

İbrahim Tüzer
ibrahimtuzer@yahoo.com

EDEBÎ BİR METİN OLARAK “DALAKSIZ NİKOLA”NIN GERÇEKLIĞİ

“Ey koca dalak ey insanlık!”
İsmet Özel

“Bu hikâye ve karakterleri
tamamen kurgudan ibarettir.
Günahları hariç...”
Ceyhun Emre Teoman

Edebî bir metin ve gerçeklik

Kaleme alınmış herhangi bir metnin edebîlik değeri kazanarak diğer yazılanlardan ayrılması ve “edebî eser” olarak kabul edilmesinin belli başlı ölçüleri vardır. Bu ölçülerin en başında, anlatma esasının da en önemli unsuru olan “tahkiye/hikâyelendirme” gelmektedir. Kurmaca bir dünyanın sınırlarında hareket ederken *bakış açısı*’nı oluşturan ve buna göre *zaman*’ından *mekân*’ına, *olay örgüsü*’nden *şahıs kadrosu*’na varıncaya dek metnini örgüleyen sanatkar, sözü edilen tahkiye unsurunu eserinin tamamına yaydığı ölçüde başarılı olabilmektedir.

Burada işaret edilen başarı, tamamen kurguya dayanarak hikâyelendirilmiş bir metnin fantastik vaka birimleriyle süslenerek edebî metinde işlenmesiyle elde ediliyor değildir. Sözü edilen başarıya, eserin itibarî âleminde yer alan vakaların, diğer bir ifadeyle hikâye edilerek kurgulanan ve gerçekliği olmayan olayların, okurun dünyasında yeniden üretilerek anlam kazanmasıyla ulaşılabilmektedir.

Edebî metnin ya da sanat eserinin gerçeklikle ilişkisi sürekli tartışılan bir meseledir. Metnin kurmaca boyutunda meydana getirilen *karakter* ya da *tip*’lerin; eserin hem *giz unsuru*’nu içerisinde barındıran hem de *trajedi*’nin ortaya çıkmasına imkân veren metin halkalarından oluşan olayların, yaşanan dünyada karşılıklarının olup olamayacağı öteden beri sorulmaktadır. Net bir ifadeyle söylenecek olursa, anlatma esasına bağlı kalınarak ortaya çıkarılan eserlerde yer alan olayların, şahısların, zamanın, mekânın ya da başkaca unsurların gerçekliğinden söz etmek mümkün değildir.

Şayet sıralanan bu unsurlardan herhangi birinin gerçekliği iddia ediliyorsa o zaman da bu metnin edebî bir metin olduğunu söylememiz doğru olmayacaktır. Nitekim herhangi bir gerçekliği merkez alarak oluşturulan ve bu gerçekliğin ya da bilginin okur tarafından anlaşılma amacını güden eserler, genel bir tanımla *öğretici metin*’lerdir. Yukarıda da değinildiği gibi edebi bir eserin ise en birinci vasfı gerçekliği dönüştürmesi, değiştirmesi, üstünü örterek başka form ve anlatılarla yeniden üretmesi; tahkiyeyi kullanarak gerçekliği

kurgulamasıdır. Dolayısıyla sanat eseri bir şey'i öğretmez sadece o şey'i, sanatkârın yaratıcı muhayyilesinin ve dilin poetik işlevinin elverdiği ölçüde, hissettirir.

Dikkat çekmeye çalıştığımız sanat eserinin gerçekliği meselesi, tarihî bir vakanın yazımı ve tahkiyelendirilerek edebî metnin sınırları içerisinde nasıl ele alınacağı hususu üzerinden işaret edildiğinde biraz daha netlik kazanacaktır. Sadece bir romancı ya da hikâyecinin değil tarihçinin de tarihsel bir olayı, vesikalardan hareketle bile olsa, kayıt altına alırken kişisel duygu ve düşüncelerinden tam olarak kurtulamayacağı ve tarafsızlık ilkesinin en nihayetinde ihlal edileceği belirtilmektedir. Tarihsel bir olayı konu edinen anlatıların en önemli özelliği, geçmişte meydana gelmiş vakanın önce tarihçi sonrasında da yazar tarafından ele alınıyor olması; dolayısıyla da tarihî gerçekliğin iki kez kurgulanmasıdır.

