. Oysa *Kör Baykuş*'un son tümcelerinde anlatıcı da nerdeyse bir cesede dönüşmeye başlamıştır. Bu anlatıcının ya da öznenin kendi kendinden iğrenmesinin de göstergesidir. Yazı iğrenmenin dile gelişidir, ancak yazıdan iğrenme sözkonusu değildir. Bu kertede Julia Kristeva'nın *Pouvoirs de l'horreur* (Editions du Seuil, 1980; Dehşetin Güçleri) başlıklı kitabından esinlenerek, Sâdık Hidâyet'in temizlik tutkusuna, çevresine karşı duyduğu iğrenme duygusuna şöyle bir eğilmek ilginç olabilir.

Kristeva bu kitabında doğal sayıp geçtiğimiz iğrenme duygusunu kültürel çerçevede inceler. Ahd-i Atik'ten Céline'in metinlerine, iğrenmenin belirli kalıplara uygun olarak geliştiğini, bu duyguda belirli bir değerler dizgesinin dışavurduğunu savlar. "A chaque moi son objet, a chaque sur-moi son abject" (Her benin bir nesnesi varsa, her üst-benin de iğrendiği birşeyi vardır) der. İğrenme duygularına yol açan kirliliğin, pisliğin başladığı yer kültürel düzenin bittiği yerdir aslında. Düzen kendi sınırlarını iğrenme duygusunu kullanarak çizer. Kristeva, insanbilimci Mary Douglas'a gönderme yapar: hiçbir şey kendiliğinden ya da kendi kendine iğrendirmez; verili bir simgesel düzene özgü sınıflandırma kurallarına itaat etmeyen şey iğrendirir.

Bu kertede şöyle bir toparlama yapmaya çalışabiliriz. Anlatıcının anayla babası günah işledikleri için cennetsi yerden kovulmuşlardır. Çocuk bu

günahla doğar. Aslında gerçek metafizik kaza bu çocuğun doğmuş olmasıdır. Kısa zamanda da babasız kalır. Yaşama hiçbir zaman katlanamaz. Ruhçözümlemesi açısından, bütün bu öykülerin doğum travmasının metaforu olduğu da söylenebilir. Anlatıcı yaşama hep iğrentiyle bakar, çevresiyle bağdaşamaz. Sanat hem bu temel karşı çıkmayı dile getirmenin hem de kirli yaşamı aşan bir güzellik yaratmanın, kısaca bir anlamda arınmanın yoludur.

Sâdık Hidâyet yazıyı bir bakıma yaşamdan, kirlilik, pislik olarak gördüğü yaşantıdan arınma yolu gibi izlemiştir. Ancak saltık bir değilleme yazıdan da arınmayı gerektirir. Çünkü yazı yazmak, ne denli olumsuzlayıcı olursa olsun, toplumun tümüne ait bir mekân olan dil üzerinde yaşamaktır. Yazarın yazdığı dönemde okuru olmasa bile, yazılanların okunup değerlendirilmesi geleceğe ertelense bile belli bir dil ortamında üretime katılmak, katkıda bulunmak, biçimlendirmektir. Gerçek bir değillemede bunu yapmayı da bırakmak gerekir. Nedir ki, Hidâyet'in yazıdan arınmaya çalışmasından çok yazıdan da umudu kestiği söylenebilir. Nitekim, intiharına yakın günlerde yazdığı bir mektupta artık yazmaya değer birşey bulamamaktan söz etmiş. İçindeki yaşam ve yazı isteklerini birbirine koşut biçimde tükettiği anlaşılmaktadır. Bu bitim sürecini izlemenin bir yolu da yazarın son yazdıklarına bir gözetmaktır. Bu bakış *Kör Baykuş*'ta hâlâ zihnimizi kurcalayan bazı karanlık noktalara da ışık tutacaktır.

*“Hiç Bir Renk Siyahtan Daha Koyu Değildir”**

“Karanlık Oda” öyküsünde karşımızda bilinçli olarak yaşamdan eli ay-ağını çeken bir kişi vardır. Anlatıcı ona bir kentlerarası otobüste rastlar, arkadaş olurlar, evine giderler. Gürültülü çağdaş yaşamdan uzakta, doğanın nerdeyse bağrında bir köşededir bu ev. Sözkonusu kişi kendini toplumsal yaşantıdan bilinçli olarak yalıtıldığını anlatır. Evin içinde “odam” dediği yerde otururlar anlatıcıyla. Dışarıya tümüyle kapalı , yer tavan kırmızı ve bu rengin tonlarıyla boyanmış, döşenmiştir. Odayı aydınlatmak için kullanılan lamba da kırmızı ışık vermektedir. Öykünün kahramanı yaşamının büyük bölümünü burada geçirmekte ve büyük ölçüde sütle beslendiğini söylemektedir. Anlatıcı bu kişinin yaşamın güçlüklerinden kaçarak annesinin karnındaki cenin haline dönmek isteğiyle böyle hareket ettiğini düşünür. Anılan kişinin yüzüne de söyler. Yanıt olarak yalnızca alaycı bir bakışla karşılaşır. Adam durumunu başka türlü sunmuştur. “Kendi karanlığıma dalmak ve kendimi kendimde geliştirmek” için bu yaşama biçimini seçtiğini savlar. Sözkonusu karanlık ve suskunun yaşamının en değerli parçasını oluşturduğunu, bu karanlığın her canlı varlığın özünde bulunduğunu, ancak insanların hepsinin bu karanlıktan, bu yalnızlıktan kaçmaya çalıştıklarını, böylece kendi kendilerinden de kaçtıklarını anlatır. “Ölümün sesine kulaklarını kapatmayı, kişiliklerini yaşamın kargaşası, gürültü patırdısı içinde yok etmeye çalıştıklarını, sufilerin dediği gibi hakikatin ışığının içlerinde görünmesinden korktuklarını” söyler.

Aslında ölümlü bireyin bireyliğinin, biricikliğinin, herkesten başkalığının, yalın yalnızlığının bulunduğu noktayı betimlemektedir kahramanımız. Herkesi kendi kendisiyle yüzleşmeye çağırmaktadır bu karanlık noktada. Ana karnında cenin olduğu nokta da, öleceği nokta da burasıdır.

Kahramanımız, kendisinin başka insanlara benzemediğini söylerken bütün çevresine, topluma öfke ve kinle bakar gibidir. Kendisinin “Ehrimen’in gelmesini, yeryüzüne inmesini beklediğini” söyler. Ehrimen kötülük tanrısıdır. Yokedicidir şeytandır. Bir beddua gibidir kahramanımızın bu sözleri.

