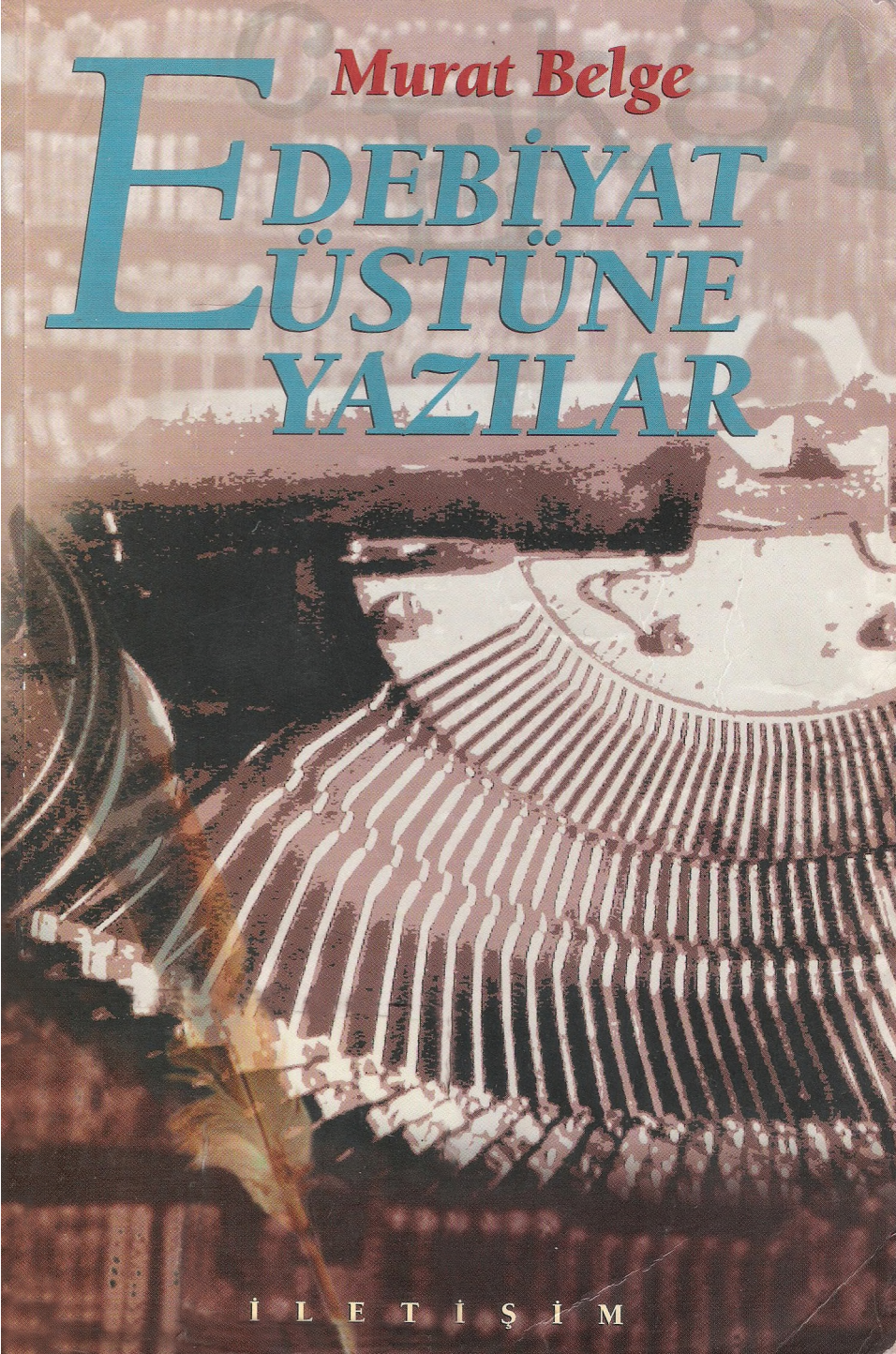
Murat Belge

EDEBİYAT ÜSTÜNE YAZILAR



İLETİŞİM

MURAT BELGE 1943'te doğdu. İ.Ü. Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. 12 Mart döneminde iki yıl cezaevinde kaldıktan sonra 1974'te üniversiteye döndü. 1981'de doçentken istifa etti. *Halkın Dostları, Birikim, Yeni Dergi, Yeni Gündem, Milliyet Sanat, Papirüs* dergilerinde ve *Cumhuriyet, Demokrat, Milliyet, Radikal* gazetelerinde yazdı. 1983'de İletişim Yayınları'nı kurdu. 1997'de profesör olan Murat Belge Bilgi Üniversitesi'nde öğretim üyesi ve *Radikal*'de yazıyor. Kitapları: *Tarihten Güncelliğe* (1983), *Sosyalizm, Türkiye ve Gelecek* (1989), *Marksist Estetik* (1989), *The Blue Cruise* (1991), *Türkiye Dünyanın Neresinde* (1992), *12 Yıl Sonra 12 Eylül* (1992), *İstanbul Gezi Rehberi* (1993), *Boğaziçi'nde Yalılar ve İnsanlar* (1997). Yazarın ayrıca William Faulkner, James Joyce, John Berger'den çevirileri yayımlanmıştır.

Yapı Kredi Yayınları, 1994 (1 baskı)

İletişim Yayınları 490 • Bugünün Kitapları 43
ISBN 975-470-691-3
© 1998 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 1998, İstanbul

KAPAK Ümit Kıvanç
DİZGİ Maraton Dizgievi
UYGULAMA Hüsnü Abbas - Suat Aysu
DÜZELTİ Sait Kızılırmak
KAPAK BASKISI Sena Ofset
İÇ BASKI ve CİLT Şefik Matbaası

İletişim Yayınları
Klodfarer Cad. İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34400 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Fax: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

MURAT BELGE

Edebiyat Üstüne Yazılar



iletişim