Bu olayların ancak bir tarihçinin anlatımıyla değer kazandığı muhakkaktır. Tarih felsefesi ve yazımı üzerine dikkatli çalışmalarıyla tanınan Collingwood, tarihçinin bu anlatımını “*yeniden canlandırma*” olarak tanımlamakta; “*düşünce tarihi ve dolayısıyla her tarih, geçmiş düşüncenin tarihçinin zihninde yeniden canlandırılmasıdır*” demektedir. Fakat tarihçi bu eylemi meydana getirirken “*geçmiş düşünceyi yeniden canlandırmakla kalmaz, onu kendi bilgisinin bağlamında yeniden canlandırır ve dolayısıyla yeniden canlandırırken, onu eleştirir; değeri hakkında kendi yargısını oluşturur; onda ayırt edebildiği hataları düzeltir.*” (s.258) Tarihçinin bu tutumu ister istemez tarihsel bir olayın “gerçekliği” ile ilgili soruları gündeme getirmektedir. Edward Carr ve Jose Fontana “Tarih Yazımında Nesnellik ve Yanlılık” adlı kitaplarında ise tarih yazarının “*bilerek, yan tutmayıp elinden geldiğince nesnel davranmak istediğinde bile, geçmişin olgularını anlayıp açıklama yeteneği, içinde yaşadığı topluma ilişkin anlayışından, siyasal ve düşün yapısal (ideolojik) tutumlarından etkilen*”diğini (s.64) ifade eder.

Tarihsel bir gerçekliği edebî metnine konu eden sanatkârın durumu ise tarih yazarından farklıdır. Belge ve vesikalara dayandırarak anlattıklarının gerçek olduğu iddiasında bulunan tarihçi, gerçeği ortaya koyarken fantezi ve hayal gücünü kullanamaz. Romancı ise tarihin ilgilenmediği konuları da muhayyilesinin yardımıyla tamamlar. Tarihî bir olayın bilgi maksatlı anlatıldığı *metinle*, tarihî bir olayın kurgulandığı *edebî metnin* birbirinden ayrıldığı hususlardan biri de burada ortaya çıkmaktadır. Roman ya da hikâye yazarı, tarihçi ile ortak olan malzemesini alır ve yaratıcı muhayyilesinde onu tekrar inşa eder.

Metnin kurmaca boyutunda hayata geçirilen bu yapı esnasında yazar, tarihî gerçekliğin özüne ilişkin değişiklik yapmamak şartıyla, malzeme üzerinde olabildiğince yaratıcı olmak hakkına sahiptir. Tarihsel bir gerçekliği konu edinen herhangi bir eserin edebîlik değeri de burada aranmalıdır. Yazarın hayal gücü ve yaratıcılığının yetkinliği ölçüsünde şekillenen eser, tarihî gerçekliğe dair bilgi vermenin çok ötesinde estetik bir değer oluşturmak için kurgulanır. Dolayısıyla bu tür metinlerin muhatabı olarak okurun da metne yaklaşım tarzı önem kazanmaktadır. Tarihsel gerçekliğe yönelik bilgi edinmek maksadıyla konusunu tarihten alan bir edebî eseri referans kabul eden okur, tam anlamıyla bilgilenmiş olamayacaktır.

Buraya kadar dikkat çekilen noktalardan hareketle sorulacak esaslı soru belki de şu olmalıdır: Edebî metinler hangi gerçekliği yansıtmaktadır? Ya da bir sanat eserinden muhatabına ulaşan bir *gerçeklik* var mıdır? Evet, sanat eserinin gerçekliği *üst-gerçeklik* ya da *estetize edilmiş olan gerçeklik*'tir. Çıkış noktasını yaşanılan, içerisinde bulunulan, duyumsanan dünyadan alır ve bu gerçekliği farklı bir formda yeniden üreterek ortaya çıkarır. İçerisinde yer aldığı toplumun hayallerinden, sevinçlerinden, acılarından, isteklerinden, zedelenmişliklerinden yani en genel ifadesiyle gerçekliğinden hareketle, daha kuşatıcı ve derinlikli bir üst gerçekliğe ulaşır.