Sürdürür: “Kendi kendime olduğum gibi görünmek istiyorum. Ukalaların bil-giçe ama boş lafları beni tiksindiriyor. Hırsızların, dolandırıcıların ve altına tapan züğürtlerin isteğine göre yapılmış bir yaşamın pis gereksinimleri için kişiliğimi yitirmek istemiyorum.” Bir kişi dünyaya böyle bakıyorsa hesa-plaşmasını bitirmiş demektir. Temiz olmak için doğmamış olmak, temiz kal-mak için hemen ölmek, gelinen yere geri gitmek gerekir. Kendinin kendine eşit olacağı tek noktaya ölüme, içindeki karanlık odanın özeğine çekilme vakti gelmiştir.

Ertesi sabah anlatıcı kahramanımızı odasında ölü olarak bulur: ana karnındaki cenin gibi kıvrılmış, öylece kalmıştır. Anlatıcı tahminlere kalkışır gördüğü karşısında: belki adam son gecesinde yanında birini istemişti! Belki bu adam ülküsel odasında mutluydu, öyle kalmak istedi! Bence adamın son gecesinde yanında birini istemiş olduğu akla yatkındır. Tanık istemiştir. Yaz-arın okur istemesi gibi. Yazı, hele Sâdık Hidâyet gibilerin yazısı o karanlık odanın dışavurumudur. Gizle(n)mek, kaçmak istediğimiz bazı temel ger-çeklerin bize kendilerini hatırlatmasıdır. Ne denli kuytuda tenhada kalsalar da görülmek için , kendi yalnızları içinde varolduklarının bilinmesi için yazılırlar. Okuru arayan yazının öyküsüdür “Karanlık Oda”. Kahramanı, “Diri Gömülen”dekinin tersine, yaşamının bilincindedir. Onun için ölüme daha ra-hatça gitmiştir.

Bu öykü 1940 tarihini taşımaktadır, yani *Kör Baykuş*’tan sonra gelmek-tedir. Sorunsal bakımından *Kör Baykuş* ile akrabadır. *Kör Baykuş*’ta karşılaştığımız bazı varoluşsal sorunları daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir.

Sâdık Hidâyet bu öyküyü sanki Otto Rank’ın *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse* (Doğum Travması ve Psikanal-izdeki Anlamı*) başlıklı çalışmasını okuduktan sonra yazmıştır. Ünlü ruhçözümleyicinin bu çalışmasına bakılırsa, insanoğlunun ana karnından kopup dünyaya geldiği anda yaşadığı travmanın etkilerini atlatması olanak-dışıdır. İnsanoğlu dünyaya hiçbir zaman tam olarak alışamayacak, için için ana karnına, karanlık sıcak ülküsel yuvaya dönmek isteyecektir. Rank’a göre, ikincil değil asal bir bilinçdışı eğilimdir bu dönme isteği. Yalnızca kişilerin tikel yazgılarını değil, kültürleri, giderek uygarlığın gidişini yönlendiren karanlık bir istek sözkonusudur. “... uygarlığın gelişmesinde ilerleme denen

şeyin, içgüdüsel anneye dönüş eğilimini anneden zorla uzaklaştırılmaya uyarlamak için sürekli yinelenen bir çaba olduğu anlaşılmıştır.” der ünlü ruhçözümleyici. Ölüm düşüncesinin ana karnına dönüşle ilgili bilinçdışı bir zevkle bağlantılı olduğunu öne sürer. Oidipus söylencesini de bu açıdan yorumlar. Oidipus’un bilmeden annesiyle evlenmesinden sonra kör olması, ceza gibi sunulsa da, aslında, ana karnının karanlığına dönüşün gerçekleşmesiyle ilgilidir. Rank’ın söyledikleri ne denli doğru, ne denli abartma, saptamak bilimin işi. Ancak Rank’ın kuramının Hidâyet’in yapıtını anlamaya yardımcı olduğu açık.

“Karanlık Oda”nın kahramanının da *Kör Baykuş*’un kahramaninki gibi evinde gizli ele güne kapalı bir oda vardır. Öyküye adını veren odadır. Öyküde bu odanın anlamını kahraman bilir, anlatıcı yoluyla okur da öğrenir. Ke-stirmeye, yoruma pek gerek kalmaz. Sözkonusu oda ana karnını simgelemektedir. Bu odada intihar etmek ise ana karnına gönüllü dönüştür. Dünyanın pisliği, intihar eden kişinin kendisi de dahil olmak üzere geride kalmıştır. *Kör Baykuş*’taki oda daha simgesel niteliktedir. Anlatının kahramanı bu odanın anlamı üzerine açıklama yapmaz. Ancak iki oda arasında koşutluk olduğu açıktır. *Kör Baykuş*’taki odada kahramanın babasının ölümüne neden olan ağunun bulunduğu bir şişe şarap gizlidir. Ölürken annesi kahramanımıza bırakmıştır bu şişeyi. Daha önce de değinmiştik: kahramanımızın babasıyla amcası annesi için kapışmak üzere bir odaya kapanırlar. Anlatıda bunun “özel oda” (bir karanlık oda daha!) olduğu vurgulanır. Bir de kobra salınır içeriye. Babasını, daha doğrusu babası olduğu tahmin edileni öldüren bu kobranın ağusudur kahramanımızın karanlık odasındaki zehir. Öyleyse bu odanın ölümle özdeş yönü vardır. Nitekim kahramanımız sevdiği kızı da burada öldürür. Ölüm odasıdır burası. Aynı zamanda cinsel edim odası. Kahramanımız sevdiği kızla burada sevişir. Anlatının ikinci bölümünde kahramanımızın karısını öldürdüğü odada da kapkaranlıktır. Öte yandan, babasıyla amcasının kapatıldıkları “özel oda”ya da dikkat çekmek gerek. Bu odaya girmelerinin nedeni her ikisinin de aynı kadına sahip olmak istemeleridir. Kobra “phallique” bir simgedir. İkisinden biri, kahramanımızın babası denileni, isteği uğruna karanlık odada ölür. Karanlık odada babası ölmüşken, kahramanımız öldürür. Kahramanımız böylece babasının öcünü almış gibidir. Ama, yine Rank’ın ruhçözümleme kuramını zorlarsak, bu tutuma başka

anlamlar yüklenebilir. Cinsel yananlamına girmeden söyleyelim: anneye onu dünyaya getirmenin cezası ödetilmekte, kadında zevk nesnesinin ötesinde doğum travmasının şiddeti yaşanmakta, travmanın sorumluluğu ona yüklenmektedir. Bu da ana karnına dönüş/ölüm isteğinin bir dışavurumudur.