İÇİNDEKİLER

Önsöz 9

Roman Üstüne 15
Türk Romanında Tip 17
Çeşitli Açılardan Roman Kişisi 22
Hikâye ya da Roman Kişisinin Adı 34
Birey ve Roman 37
Polis Romanları 40
"P.S." 43

Dünya Romanında Son Durum 45
Roman Sanatında Yapısal Sarsıntılar 47
Eski Eserlerden Yenilerini Üretmek 53
Marquez ve Romanda Yenilik 59
Üçüncü Dünya Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış 65

Sanat ve Politika 75
Giriş 77
"Politik Roman" Üstüne 79
27 Mayıs'ın Edebiyatımıza Yansıması 95
12 Mart Romanları 114
Bir "Edebiyat Malzemesi" Olarak 12 Mart Yaşantısı 135
12 Eylül Filmleri 151

Bir Afiş Dolayısıyla Devrimci Resim Üstüne ... 165
İşçi Sanatı ... 169

Sanatçılar ve Sorunsallar ... 173
Kemal Tahir ... 175
Devlet Ana ... 178
Osmancık ... 184
"Osmanlı Devletinin Kuruluşu"na İlişkin Yaklaşımlar ... 187
Köprülü ve Tarihçilik ... 189
Kemal Tahir ve Tarık Buğra'da Osmanlı Devletinin Kuruluşu ... 191
Cemo - Memo ve Gelenekten Yararlanma ... 194
Tutunamayanlar ... 203
Tutunamayanlar'a Ek ... 211
Şafak Üstüne ... 212
Yaşar Kemal'in Üçlüsü Üzerine ... 230
Türk Roman Geleneği ve *Sevgili Arsız Ölüm* ... 233
Sevgili Arsız Ölüm'e Ek ... 243
Yahya Kemal ve Osmanlı'da Siyasi Gelenek ... 245
Ömer Seyfettin ... 267
Halikarnas Balıkçısı ve Mavi Anadolu ... 274
Mavi Anadolu Hümanizmi ... 280
Behçet Necatigil ... 288
Hem Savaşçı, Hem Derviş ... 300
Arkadaş Üstüne ... 305
Duvar ... 309
Mütercim-i Eşgal Latif Bey ... 316

Eski Edebiyattan ... 321
Namık Kemal: Aşk ve Evlilik Üzerine ... 323
Mai ve Siyah ... 330
Eylül ... 344
Fahim Bey ve Biz ... 354