Edebîlik vasfını kazanabilmiş eserler kendi aralarında nitelik bakımından tasnif edildiğinde referans alınan noktalar da böylelikle ortaya çıkar. Örneğin bir eserin *şaheser* olarak tanımlanmasında var olan gerçekliği ne derecede dönüştürdüğü; metaforik ve imajinatif söyleyişle *üst-gerçeklik*'te nasıl tekrar ürettiği etkilidir. Öyle ki bu türden eserler, muhatabına ulaşır kelimelemlerin yan anlam değerleriyle okunmaya başlandığında üretilmeye, yeni anlam alanlarında çoğaltılmaya devam eder. İşte herhangi bir edebî eserin gerçekliğiyle okurun kendi yaşanmışlığının/gerçekliğinin buluştuğu nokta da burasıdır. Okur, estetik değeri yüksek, kurgulanmış olan gerçeklik içerisinden kendi yaşanmışlığına, bireysel tecrübesine denk düşeni alır ve özümser. Sanat eserinin dikkatli ve *örnek okur*'unu içerden sarıp sarmalaması da böyle gerçekleşir.

‘Dalak’ ve *dalaksız olma hali*: “Dalaksız Nikola”

Ceyhun Emre Teoman tarafından kaleme alınan “Dalaksız Nikola” (*Kentkitap, 3.Baskı, Mayıs 2010, Ankara, 107 s.*) adlı *trajikomik bencilik hikâyesi* de yukarıda dikkat çekmeye çalıştığımız türden bir gerçeklikle muhatabına ulaşmaktadır. Dünyada yaşıyor olduğu şuurundan uzaklaşmadan hayatını anlamlandırmaya gayret gösteren okurun bireysel yaşanmışlıklarıyla *üst-gerçeklik*'te yeniden üretilen hikâye, “*dalaksız*” sözcüğünün metaforik anlamıyla derinlik kazanmaktadır. *Dalak*, bilindiği gibi insanın karın bölgesinde böbreğin ve midenin sol yanında yer alan bir organdır. Hücre açısından oldukça zengindir ve kandaki yabancı maddeleri, bakterileri, ölü ve parçalanmış alyuvarları yok ederek bedenini savunmasını sağlayan akyuvarları kana verir. Böylelikle kanın yeterli oksijene kavuşmasına olanak veren dalak, bütün bir bedenin çevresinde bir tür savunma kalkanı oluşturarak insanın sağlıklı kalmasını sağlar.

“Dalaksız” kelimesi sözlükte yer alan ilk anlamıyla ele alındığında öncelikle, dışarıdan gelecek bakteriler karşısında savunmasız kalan, dolayısıyla da zindeliğini yitirmiş bir beden aklı gelmektedir. Fakat edebî metnin en önemli yapı taşlarından olan kelimeler, tahkiyelendirilmiş eserlerde sözlük anlamlarıyla değil, eserin bütünü içerisine yerleşmiş yan anlam değerleriyle okunmaya ihtiyaç duyar. Bu bakış açısından hareket edildiğinde “dalak” ve “dalaksız” sözcüklerinin metaforik anlamları belirir. Dolayısıyla *dalaksız olma hali*, tazeliğini muhafaza edemeyen, görünüş itibarıyla her ne kadar cezp edici olsa da *dış*'tan gelebilecek saldırılara karşı koyamayan ve *iç*'te çürümeyi yaşayan insanlara karşılık olarak okunabilmektedir.

Teoman'ın eserinin kahramanı Nikola da *dalaksız olma halini* hem yaşayan hem de davranış ve tavırlarıyla etrafında meydana getirdiği yıkımlarla “dalaksız” sıfatını üzerinde taşıyan bir karakterdir. “Dünya Kumpanyası”nın sahibi olan Nikola, yıllardır sağladığı birikimi sinemaya yatırmak ve tek seferde büyük bir vurgun vurma düşüncesindedir. Yıllardır beraber olduğu dostlarını! “*kırarak, dökerek, yıkarak harcayarak... fakat sessizce*” (s.18) yanından uzaklaştıracak; emek emek örülen perde perde açılan tiyatronun kapısına kilit vuracaktır. Bunun için adı “Son Oyun” olan “*yeni, yalan, yapmacık*” bir oyun planlar. *Dekor olarak hırsı, tamahı, şehveti, zulmeti, vefasızlığı, hileyi bembeyaz bir örtü ile süsleyerek ‘perde’* (s.16) diyecek olan bu Son Oyun’un senaryosu yoktur. Her oyuncu tek başına sahne alacak ve oyunun içerisinde *mış gibi* yapmadan kendi sahiciliğini sergileyecektir.