Kör Baykuş'ta rastladığımız tabut, kalemlik, bavul, kutu gibi nesneler de karanlık odanın anlamdaşlarıdır. Sanki bu anlatıyı oturmuş Azrail yazmıştır.

* * *

Daha önce gördüğümüz gibi, *Hacı Aga* romanında geleceğe açık bazı kapılar var gibidir. Bu roman 1945'te basılmıştır. 1946'da Sâdık Hidâyet "Yarın" ("Ferdâ") başlıklı öyküsünü yayımlar. Bu kısa öyküde, yazar İran'ın o sıralarda yaşadıklarına kendi öznel tepkisini verir. İran'ı bir yandan Tûde (Komünist) Partisi aracılığıyla Sovyetler Birliği'nin öbür yandan Batı'nın çektiirdiği dönemlerden biri yaşanmaktadır. Tûde'ye gönül yakınlığı duyan aydınların çoğunda yarına dönük umutlar canlanmıştır. Bunlar Hidâyet'i de kendi saflarında saymak istemektedirler. *Kör Baykuş*'un diktatörlük döneminin yol açtığı umutsuzluk ve karamsarlığın ürünü olduğunu, Hidâyet'in artık değişik şeyler yazabileceğini düşünmektedirler. İran-Sovyet Kültürünün yayın organı *Peyam-ı Nev*'de ("Yeni Mesaj") yayımlandığı belirtilen "Yarın" öyküsü bu ortamda Hidâyet'in başkaldırısını, sıradışılığını bir kez daha "teyit eder". Söz konusu öykü Mehdi Zâgî adlı bir işçiyle ilgilidir. Öykünün ilk bölümünde Mehdi odasında yalnız ve derin düşünceler içindedir. Birdenbire üşür. Bu üşümenin dışarıdaki ısıyla ilgili olmadığını, kendi içinden geldiğini anlamakta gecikmeyecektir. Onun gözünde "yaşam uzun ve donmuş bir tüneldir". Çevresindeki hiç birşey onu doyurmamaktadır. Sendikalar, parti ona güven vermemektedir. Bu arada "Amerikalı bir er" ile ilgili olarak anlattığı ayrıntı ilginçtir. Bir gece bir kahvenin girişinde Amerikalı bir eri bir kadını döverken görür, dayanamayıp üzerine atılır. Üç ay hapis cezası yer. Amerikalı erlerin dünyanın dörtbiryanındaki kentlerde, giderek İstanbul'da boy gösterdikleri dönemdir bu. Ancak Mehdi Amerikalıya karşı çareyi Tûde'de aramayacaktır. "Ben başkayım" der, "nefes alacak havaya ihtiyacım var". Öykünün ikinci bölümünde Mehdi'nin İsfahan'daki bir gösteri sırasında öldüğünü öğreniriz. Görünüşe göre, güvenlik güçlerinin işçilere saldırısının bir kurbanıdır. Ancak gerçekte olan biten başka türlü gibidir. Mehdi'nin ölümü kendi aradığı, istediği kuşkusu vardır. Okur olarak yazarın

izlekçesi ışığında varacağımız sonuç, Mehdi'nin intihar ettiğidir. Elbette, bu intihar edimi, *Hacı Aga* romanı da hesaba katılarak, Kaotik Şarttan umudu kesmek olarak değerlendirilebilir. Gelgelelim, Sâdık Hidâyet'in sorunu daha geniş bir alana yayılmaktadır. Bu, "İnci Top" öyküsüyle birlikte daha iyi anlaşılacaktır.

"İnci Top" 1947'de yazılmış, ancak 1979'da basılabilmiş bir öyküdür. Gün ışığına çıkması için otuziki yıl bekletilen bu öyküde salt İran değil genel olarak "phallogratique" uygarlık hedef alınmaktadır. İranlıların onaltıncı yüzyılda Hürmüz Adası'nı Portekizlilerden geri alırken ele geçirdikleri inciden yapılmış bir topun öyküsüdür bu. Bu savaştan çok daha önce başlamış olan bir öykü. İspanyollar, Arapların tümünü İberya Yarımadası'ndan attıktan sonra Doğu'ya gitmek için Müslüman topraklarından geçmeyen bir yol bulmak gereksinimini duyarlar. Kristof Kolomb bu amaçla Okyanusa açılır. Neresi olduğunun bilincine varmadan keşfettiği yerdeki yerliler "phallus"a tapmaktadırlar. İnançlarının bir simgesi olarak inci topu yapmışlardır. Kolomb bu topu alarak Avrupa'ya döner. Geride "kâfirlere" nasıl davranılacağını pek iyi bilen birkaç Cizvit papazı bırakır. Daha sonra topu Portekizliler ele geçirirler. Bu arada top, yayılan emperyalizmin hizmetinde kullanılır. Doğuda birçok yer sömürgeleştirilir. Daha doğrusu Batılılar Doğuya "modern ahlak, demokrasi, bilim, Batı uygarlığı... coğrafi materyalizm, liberalizm, entelektüalizm, demokrasi-izm, siyasi aktivizm ve demagoji"yi yayarlar. Şah Abbas Portekizlileri Basra Körfezi'nden atmak için savaş açar. Portekizli kadınlar inci topu Hindistan'a kaçırmışlar. Yıllar sonra Nadir Şah'ın kısır olan üç karısı bu topu alıp İran'a getirmesi için kocalarını Hindistan ile savaşa iterler. Topa sürünmeleri halinde üretken olacaklarını öğrenmişlerdir. Utkulu bir sefer sonucunda inci top İran'a getirilir. Top sayesinde kentteki cinsel üretim artar, o kadar ki topa sürtünme oturumlarını yalnızca çarşamba günleriyle sınırlı tutmak gereği ortaya çıkar. Tarih içinde daha ilerde birgün Şahlar Şahı ülkeyi kaldırmak için Batıya öykünmeye karar verir. "Ben bir Avrupacıyım, aynı zamanda sosyal reformcu, yurtsever bir diktatörüm. Yurttaşlarımla sahip olabilecekleri tek tarihöncesini canlandırıcı benim. Bu söylediklerimden kuşku duyanı hemen yokedeceğim." biçiminde konuşan ve frenkçesiyle "despote illuminé" (aydınlanmış despot) rolü oynayan bu şah, Tahran'da eskiye ait binaları yapıtları yıkmaya girişir. Bu tür işlem uygulayamadığı inci top ise

çeşitli yerleri dolaştırdıktan sonra yalnızca kendi hareminin kullanabileceği bir köşeye koyar.