Metin İncelemeleri ... 363
Giriş ... 365
T.S. Eliot'ın "Prufrock" Şiiri Üstüne ... 367
Sabahattin Ali'nin "Asfalt Yol" Hikâyesi Üstüne ... 382
Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi ... 388

Epik Üstüne ... 403
Epik ... 405

Denemeler/Değinmeler *431*
Brueghel ve Brecht *433*
Savaş ve Edebiyat *440*
Eşcinsellik *446*
Attila İlhan'ın Halk Edebiyatı Değerlendirmeleri *453*
Türkçe'de Düzyazının Gelişmesi *455*
Geçmiş Sanata Nasıl Bakıyoruz *460*
"Edisyon Kritik" Sorunu *463*
Kötü TV Dizilerinin Akla Getirdiği Bir Estetik Boyut *466*
Romanda Demokrasi *469*
Kitap Tanıtma Kurumu *472*
Ucuzdur, Vardır İlleti... ..... *476*
Orhan Pamuk *480*
Değişik Düzeylerde ve Kültürde "Dışa Açılma" *483*
Edebiyat ve "Tenzil-i Rütbe" *488*

İki Konuşma *491*
Bir Sanatçının Günlüğünden: Murat Belge *493*
"Sosyalist Ahmet Mithat Olduğumu Kendim Söylemiştim" *502*

ÖNSÖZ

Hayata bir edebiyatçı olarak başlamıştım. Böyle bir ilk cümle paragrafın geri kalanının oldukça *kitsch* bir üslûpla devam edeceğini akla getiriyor: "... ama kader beni..." tarzında. Doğrusu, zaman zaman böyle bir ruh haline yaklaşmıyor değilim. Edebiyattan uzaklaştım; bu, politikaya yaklaştığım anlamına geliyor. Şüphesiz "aktif politika" dediğimiz şeye değil, ama teorik dünyanın edebî alanlarından politik alanlarına kaydım. Başka ülkeler için iddialı bir söz söyleyecek durumda değilim, ama Türkiye'de bu alan (politika) ne çok sevimli, ne de çok verimli. Türkiye'nin politikasında, sanki değişim, her şeyin daha beter olması biçiminde gerçekleşiyor. Ya da, özellikle bugünlerin görünüşü böyle. Onun için, "keşke edebiyatta kalsaydım..." gibi sözler dilimin ucuna geliyor. Ama, hele ilerleyen yaşlarda, bu "keşke"li hayıflanmalar da bir hayli banal ve bir hayli *kitsch*'tir.

"Edebiyatçı olarak başlamıştım," ama ilişkimiz başından beri biraz karışıktı. Liseyi bitirince yalnız İngiliz Filolojisi'nin sınavına girdim. Niyetim orada kalmaktı. İngiliz edebiyatını zaten epeyce okumuştum. Ama zaman içinde daha çok Türkiye'deki edebiyatla uğraşacağım da belliydi. Buna rağmen Türkoloji'ye değil de Filoloji'ye girmemin başlıca nedeni pragmatikti: o günlerin "milliyetçi-mukaddesatçı" Türkolojiler'inde barınamayacağımı biliyordum. Filoloji yoluyla dünya edebiyatıyla ilişkimi sürdürmek de işime geliyordu.

Ama bu arada bir "gençlik dikbaşhlığı" daha yaptım: edebiyatı yardımcı sertifika olarak alıp dil kısmından mezun oldum. Bunun da -o zamanki aklımla- iki gerekçesi vardı: birincisi, böylelikle, edebiyatla ilişkimi profesyonelleştirmeyecektim; edebiyat üstüne konuşarak maaş almayacaktım. İkincisi, sonunda asıl ilgim nasıl olsa edebiyatta yoğunlaşacağına göre, bir başka alan üstüne biraz daha derinlemesine bilgi edinebilecektim. Böylece eski (Anglo-Sakson) ve Orta İngilizce'yi de öğrendim. Epeyce de dilbilim çalıştım. Eski İngilizce bilerek okunacak başlıca eser *Beowulf* epiğiydi. Bunu çalışırken, başka epiklerle uğraşabilirdim. Sonunda çağdaş edebiyata gelecektim, bu da belliydi. Ama yolu kasten uzatıyordum.