Ceyhun Emre Teoman, *öykü içerisinde öykü* tekniğiyle kurguladığı metninde yer verdiği bu “Son Oyun”un afişini de, Nikola'nın dalaksız sıfatı ön plana çıkacak şekilde kurgular/tasarlar: “*Haydi, ey okur! Hayal edelim şimdi. Oyunun afişi... En başta tabii ki ‘Dalaksız Nikola’ yazmalı. Vasfı önemli değil. Malum ya Nikola oldukça marifetli bir karakter. Hemen alt tarafta bir otobüs resmi olmalı. Afişteki otobüsün camlarında oyuncu fotoğrafları yer almalı. Fotoğraflarda her bir oyuncu can veriyor görünmeli... Oyunun adı ise, para, iskambil kâğıtları ve sahte gülücüklerle yazılmalı... ‘Son Oyun’*” (s.15)

Yukarıya alıntıladığımız kısmın hemen başında yazar tarafından “haydi, ey okur!” nidasıyla yapılan çağrı, metnin içerisine okurun da dâhil edilerek derinlikli anlam alanlarının aralanmasına yöneliktir. Eserin kimi yerlerinde tekrar edilen bu davet Teoman'ın “*bu hikâye, halden anlamayan Dalaksız'a reddiye, insan harcamaktan zevk alan Nikola'ya ise bir manifesto hükmündedir*” (s.16) açıklamasıyla estetik açıdan zaafa uğratılmış ve sınırları belli olan bir gerçekliğe yönelmiş olmaktadır. Fakat yazar, birbirlerine eklenerek gelişen metin halkalarındaki kurmaca yapının yönünü, belirli gerçeklik'ten üst gerçekliğe çevirebilmiş ve böylelikle bir tür eleştirel okumaya da imkân tanımıştır.

Sanatçıları, “gök ehline yakın insanlar” olarak kabul eden Ceyhun Emre Teoman, onların “yıldızlara oturup melekleri seyre daldıklarını” söyler. Mânâ âlemine dair duygu değeri olan sanatkarların bu özelliği Dalaksız'ın dünyasında karşılık bulamaz. Dünya Kumpanyası'nın oyuncularının her biri aslında Son Oyun'larını sahnelerken Dalaksız Nikola'da olmayan insanî bir değerini açığa çıkmasını ister. Örneğin ilk sahne alan yüz ellişer kiloluk Tonton Kardeşler, adeta ruhlarının tüm ağırlığını bedenlerine yüklemişçesine oldukça hassas ve iç'lidirler. Uzun uzun seyirciyle bakışan bu iki koca adam, sessizliğin içindeki çılgılığı kalabalığa hissettirmek ister fakat daha fazla dayanamayarak hıçkırarak ağlamaya başlarlar. Etrafındaki her şeyi kurgudan/konfordan ibaret sayan kalabalık, oyun içerisindeki sahiciliği ıskalayarak hiçbir biçimde keyfinin kaçmasına izin vermez ve kahkahalarla gülmeye başlar. Kardeşlerden “Ton”, “gülmeyin” diye haykırır seyirciye: “*Gülmeyin... Biz bilemedik. Dünyanın şatafatına, bir de Dalaksız Nikola'nın hayallerine kandık. Hepsi boşmuş, geç anladık, ama anladık... Biz rol yaptık yıllarca... Ama bu rol değil! Ne olur inanın bize! Açın gözlerinizi, inanın bize... Bu bizim son sahnemiz.*” (s.26)