Sâdık Hidâyet bu hicivli anlatısında yalnızca gününün İran'ını değil, İran'ı etkileyen bütün Batı uygarlığını tiye almaktadır. Bu anlatıya baktıktan sonra Hidâyet'in temel karşıtlamını uygar Batı-Müslüman İran biçiminde açıklamaya açıklamak yanlış olur. Hidâyet, Freud ve Otto Rank okumuştur. Ruhçözümlemesinin onu yoğun olarak etkilediği birçok yapıtından bellidir. "İnci Top" bu etkinin derinliğini göstermektedir. Öte yandan, sözkonusu öyküde kadınlara, giderek kadın varlığına yönelttiği alaylı bakış yazarın izlekçesine uygundur. *Kör Baykuş*'ta da açıkça gördüğümüz bir kadın düşmanlığının yansımasıdır.

Elbette, Hidâyet'in "phallocratique" uygarlığı eleştirmesini hint kültürüne düşkünlüğüyle birlikte okumak gerekmektedir. Kimi savlara göre, Batı ve Doğu (daha çok Hinduizm kastedilerek) uygarlıkları arasındaki temel bir ayrım, birincisi insanın doğaya egemen olmasını amaçlarken, ikincisi insan ile doğa arasında uyumu aramıştır. Sâdık Hidâyet'in, daha önce ele aldığımız "S.G.L.L." öyküsünde de uygarlığa, daha doğrusu yeryüzüne egemen olan Batı uygarlığına bu tür bir eleştiri yönelttiğini görmüştük. Sâdık Hidâyet'in yaklaşımı bir yerde Batının özellikle 1970'lerde özeleştiri haline getireceği bir çizgiyi incelemektedir. Bu yıllarda Herman Hesse'yi okuyarak Katmandu yollarına düşen hippie kuşağının Sâdık Hidâyet'e de büyük yakınlık duyması boşuna değildir. Sâdık Hidâyet Batı uygarlığının ve onun yörüngesindeki kültürlerin doğadan kopuşlarını, saldırgan ve eril ögenin egemenliğinde bir düzen kurmalarını eleştirmektedir. Bu açıdan bakıldıkta, Sâdık Hidâyet'in kadında eleştirdiğinin kadın varlığının kendisi değil, ataerkil düzene kendini kaptırarak "phallocratique" bir ruh yapısına girmesi olduğu da söylenebilir. Sâdık Hidâyet'in imlediği bu felsefi sorun özellikle 1970'lerden sonra feminist düşünürlerin ele aldıkları konulardan biri olmuştur.

Öte yandan, Sâdık Hidâyet'in Hindistan'a ve Hint kültürüne düşkünlüğü, izlekçesini belirleyen asal etmenlerden biridir. Kabaca belirtmek gerekirse, Sâdık Hidâyet'in kültürel ufku İran, Paris merkezli Avrupa ve Hindistan olarak üçe bölünebilir. "Phallocratique" uygarlık eleştirisi ilk iki bölümü kapsamaktadır. Hindistan ise Sâdık Hidâyet için bir düş ve düşlem ülkesi olmuştur. 1937'de Bombay'dan İran'a bir arkadaşına gönderdiği mektupta

“Meşdi Takî ile Meşdi Nakî'nin [*İran orta sınıfını simgeleyen adlar – O.D.*] ülkesine dönmek düşüncesi tir tir titretiyor beni, bir iğrenti duygusu boğazıma kadar yükseliyor.” der. Daha önce değindiğimiz “Sampinge” öyküsünde, beyaz adam öncesi Hindistan ulaşılmaz mut ülkesi, bir tür yitik cennet olarak konumlanır. Bunun karşı kutbunda ise Hidâyet'in yaşadığı çağın İran'ı bulunmaktadır.

Hidâyet'in Hindistan ile kurduğu bu gönül ilişkisinde benim aklımı kuralayan şudur: nasıl olur da Hidâyet gibi temizliğe düşkün bir adam, geri kalmış İran'ın “pisliğinden” (?) arınmak isteyen bir aydın, kirlilik ve pislik konusunda Hindistan'ın durumunu görmezlikten gelir? Kanımca bu sorunun yanıtını değişik uygarlıkların kirlilik ile kurdukları ilişkilerin değişikliğinde aramak gerekir. Bu konuda Julia Kristeva'nın *Pouvoirs de l'horreur* başlıklı kitabına yeniden başvurabiliriz. Özetle yinelerecek, Kristeva, her kültürün kendine özgü arı/kirli karşıtlamı olduğunu anlatıyor. İnsanın ruh yapısı içinde üst-ben özüksüyor bu sınıflandırmayı. Kirli görülenden iğrenme duygusu da üst-bence belirleniyor böylece. Bir başka deyişle, iğrenme duygusu doğal olmaktan çok aktörel (ahlaki). V.S. Naipul'a gönderme yaparak Hindistan'ın kendine özgü durumuna değinmeyi eksik etmemiş Kristeva. “Hinduların heryere def-i hacette bulunabildiklerini, heryerde varolan bu çömelmiş gölgelerden hiç kimsenin söz etmediğini, konuşulmadığı gibi kitaplarda da bu konunun açılmadığını, çünkü anılan gölgelerin görülmediklerini” aktarıyor. Bu görmemenin bir sansür uygulaması olmadığını vurguluyor Kristeva. Hint kültürün Batı kültüründen ayrılığına bağlıyor bunu. Bu biçimde serbest davranılabilmesini, ruhçözümleme açısından “anne ile doğanın kaynaşması” olarak görüyor. “Phallus”un düzenine ait olarak gördüğü yasak, utanç, sıkılma, suçluluk duygularıyla bu “doğal” davranış arasında başka kültür evrenlerinde varolan çatışmanın Hindistan'da görülmediğini anlatıyor. Belli ki, Sâdık Hidâyet Hindistan'ı bildiğimiz “phallocratique” uygarlıktan ayrımlı görmüştür.