Doçentlik tezimi "modern romanın doğuşu" üstüne yazmaya karar verdim. 1969-70 arasında İngiltere'ye gittiğimde bu konuda çok malzeme topladım. Ama döndükten bir süre sonra konudan vazgeçtiğim için o malzeme de bir anlamda kullanılmadan kaldı. Bu sefer de Marksist estetiğe, o tür bir genel alana yöneldim.

Bütün bunlar epeyce ironik; o uzun yolları yürüyüp, artık gelmem gereken yere yönelecek noktaya vardığımda, başka kaygılarla oraya gitmekten vazgeçtiğim için. Benzer şeyleri doğrudan Türk edebiyatında da yaptım bir ölçüde. Eski edebiyatı çok okudum. Bunlar halen de yazıya yansımış değil; yüzlerce kart üstünde notlar olarak duruyorlar.

Edebiyat sevgisi ile siyaset ilgisi sanata yaklaşımımda bir çeşit uzlaşma noktasında karar kıldı. Sanata genel ideoloji içinde bakmayı, bana hayat hakkında önemli bir şey söyleyen bir yapı gibi görmeyi tercih etmiştim hep. Bu tavrın estetist değildi, ama işlevselci veya indirgemeci de değildi. Çünkü ancak sanat olduğu, sanata özgü estetik gerekleri yerine getirdiği zaman o "önemli şeyi" söylediğine inanıyorum. En çok roman üstüne yazmam da, sanırım, bu uzlaşmanın bir sonucuydu. Ve galiba böylece şiiri "özel" hayatıma sakladım.

"Edebiyatçı" sayıyordum kendimi, ama yalnız edebiyat tarihçisi ve belki eleştirmen olarak; şiir, hikâye yazmaya niyetim yoktu, tersine yazmamaya kararlıydım. Bunu kendi yeteneklerimin ötesinde görüyordum - içimden de gelmediğine göre, zorlamanın bir anlamı yoktu. O çerçevede, sevdiğim bir yazarı çevirmek, ona Türkçe'de bir ses bulmak yeterliydi.

Altmışlı yıllarda Türkiye'nin genel düşünce hayatında sosyalizm

kısa sürede egemen olmuştu. Bu egemenlik sanat ve düşünce alanında da belirgindi. Nerdeyse hepimiz sosyalisttik ve ötekilerden daha iyi sosyalist olmaya çalışıyorduk. Yılların yasaklarından sonra, sosyalizm, çoğumuz için, yeni bir düşünceydi. Özellikle Marksizm, Türkiye'de aydınların nicedir yokluğunu hissettiği "sistematik düşünce" imkânını veriyordu. Bu sistemle bakarak, dünyayı açıklamak mümkündü ve Marx'ın ünlü tezinde dediği gibi, daha önemlisi, dünya üstünde anlamlı eylemde bulunmak mümkündü.

Bunları yapmaya çalışırken aslında tek bir Marksist düşünce yöntemi olmadığını anlamamız da uzun sürmedi. Marksizm bize, "Bir altyapı, bir de üstyapı vardır," der; bunu bellemek kolay. Ama "düşünce" denen şeyin de altyapısı var. Düşünce, kurum ve pratiklerle, genel kültürel çerçeveyle ve zihnî sorunsallarla, kültürel-entelektüel ortamın söylemleriyle belirleniyor. Yeni bir düşünce, pastanın üstüne dökülen eritilmiş çikolata gibi, bu karmaşanın üzerine yayılıyor, ama onun biçimini de alıyor. Bu karmaşa sonucunda sosyalizm kimisi için bir "millî kalkınma yöntemi", kimisi için elitist bir yöneticilik özleminin kamuflajı, kimisi için eski "her şey toplum için" işlevselciliğinin daha şık bir formülü ve daha neler neler haline gelebiliyor. Bu, yerli düşünce kalıpları ve alışkanlıklarından yeni bir -dogma'ya değil de- düşünce tarzına (modalite) geçmenin zorluklarıyla ilgili kısım. Öte yandan, dünyadaki geçerli Marksizm'in de, gene benzer koşullarda oluşmuş, bir hayli farklı anlayış ve formülasyonları vardı.