Dalaksız Nikola'nın planı kusursuz bir biçimde işlemektedir. Ton'un bu konuşması seyirci tarafından sadece oyunun bir parçası olarak kabul edilir ve bir kahkaha tufanı daha kopar. Sahnenin ortasında birbirlerine dayanarak ayakta durmaya çalışan kardeşler daha fazla dayanamaz ve oldukları yere yığılırlar. Nikola'nın dekor olarak seçtiği beyaz fon, tende ağır tinde hafif tontonların kefeni olur. Söze kulak kabartmayan seyirci, sahne ortasında ölüveren iki kardeşin cansız bedeni karşısında da hiçbir tepki vermez. Sadece arka koltuklardan bir ağlama sesi gelir. Bu ses, tüm olanların oyun değil sahici olduğunu çığlık çığlık etrafa yayan ve insanları buldukları kuyularından çıkmaya davet eden bir bebeğin sesidir. Fakat bebek'ten yükselen bu davet, salonu dolduran kalabalıkta olduğu gibi kurgunun özelde muhatabı olan Dalaksız Nikola'da da hiçbir karşılık bulamaz. O, bir dostundan/yükünden kurtulmuş olmanın huzuruyla! ertesi gün gazetelerde bir ilan yayımlar: "*Ton Ton Kardeşlerin Dalaksız Nikola Ve Tiyatrosu İle Maddi Manevi İlişkisi Kalmamıştır. Üçüncü Şahıslara Duyurulur...Nikola*" (s.28)

Yazar, tiyatro ekibinin tamamını teker teker sahneye çıkararak yeni metin halkaları meydana getirir. Hacivat Tekin, Kel Pişekâr, Mutlu Meddah, Tonton Kardeşler, Cambaz Halime, Kabak Tanju, Nur Hasan, Bariton Nahit, Şöför Kara Yiğit ve Nikola'nın yardımcısı Şerbetçi Hamdi, bu yeni metinlerin kahramanı olarak ayrı birer yaşanmışlığı/hikâyeyi sahneler. Yıllardır birlikte olduğu dostlarının! yumuşak taraflarını çok iyi bilen Dalaksız, vaktiyle onlarla çok ağır sözleşmeler imzalamış oyunculara başkaca hak tanımamıştır. *Daha fotojenik, daha endamlı, daha havalı, daha şaşalı, daha daha daha oyuncular* (s.18) arayan Nikola, gün gün hedefine yaklaşarak ezmiş olduğu arkadaşlarının omuzlarında yükselmektedir.

Dalaksızlardan arınmış bir dünya mümkün mü?

Teoman hikâyesini, 8 ayrı *perde*'yle bölümlenmiş Şöför Kara Yiğit ve Şerbetçi Hamdi'yi de müstakil birer bölümde ele almıştır. Metnin sonrasında ise 7 ayrı kısım yer almaktadır. Bölümlerin arasına Nuri Pakdil'den, Andrey Tarkovski'den alıntılar koyan ve kimi epigramlarla metnin hem geçişlerini yönlendiren hem de anlam alanını genişleten yazar, tasavvuf âleminin sınırlarında dolaşarak kalp ehlinin hallerine atıflarda bulunur. Metinde post modern anlatı türlerine has söyleyiş ve anlatım teknikleri yer almakta; hem hikâyeye hem tiyatroya, hem şiire hem de romana ait hususiyetler kolajlanarak okurun dikkati çekilmektedir. Ayrıca, hikâyenin sayfaları arasında Dalaksız Nikola karakalemle resmedilmiş ve okurun zihnindeki resim görsel imajlarla da canlı tutulmaya çalışılmıştır.

Sinema sektöründe ihtiyaç duyabileceğini düşünerek bir tek Şerbetçi Hamdi'yle yollarını ayırmayan Dalaksız, nihayet filmi tamamlamıştır. Eserin "*Ve Film Çekiliyor*" (s.67) adlı bölümünden başlayarak Nikola'nın bu macerası tahkiyelendirilir. Onun eski dostlarıyla bir sonraki karşılaşması, çekmiş olduğu filmin galasında olur. Muhteşem hazırlanmış bir gecede Dalaksız'ın filmi görücüye çıkacak ve Nikola bembeyaz elbiseler içerisinde emellerine kavuşacaktır. Bu uğurda sadece dostlarını değil bütün parasını da harcamış, tek ümidini her karesinde kendinin yer aldığı filmine bağlamıştır.

Fakat kahramanımızın filmi başlayınca salonda adeta tam bir şok yaşanır ve filmin seyrine daha fazla tahammül edemeyen insanlar koltukları teker teker boşaltır. Çünkü film ilk sahnesinden son sahnesine kadar Nikola'nın halleri üzerinedir: “*Saçlı Nikola, bıyıklı Nikola, kel Nikola, pipolu Nikola, sakallı Nikola, parlak Nikola, taşan Nikola, fakir Nikola, zengin Nikola, despot Nikola, naif Nikola, şöyle Nikola, böyle Nikola...*” (s.86) Dalaksız Nikola'yı salonun ışıkları yandığında tek bekleyenler eski dostlarıdır. Olduğu yere yığılan Nikola onlara “dostlarım... dostlarım” (s.87) diye seslenir.