Bu kertede, daha önce üzerinde durduğumuz bir ayrıntıya yeniden bakmakta yarar olabilir. “Son Gülüş” öyküsünde intihar eden başkişi Rûzbihan'ın ölüsü şöyle betimlenmişti: “Rûzbihan'ın yüzü imgesini yansıtan suyun yüzeyine doğru eğilmişti. Kımıltısız gözlerinde mavimsi bir ışık parlıyordu. Dudaklarında alaycı bir gülümseme belirmişti. Buda'nın muamma [*enigmatik*]

gülümsemesi. Havuzun suyunun dalgalı yüzeyine korkunç biçimde yansıyan bir gülümseme. Şunu demeye çalıştığımı düşündüren bir gülümseme: ‘Bu yalnızca bir dalga, boş ve geçici bir dalga, suyun yüzeyindeki dalga gibi, Buda’nın gülümsemesi gibi.’ Bütün bu olaylar onun için uçup giden şeyler, ve ölüm, boşluğun, boşunaliğin son kertes, sonul *[nihai]* dalga.” Bu gülümsemenin alaycı nitelikte olması son önemli. Suda kendi yansımasına hayranlıkla bakan Narkissos’un yerini kendine alaycı bir biçimde bakan Buda alıyor. Özsever bir rey aşıyor böylece. Özne yalnızca kendi dışındaki yaşama dünyaya değil o yaşamın bir parçası olarak kendine de yöneltiyor alayını. Yaşam, *Betty Blue* yazarı Philippe Djian’ın bir kahramanının dediği gibi “Feci bir şaka” ise, Buda’nınki de bu yaşam karşısında SOMSIYAH bir gülümseme. Çalışmamızın başında, Beard’ın “Anlatıcının arkasında yumuşak alaycı bir ses ayırddılır” sözünü öne çıkarmıştık. O sesle bu gülümsemenin kaynağı bir bence. Kendini bilerek, aşarak yazarak, kendinde bütün insanlığı yok ettiğini sanarak yok eden bilinç. Yok-öznenin bilinci.

Ancak, burada üzerinde durmamız gereken bir ayrıntı daha var. Anımsanacağı gibi, *Kör Baykuş*’ta anlatıcının annesi Hindistan’da bir lingam tapın- ağında rakkaseydi. Lingam Hinduizmin tanrısı Şiva’nın simgesidir. “Phallique” biçimdedir. Dolayısıyla Şiva’ya tapınma dışarıdan bakıldığında “phallus” a tapınma olarak görülebilir. Ne ki, Carl Gustav Jung’un bu konuda “Bilinçdışına Yaklaşma” denemesinde (İngilizce çevirisi *Man and His Symbols* içinde, Aldus Books, Londra, 1964) söylediği ilginçtir: “Eğitimli bir Hindu sizinle lingam (Hindu mitologyasında Tanrı Şiva’yı temsil eden *phallus*) hakkında konuştuğu zaman biz Batılıların hiçbir biçimde penis ile bağlantısını kuramayacağımız şeyler söyler. Lingam ahlakdışı bir anıştırma kesinlikle değildir.” Gerçekten, Hindular lingamın anlamının bizim çekmeye çalıştığımız yönde olmadığına ısrarlıdır. Onlara göre, lingam evrenin ışıktan orta- direğidir. Şiva herşeydir. Bir Hindunun deyişyle, “bütün evrenlerdeki bütün dünyalar Şiva’da vardır.” Ancak Şiva soyuttur. Ona ulaşılması zihnin belirli bir nesne üzerinde yoğunlaşmasıyla kolaylaşır. “Lingam zihnin tanrı üzerinde odaklanması için bir lens görevi görür.”

Konunun uzmanı değilim ama, anladığım kadarıyla, buradaki sorun, lingamın phallus olup olmadığı değil, bildiğimiz “phallocratique” uygarlığın

parçası sayılıp sayılamayacağı. Hinduların kendilerini “phallocratique” uygarlıktan özenle ayırdettikleri görülüyor.

Sâdık Hidâyet’in izlekçesi açısından da yaklaşımının bu doğrultuda olduğu söylenebilir. Ancak bu açıdan bakıldıkta daha karmaşık bir durum görülüyor. *Kör Baykuş*’u okurken, Hidâyet’in izlekçesinde babanın, daha doğrusu öz babanın yok gibi olduğunu vurgulamıştık. Daha da yakından bakarsak, öz baba yitirilmiştir. Bir bakıma Hidâyet’in özlediği ülküsel Hint geçmiş, ihanete uğrayan lingam ve yitik yenik özbabadır. Ari, Zerdüştcü geçmişler de bu yitik yenik özbabayla aynı anlam ulamında yer alırlar. Öte yandan, bunlar yazarın yarattığı imgesel baba, görmek istediği babadır. Aslında babasını gerçekten yitirmiştir. Babanın olmayışı, temel dayanak, tutamaklarını, referanslarını yitirmiş ya da bunlara hiçbir zaman iyelenememiş üçünü dünya aydınının durumudur. Batılı aydının tersine Üçüncü Dünya aydınının sırtını güvenle dayayacağı, kendini tanımlamak için tartışmasızca kullanabileceği ya da değiştirmek için karşı çıkabileceği bir kültürel üst-beni yoktur. Çünkü, Tanpınar’ın müthiş deyişiyle, “devam zinciri kırılmıştır”. Bir uygarlıktan öbürü geçme uğraşının karmaşası sarmıştır aydını. Bu durumda aydın gerçek referanslar yerine ülküler, ideolojilere dayanacaktır. Hidâyet de, Arılık, Zerdüştcülük ve Hinduizm ile bu anlamda bir üst-ben yaratmış, bunun yitirilmiş olduğunu düşünmek istemiştir. Aslında bu üst-ben bu baba yoktur. Hiç olmamıştır. Yok-öznenin ürünü yok-babadır. Ancak yok öznenin zihninde gerçektir bu ülküsel düzen. Gerçekten yitirildiğine inanır. Ülküsel düzenin yerini kötü amcayla işbirliği yapan kötü anne almıştır. Hinduizm ve Budizm, insanla, doğayla, varoluşla barışık bilinçtir. Sâdık Hidâyet’te bu barışma olmaz, olamaz. Çünkü paradigma değişmiştir. Bu barışmanın olabileceği ülküsel Hinteli beyaz adama teslim olmuştur. Olanaksızlık karşısında bilinç kendi kendini yoketme yoluna gider.