Bunların içinde oldukça yalın ve fakat önemli bir tanesi vardı ki Marksizm'e vurulan devletçi Stalinist damganın devamıydı: SSCB'de geliştirilen ve Jdanov'da en yetkili sözcüsünü bulan tarz bir "sosyalist gerçekçilik" anlayışı. Önemi teorik inceliğinden ya da felsefî derinliğinden gelmiyordu, yoktu böyle özellikleri. Resmî olduğu için önemliydi. Türkiye'nin şematik düşünce alışkanlıklarına olsun, otoriterlik eğilimlerine olsun, son derece uygundu ayrıca. Nitekim bütün bu yıllar boyunca, göze çarpan temsilcileri değişse de, bu akım hep kaldı ve tahmin ediyorum sosyalist bireylerin çoğunun sanat sorunlarına bakışını belirledi. İşin tuhafı, o "göze çarpan temsilciler"in çoğu sosyalizm alanına arızî olarak gelip biraz gönül eğlendiren, sonra çekip giden ve bambaşka işlerle uğraşan kimselerdi. Ama orada bulundukları sürece "proletaryanın yüksek çıkarları" adına konuşmanın tartışılmaz otori-

tesiyle ülkenin en seçkin yazarlarını, sanatçıları horlayıp azarlamış, buruşturup atmışlardı.

Benim düşüncemin altyapısı liberal olduğu için, bu tavra yakınlık duymam imkânsızdı; ama "liberal altyapı" bir yana, bunun Marksizm'le de ilgisi olduğuna inanmıyorum. Marx'da polemiğin, eleştirinin, istihzanın âlâsı vardır; ama bu tarz temelsiz küstahlık yoktur. Ayrıca, bu bayağı akıl yürütme tarzı hiç yoktur.

Ama sorun, zorunlu olarak aynı kampta bulunduklarımın bir kesiminin benimsediği bu kabalıktan ibaret değildi. Örneğin, geniş bilgisi, uzun sofistike argümanlarıyla Lukacs'a nasıl bakacaktım? Plekhanov'u nereye koyacaktım v.b.? Çünkü onlarla da, sonunda, anlaşamıyordum. Uzun süren bu teorik didişmenin sonuçlarına biraz sonra geleyim.

Pratik didişmede ise, yakın arkadaşlarım, sosyalist gerçekçilerin boy hedefi olan "İkinci Yeni"nin önde gelen şairleriydi. Aslında sosyalistti bu insanlar, ama şiirlerini kendi anladıkları şiirsellik ölçüleri içinde yazmakta kararlıydılar, birtakım düzayak sol mesajlar vermek uğruna ince ve karmaşık metaforlarından vazgeçmek istemiyorlardı. Benim ölçülerime göre de, şiirleri, son analizde, sosyalistti.

Onların, bu arada eleştiride yakın değerleri ve yaklaşımları savunduğumuz Fethi Naci gibi eleştirmenlerin yanısıra, bir süre sonra *Halkın Dostları*'nı birlikte çıkaracağımız, daha doğrudan ve bağıtlı bir politik şiir yazan görece genç kuşakla da arkadaştım. Ben kendi hesabıma şu mesajı bu mesajı veren değil, nitelikli ürün veren ölçütünden hareket ediyordum. Bugün de böyle düşünüyorum.

Bu sıralarda süregiden polemiklere karışmaktan hep kaçındım. İstediğim, daha uzun soluklu işlere girişerek, o polemiklerin zeminini değiştirmekti. *Halkın Dostları*'nda yayımladığım, Namık Kemal, Mehmet Rauf gibi eski dönem yazarları üstüne incelemelerde, Batılılaşma dönemi edebiyatının oluşumunun estetik arayışlarının yanısıra, hattâ onlardan önce, dönemin edebiyata yansıyan ideolojik yapılanmasını saptamaya çalışıyordum. Bunun değişmesinin, çağdaş tartışmaların birçoğunun altında yatanı ortaya çıkaracağına inanıyordum, hâlâ da inanıyorum. Onun için bu tarzı sonraki yıllarda da devam ettirdim, ama bir bütünlük haline (henüz) getiremedim. Benim yapamadığımı Berna Moran (*Türk*

Romanına Eleştirel Bir Bakış I,II,III) ve Jale Parla *(Babalar ve Oğullar)* yaptılar. Bir de, "polemik roman" üstünde çalışarak, önceki dönemin ideolojik yapısının yaşadığımız günlerdeki estetik biçimlenmelerine yansıyışını incelemek istiyordum. Bunu da ancak kısmen yapabildim.