Nikola kısa süreli de olsa aslında adından söz ettirmeyi başarmıştır. Gazeteler, radyolar, haber bültenleri ve eleştirilenler onun çekmiş olduğu filminden söz etmektedir. Fakat tüm bunlar Dalaksız'a yeni bir sıfat kazandırmış, adı bir de “*Bencil Yapımcı*”ya çıkmıştır. Onu arayıp sormak yine eski dostlara düşer. Dalaksız'ı, boş bir tarlanın ortasında bulurlar. Film tutmayan ve parlayan yıldızı çabuk sönen Nikola, malını, mülkünü, evini de kaybetmiştir. Barınak olarak sığındığı yer, Son Oyun'un afişinde camlarına dostlarının can çekişen fotoğraflarının asılı olduğu resimle yer alan otobüsün içidir.

Artık söylenecek söz, hikâyenin kurgusu içerisinden tükenmiştir. Ceyhun Emre Teoman, Dalaksız Nikola'nın dünya karşısında bitmek bilmeyen hırsının ve bencilliğinin neye karşılık geldiğinin net olarak anlaşılması için, bu sefer de dikkatleri “*Son Hikâye*” (s.95) adını verdiği metne çeker. “*Bir varmış, bir yokmuş... Kapılar varmış, kapılar varmış. Bu kapılardan kimi helal, kimi harammış. Hangi kapıdan girilirse, akıbet ona göre son bulurmuş. Dünyada dalaksız çokmuş...*” (s.95) diyerek söze başlayan yazar, zaten elde edeceği paraya haram yoldan ulaşmış olan fakir adamın trajedisini nakleder.

Dalaksız Nikola ve onunla aynı hikâyede yer alan bu türden insanların kurgudan yansıyan gerçeklikleri, aslında tüm insanlığa yönelen bir tür öz'e/insaniliğe dönüş çağrısı olarak da okunabilmektedir. Nitekim zaman değişmiş asır başkalaşmış olsa da bu çağrı, asırlar evvel Mevlana'nın “Ger berîz-i bahr râ der kûzeî / Çend günced kısmet-i yek rûzeî” - *Denizi bir kâseye dökerek olsan, ne kadar sığar? -Kâse kadar...- Onun için kişinin dünya malı doldurması ancak bir günlük rızık kadardır*” şeklinde dile getirdiği hakikatle ışımaya devam etmektedir.

Şimdi son soruyu sorma vaktidir. Dalaksızlardan arınmış bir dünya gerçekten mümkün müdür? Bilemiyoruz. Ama bilebildiğimiz bir gerçek var. Bencilik her geçen gün artıyor ve dalaksızlar artık eskisinden daha çok maske değiştiriyor. Yeni yollarla, farklı usullerle kanlarında dolaşıp duran mikropları bir şekilde temizleyip taze, fakat ruhtan yoksun bir bedene ve görünümüne kavuşabiliyorlar.

Ama ruh ne yazık ki temiz kanla beslenmiyor. Ve ruhun içerisinde hapsediği beden ne kadar da delişmen gözükse, insanın sahiciliği *aşına bir dil'e* her zaman göz kırpmıyor. “Vesselam...”

Referanslar:

- Collingwood,R.G. (1996), *Tarih Tasarımı*, (çev. K. Dinçer), Ankara, Gündoğan Yay.
- Carr, Edward Hallet – Fontana, Jose (1992), *Tarih Yazımında Nesnellik ve Yanlılık*, (çev. Ö. Ozankaya), Ankara, İmge Yay.
- İnançer, Ö. Tuğrul (2009), *Dinle Neyden Mesnevi Sohbetleri*, İstanbul, Sufi Kitap.
- Grolier International Americana Encyclopedia (1993), C.4, Connecticut-İstanbul Grolier Incorporated-Sabah Yay.
- Watt, Ian – Barthes, Roland (2002), *Roman ve Gerçek Etkisi*, (çev. M. Sert), İstanbul, corpus Yay.