Bozorg Alevî, *Kör Baykuş*’un Türkçe basımının sonunda yer verilen denemesini şöyle bitirir (116; 95): “Ölümünden az önce bir hikaye taslağı kaleme almıştı, şuydu konu: Annesi ‘salgı salamaz ol!’ diye beddua eder yavru örümceğe. Küçük örümcek ağ yapamayınca ölüme kurbanı gider. — Hidâyet’in hayat hikâyesi miydi bu?”

Hidâyet kimselerin bilemeyeceği kişisel dramını toplumsal dramıyla içiçe ele almış, ördüğü imgeler, imler, herşeyden önce gizler ağıyla okuru sarıp

sarmalamıştır. Örümcek olarak salgılama gücünü yazarlığında göstermiştir. Ancak yazmak Hidâyet’i yaşatmaya yetmemiştir. Yazı bir gücün değil, dünyayı değiştirememenin, güçsüzlüğün dışavurumu haline gelmiştir. Üstelik yazmak salt entelektüel bir etkinlik olmaktan öte anlam taşımıştır. Sâdık Hidâyet’in yaşadığı dünyaya yönelttiği varoluşsal eleştirilerin düşünce düzeyinde kalmadığı, yazarın ruhunu derinden sarstığı anlaşılmaktadır. Sâdık Hidâyet sanki kendi çevresine kalın bir duvar örmekte, bu duvarda hiçbir gedik açılmasına izin vermemekte, açılan gedikleri hırsıyla kapatmakta, nerdeyse kendi gömütünü kendisi yapmaktadır. 1948’de yazdığı “Kafka’nın Mesajı” (“Peyâm-i Kafka”) başlıklı deneme bu ölümcül izlenimimizi doğrulamaktadır.

Söz konusu deneme Hidâyet’in yayımlanan son metnidir. Kafka’nın *Ceza Sömürgesi*’nin (*In der Strafkolonie*) Hasen-i Kâimiyân tarafından yapılan Farsça çevirisinin (*Gürûh-i Mahkûmîn*) önsözü olarak kaleme alınmıştır. Hidâyet –*Ceza Sömürgesi*’yle hemen hemen aynı uzunlukta olan– bu denemesinde Kafka’yı olduğu denli Kafka üzerinden kendini de anlatır. Geniş bir İngilizce çevirisi üzerinden çalıştığım söz konusu denemeyi Mehmet Kanar’ın akıcı Türkçesinden okumak zevkini tattım. Kanar’ın bu çeviri için yazdığı güzel önsözde belirttiği gibi, “Kafka’nın mesajı aslında Hidâyet’in mesajıdır.” Hidâyet, herhalde Walter Benjamin’den sonra Kafka ile kendini en çok özdeşleşmiş yazardır. Kimse şaşırmayın: çağdaş yazında Prag ile Tahran birbirine o denli uzak değildir. Üstelik, Sâdık Hidâyet de Kafka gibi dar bir coğrafyayla sınırlı değil, bütün dünya yazınına mal olmuş bir yazardır. Belli ki, Hidâyet, Kafka’nın yapıtıyla *Kör Baykuş*’u yazdıktan sonra tanışmıştır. Kafka’da bir ruh kardeşi bulmuştur. “Kafka’nın Mesajı” denemesinin, Hidâyet’in bu gönül yakınlığını ne denli derinden duyduğunu gösterdiği anlaşılmaktadır.

Bu metinle ilgili olarak benim ilk dikkatimi çeken, Hidâyet’teki Kafka’daki insan tekinin suçluluğu izleğini vurgulayışı oldu. “Doğduğumuz an yargı önüne çıkarılıyor. Ömrümüzün tümü, mahkemelerin çarklarının dişleri arasından geçen bir karabasan dizisidir.” Hidâyet bu karanlık sözleri kendi ciğerinden koparcasına etmektedir. “Ve hüküm giyeriz, ve, sıcak ve bunaltıcı bir öğle vakti, bizi yasa adına tutuklamış olan kişi bir mutfak bıçağını yüreğimize saplar ve bizi bir köpek gibi öldürür. Hem infazcı hem de kurban suskundurlar.” Hidâyet’in bu tümcede kullandığı “köpek” benzetmesi “Aylak

Köpek” ve “Kambur Davud” öykülerini aklımıza getirir. Köpek suçlu aydının imgesi gibidir. Öte yandan bu doğuştan suçluluk hali *Kör Baykuş*’un kahramanına da uygundur. İsmet Özel’in bir şiirinde rastladığım bir alıntıdır: “I am a powerless criminal in a time of criminal power” (“Bir suç iktidarı çağında, iktidarsız bir suçluyum”). Bir bakıma bu söz hem Kafka’nın hem de Hidâyet’in kahramanlarının, daha doğrusu karşı-kahramanlarının ruh halini yansıtmaktadır. Düzenin kenarında kaldıkça kendilerini suçlu görmekte, suç işledikleri ölçüde de düzenin parçası olmaktadırlar. Bu muktedir ihtiyarla genç adam, ruhçözümlemesi düzleminde de üst-ben ile ben arasındaki savaşımdır. Ben’in, özerk bireyin gelişmesine izin verilmeyen toplumlarda herşey üst-ben’dir. Bu durum, beni gelişmiş kişilerde, aydınlarda büyük bir gerilim yaratır. Gerilim, salt kişiyle düzen arasında değil, kişinin içinde ruhsal düzlemde de yaşanır. Bir yandan yetkeci (otoriter) yönetimlerde insan tekine daha çocukken, hem ailede hem de okulda işlenen suçluluk duygusu bulunmaktadır. Bu duygu korkuyla birlikte gelişir. Yetkeci yönetimler, benimsedikleri ideoloji ne olursa olsun bu duyguyu canlı tutabildikleri sürece yaşarlar. Öbür yandan, aydın olmanın getirdiği ayrımlılık bilinci vardır. Bu bilincin suçluluk duygusundan bağışık olduğunu öne sürmek güçtür. Giderek, aydının ruh yapısında suçluluk duygusu olağan bir kişininkinden daha zorlu olabilir. Aydını zorlar. Çünkü aydın kendini aşmaya çalışan insan tekidir. Dolayısıyla kendi içindeki suçluluk duygusuna ve toplumsal iktidara karşı da savaşım verir. Ayrıca aydının hem topluma hem de kendine yönelttiği eleştirel bilinci vardır. Kabaca söylersek, üst-bene karşı savaşan bendir sözkonusu bilinç. Bu çökyönlü savaşım içinde tikslenme, iğrenme duyguları, suçlama edimi özne ve nesne değiştirerek ama güçlü biçimde yaşarlar. Aydının ruhunu allak bullak ederler. Kimileyin iktidar aydından iğrenir, onu suçlar, kimileyin de bunun tam tersi olur. Kendi koşulları içinde Kafka bu iç tragedyayı yaşamış ve evrensel boyutlarda kavramıştır. Sâdık Hidâyet de kendi ülkesinde aynı tragedyayı çeşitlemiştir. Kafka, Avrupa’da İkinci Dünya Savaşı’yla sonuçlanan gelişmelerin, karabasansı bir tarihsel sürecin karşısında bireyin çaresizliğinin çığlığıdır, kahkahasıdır. Sâdık Hidâyet ise hiçbir biçimde etkileyemediği bir toplumsal gidiş karşısında Üçüncü Dünya aydınının çaresizliğidir. Pusulasını yitirmiş Üçüncü Dünya aydınıdır Sâdık Hidâyet. Daha doğrusu, eski ile yeni arasında pusulasını yitirmiş kaotik Şark toplumunun pusulasız aydınıdır.