Yetmişlerde, Althusser-sonrası Marksizm'de ortaya çıkan yeni estetik teorileri, yukarıda değindiğim teorik sıkıntıma önemli ölçüde ferahlama getirdi. Ama Balibar ve Eagleton gibi yeni dönemin yazarlarının açtığı ufukta da bazı sorunların vardı ve o zamana kadar hiç üstünde durmadığım Della Volpe o sorunlara da bazı önemli cevaplar getirdi. İnsan hayatında her zaman cevaplar geçici, sorular kalıcı. İlerde, bu alanda da yeni düzeltmelere girişebilirim, ama şimdilik bu teorik alanda durduğum nokta bu.

Bütün bu tavır alışlarda, katı ve dogmatik olmayan bir konum oluşturmak istedim. Ayrıca, ele aldığım eserin yakınına sokulmaya, birtakım kuşbakışı yargılarla değerlendirmeler yapmaktan kaçınmaya çalıştım. Bu, Marksist eleştiri geleneğinde beni tedirgin eden bir üslûptur: Son analizde sanata dışsal bir yükseltide durup, "falanca iyi, filanca kötü" diye genellemeler yapmak. Ama sanat ürününe istediğim yakınlıktan bakmanın yöntemini Marksist gelenekte bulamadım doğrusu. Örneğin düşüncesi bir hayli kıvrımlı ve esnek olan Eagleton bile, yaklaşık yüz elli yıllık bir İngiltere tarihi diliminde, egemen ideolojik formasyon olarak "korporatizm"i tesbit ediyor ve George Eliot'dan V.B. Yeats'e herkesi bunun içinde değerlendiriyor. Korporatizm tesbiti genel ideoloji düzeyinde haklı olabilir, ama edebiyatçının özgüllüğünün ortaya çıkarılmasına biraz daha özen gösterilmeli bence.

Dolayısıyla başka eleştirel disiplin ve okullar içinde aradım metne yaklaşma yöntemlerini. Örneğin, Anglo-Sakson eleştiri geleneğinin, "yazar-anlatıcı-anlatı-metin" ilişkilerinden yola çıkan yöntemleri. Bunda bir sakınca olduğuna inanmıyorum. İnsan aklının üretken olmasının tek bir kanalı yoktur; yöntem düzeyindeki eklektizm, bütünün eklektik olmasını da gerektirmez; neyi ne için ve nasıl kullandığını bilmektir sorun.

Sanıyorum, eleştirmen olarak tanındığım kadarıyla, değindiğim "dogmatik olmama" çabasıydı beni tanımlayan. Bu çerçevede, kendimi "derdini anlatabilmiş" saymam mümkün. Ama şimdi bir kitapta toplamak üzere bu yazıları yeniden okurken, bir yığın

"devrimci basmakalıplık" ettiğimi de görüyorum. Bu herhalde, "ortodoksi" dışı bir iş yapmaya çalışırken, büsbütün yanlış anlaşılma ihtimaline karşı geliştirilmiş yarı bilinçdışı bir strateji olmalı ve böyleyse, düşünce ortamımızın genel dogmatizminin hepimiz üstünde ne kadar ciddi bir terör yarattığının kanıtı.

"Kader beni edebiyattan uzaklaştırdı" sözü de çok doğru değil aslında; çünkü gittiğim yer neresiyse, sanattan edindiğimi oraya taşıdım.

Roman Üstüne

TÜRK ROMANINDA TİP

Roman, dünya edebiyatına burjuva sınıfının getirdiği bir türdür. Bütün sanatların bir anlamda sınıflarüstü oldukları söylenebilir; gene de, sanatsal türleri yaratan toplumsal oluşumlar, damgalarını vururlar o türlere.