Kendi kendini yiyip bitiren aydındır. Wolfgang Günter Lerch, düzenin dolaylı kurbanı gibi görmüştür Sâdık Hidâyet'i ("Bald ein Club der Toten Dichter?", *Frankfurter Allegemeine Zeitung*, 16 Aralık 1998). Sâdık Hidâyet'in ağlatısı yok-öznenin ağlatısıdır aslında. (Belki de özellikle Üçüncü Dünya'da okurla yazarı birleştiren çizgi budur.)

Sâdık Hidâyet Kafka'yı kişi olarak da kendine benzetmektedir: "Kafka'nın iç geriliminin temel nedeni içindeki yoksunluk duygusudur. Yaşam için asal nitelikte birşeyin yokluğunu hisseder. Birlik yoktur. Hakikat bilinemez. İkilik vardır. İnsan kendine yabancılaşmıştır. İnsan ile göksel dünya arasında bir uçurum oluşmuş ve herşey bir engelle karşılaşmaktadır. Kafka öbür dünyayı mı düşünmektedir? Hayır, yalnızca bu dünyada kabul görmeyi dilemektedir. ... Kafka, varoluşun kıyısında kenarında tutulmaktan ötürü acı çekmektedir. ... Başkalarıyla uyum kurmayı istemesine karşın bu uyum hiç oluşmadığı için Kafka çocukluğundan beri bir yabancılaşma duygusu içinde olmuştur: 'Hiç kimse benim özelliklerimi anlamadı.' Bu durumu bir tür mahkûm edilme gibi görmüştür. ... Böylece yalnızlığa düşmüş ve yalnız kalmaya karar vermiştir. Bu durumda ben ile dış dünya arasındaki savaşımın Kafka'da büyük bir suçluluk duygusuna yol açmasına şaşırılmamalıdır. Elbette, günah değil suçluluk duygusu, çünkü Kafka ve kahramanları kendilerini günahkâr olarak görmezler." Bütün bu satırlar sanki aynı zamanda Sâdık Hidâyet üzerine yazılmış gibidir. Benzetmeler, giderek koşutluklar çoğaltılabilir. Sâdık Hidâyet, "Kafka'nın yapıtlarında herşey yaşamla olumsuz ilişki kurmuştur" derken kendi yazdıklarından da sözeder gibidir. Kafka'nın mesajının umuta yer bırakmadığını, kaçacak sığınacak yer olmadığını, anlamsızlığın boşluğun insan varlığını dört yönden sardığını söylerken kendi alın yazısını da çizmektedir. Şu sözleri çığlık gibidir: "Kafka, yalan dolan, aldatma ve gülünçlükler dünyasının yıkılması, yerine daha iyi bir dünya kurulması gerektiğine inanmaktadır." Bu sıradan sözlerin altında yalnızca bir İranlının değil, kendilerine verilen dünyayı gerçekten değiştirmek istemiş, göz boyayıcı geçici reçetelere kanamamış aydınların hepsinin ağlatısı, YOK-ÖZNENİN AĞLATISI gizlidir.

Temel Kaynakça

(Türkçe çeviriler listesinde, elinizdeki kitapta ele alınan öykülerin Türkçe çevirileriyle karşılaştırılabilmesi için, kitaplarda yer alan öyküler de belirtilmiştir – Ed.N.)

Sâdık Hidâyet'in Yapıtlarından Çeviriler

Türkçe

“Üç Damla Kan”, (Çeviren adı yok), *Varlık* 467, 1 Aralık 1957

“Sahipsiz Köpek”, Çeviren: Behçet Necatigil, *Varlık* 843, Aralık 1977

Kör Baykuş, Çeviren: Behçet Necatigil, Varlık Yayınları, İstanbul, 1977

Diri Gömülen, Çeviren: Mehmet Kanar, YKY, İstanbul, 1995

(Diri Gömülen; Hacı Murad; Fransız Esir; Kambur Davud; Made-leine; Ateşperest;
Abacı Hanım; Ölü Yiyecekler; Hayat Suyu)

“Ölüm”, Çeviren: Mehmet Kanar, *Adam Öykü* 10, Mayıs-Haziran 1997

Vejetaryenliğin Yararları, Çeviren: Mehmet Kanar, YKY, İstanbul, 1997

Hacı Aga, Çeviren: Mehmet Kanar, YKY, İstanbul, 1998

Hayyam'ın Teraneleri, Çeviren: Mehmet Kanar, YKY, İstanbul, 1999

Üç Damla Kan, Çeviren: Mehmet Kanar, YKY, İstanbul, 1999

(Üç Damla Kan; Girdap; Daş Âkil; Kırık Ayna; Af Talebi; Lale; Maskeler; Pençe; Nefsini Öldüren Adam; Hülleci; Guceste Doj)

Aylak Köpek, Çeviren: Mehmet Kanar, YKY, İstanbul, 2000

(Aylak Köpek; Kerec Don Juani; Çıkmaz; Katya; Taht-ı Ebû Nasr; Tecelli; Karanlık Oda)

Kör Baykuş, Çeviren: Behçet Necatigil, YKY, İstanbul, 2001

Alacakaranlık, Çeviren: Mehmet Kanar, YKY, İstanbul, 2001

(S.G.L.L.; Erkeğini Kaybeden Kadın; Perde Arkasındaki Bebek; Dua; Verâmin Geceleri; Son Gülüş; İnsanın Ataları)

Sâsân Kızı Pervin, Çeviren: Mehmet Kanar (yayımlanmadı)

(Sâsân Kızı Pervin [oyun]; İsfahan: Yarım Cihan [gezi yazısı]; Ölüm [deneme]; Sam-pinge [öykü]; Aysar [öykü])

“Kafka’nın Mesajı”, Çeviren: Mehmet Kanar (yayımlanmadı)

Fransızca

La Chouette Aveugle (Kör Baykuş), Çeviren: Roger Lescot, José Corti, Paris, 1953

Enterre Vivant (Diri Gömülen), Çeviren: Derayah Derakhshesh, José Corti, Paris, 1987

Les Chants d’Omar Khayyam (Hayyam’ın Terâneleri), Çeviren: M.F. Farzaneh ve Jean Malaparte, José Corti, Paris, 1993

Hadji Agha (Hacı Aga), Çeviren: Gilbert Lazard, Editions Phebus, Paris, 1996

Trois Gouttes de Sang (Üç Damla Kan), Çeviren: Gilbert Lazard ve Farrokh Gaffary, Editions Phebus, Paris, 1998

L’homme qui tua son desir (Nefsini Öldüren Adam), Çeviren: Christophe Balay, Gilbert Lazard ve Dominique Orpillard, Editions Phebus, Paris, 1998

Madame Alavieh et autres Recits (Aleviye Hanım ve Başka Anlatılar), Çeviren: M.F. Farzaneh, José Corti, Paris, 1997

L’eau de Jouvence et autres Recits (Hayat Suyu ve Başka Anlatılar), Çeviren: M.F. Farzaneh ve Frederic Farzaneh, José Corti, Paris, 1996

“*La Griffre*” suivi de “*Laleh*” (“Lale”nin Peşindeki “Pençe”), Çeviren: Gilbert Lazard, Editions Nouvelle, 1996

İngilizce

The Blind Owl (Kör Baykuş) Çeviren: D.P. Costello, Rebel Inc., Edinburgh, London, 1997

Sadeq’s Omnibus: A collection of short stories (Sâdık’ın Omnibüsü: Bir Kısa Öyküler Derlemesi), Çeviren: Siavosh Danesh, Mehre Danesh Publications, Tahrân, tarihsiz

Sâdık Hidâyet Üzerine Yazılanlar

- Michael BEARD: *Hedayat's Blind Owl as a Western Novel* (Bir Batı Romanı Olarak Hidâyet'in *Kör Baykuş*'u), Princeton University Press, 1990
- M.F. FARZANEH: *Rencontres avec Sadegh Hedayat: Le parcours d'une Initiation* (Sâdık Hidâyet'le Görüşmeler: Bir Erginlenmenin Evreleri), José Corti, Paris, 1993
- Metin FINDIKÇI: "Hayyam'ın Terâneleri", *Cumhuriyet Kitap Dergisi* 519, 27 Ocak 2000
- Youssef ISHAGHPOUR: *Tombeau de Sadegh Hedayet* (Sâdık Hidâyet'in Gömütü), Ferraço, Tours, 1999
- Roland JACCARD: "Sadeg Hedayet, L'étrange Iranien" (Sâdık Hidâyet, Garip İranlı), *Le Monde*, 11 Eylül 1987
- Mehmet KANAR: "Sâdık Hidâyet ve Ölüm", *Adam Öykü* 10, Mayıs-Haziran 1997 (Hidâyet'in "Ölüm" denemesi için sunuş)
- Mehmet KANAR: "Kafka'nın Mesajı" için sunuş (yayımlanmadı)
- Homa KATOUZIAN: *Sadeq Hedayat: The Life and Legend of an Iranian Writer* (Sâdık Hidâyet: İranlı Bir Yazarın Yaşamı ve Söylencesi), I. B. Turis and Co. Ltd., London, 1991
- Navid KERMANI: "Allein Gegen einen Drachen mit Sieben Köpfen" (Yedi Başlı Bir Ejderhaya Karşı Tek Başına), *Frankfurter Allegemeine Zeitung*, 25 Mart 1999
- Wolfgang Günter LERCH: "Bald ein Club der Toten Dichter?" (Yoksa Bir Ölü Ozanlar Derneği mi?), *Frankfurter Allegemeine Zeitung*, 16 Aralık 1998
- Manoutchehr MOHANESSI: "Hedayat and Rilke" (Hidâyet ve Rilke), *Comparative Literature*, Cilt 23, Sayı 3, Yaz 1971
- Sennur SEZER: "Üç Damla Kan", *Cumhuriyet Kitap* 504, 14 Ekim 1999

* Bu bölüm *kitap-lık* dergisinin Yaz 1998 tarihli 33. sayısında yayımlanmıştır. Biriki küçük değişiklik dışında olduğu gibi bu kitaba aldım (O.D.)

* *Kör Baykuş*'tan yapılan alıntılarda, sırasıyla Varlık Yayınları'nda yapılan ilk baskının ve *Kör Okur*'la eşzamanlı olarak yayınlarımız arasında çıkan yeni baskının sayfa numaraları verilmiştir. Ayrıca,

Sâdık Hidâyet'in başka yapıtlarından yapılan alıntılarının istenirse karşılaştırılabilmesi için, Temel Kaynakça'daki Türkçe çeviriler listesinde kitaplarda yer alan öyküler de belirtilmiştir (Ed.N.)

- * Yazarın bu kitapla başlayan dört kitaplık dizisi Türkçeye çevrilip Kabalcı Yayınları'ndan çıkmıştır. Sırasıyla: *The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity* (*Şeytan: Antikiteden İlkel Hristiyanlığa Kötülük Tasarımları*, Çeviren: Nuri Plümer, 1999); *Satan: The Early Christian Tradition* (*İblis: Erken Dönem Hristiyan Geleneği*, Çeviren: Ahmet Fethi, 1999); *Lucifer: The Devil in the Middle Ages* (*Lucifer: Ortaçağda Şeytan*, Çeviren: Ahmet Fethi, 2001); *Mephistopheles: The Devil in The Modern World* (*Mephistopheles: Modern Dünyada Şeytan*, Çeviren: Nuri Plümer, 2001) (Ed.N.)

- * Sâdık Hidâyet.