Burjuvazi dünyaya bireyciliği, öznelciliği, insan tekinin yüceliği görüşünü getirdi. Toplumun altyapısını da, üstyapısını da buna göre değiştirdi. Örneğin, klasik dünya felsefesi evrensellerden, genellemelerden başlıyor, mantıkta da, özelliğinin sonucu olarak, tümdengelimi (dedüksiyon) kullanıyordu. İlk büyük burjuva düşünürlerinden Bacon'ın öncülüğünü yaptığı ve modern bilimin temel ilkesi olan tümevarım (endüksiyon), burjuva bireyciliğinin, felsefe ve mantığa yansımasından başka bir şey değildir.

Romanla burjuvazi arasındaki bağlantıları, Ian Watt'ın değerli çalışmasına dayanarak kısaca sıralamak istiyorum asıl konuma geçmeden önce.

1. Descartes'ın büyük yeniliği, kendi gözlemiyle kanıtlamadığı hiçbir şeye inanmamasıdır. Bu açıdan, "doğru"nun aranması, geleneksel düşünce tarzlarından kopmuş, bireysel bir sorundur.

Eski edebiyat türleri de "doğru"luklarını, geleneksel kalıplara uygunluklarıyla kanıtlamak çabasındaydılar. Oysa roman, "her zaman benzersiz, dolayısıyla yeni" olan bireysel yaşantıyı vermeye çalışır. En büyük değeri, "özgün" (orijinal) olmasıdır.

2. Eski edebî türlerde, edebî göreneklerin belirlediği bir atmosferde, genel insan tiplerinin hikâyeleri anlatılırdı. Burjuva romanında ise belirli bir konuma yerleşmiş belirli insan tekleri gerekliydi.

3. Önceleri, anlatı türünde kişiler, ya mitolojik ya da alegorik olurlardı. Bu iki çeşit tip de zorunlukla genel ve evrenseldi. Oysa roman için belirli bireyler gerekliydi. Bunun da ilk koşulu, kişilerin gerçek hayattaki insanlar gibi adları olmasıydı.

4. Burjuva filozofu Locke'a göre kişisel kimlik, zaman içinde süren bilinçliliğin kimliğiydi. Birey, geçmiş yaşantısı yoluyla kendi süren kimliğiyle temas ederdi. Roman da, insan kişiliğini, geçmişteki ve şimdiki bilinçliliği yoluyla yorumlar. Eski edebiyat zamandışı evrenselliklerle uğraşırken, burjuva roman, zamanı da bireyselleştirdi. Mitolojik veya dinî zamanı bırakıp, tarihî ve maddeci zamana doğru bir adım attı.

5. Mekân da zaman kadar önemliydi. Örneğin Boccacio veya Homeros'da kişilerin dolaştığı yerler "stilize" edilmiştir. Arasıra -gerektiği zaman- yerle ilgili ayrıntılar görürüz ama, çoğu zaman belirsizdir kahramanların nereye bastıkları. Romanın tanımlayıcı özelliklerinden biri ise, mekânı ince ayrıntılarına kadar vermesidir.

6. Roman, üslüp bakımından da bağları kopardı eski edebiyatla. Amacı, güzel, şiirsel üslüp değil, gerçek yaşantıyı vermeye yatkın, esnek, güzelden önce gerçekçi bir düzyazıydı. Romanın kullandığı dil, bütün öbür edebî türlerdekinden daha gösterseldir (referential). Bu yüzden roman, çevirisi en kolay yapılabilen türdür ve gene bu yüzden bazı büyük romancıların -Dostoyevski gibi- üslübu bayağı kötü olabilir.

Ian Watt'dan özetleyerek aktardığım bu bilgilerden de anlaşılıyor ki roman, öncelikle somut, özel insan tekinin bireysel yaşantısını, bireysel zamanı ve konumu içinde veren bir edebiyat türü olarak ortaya çıkmıştır. Bundan başka pek çok şeyi de amaçlayabilir romancı. Hayat görüşünü, felsefesini sunabilir, toplumu eleştirebilir, yeni bir dünyanın peygamberliğini yapabilir. Ama bütün bu amaçları gerçekleştirmek için ilkin romanındaki insanları yaşatmalıdır. İnsanları yaşamayan bir roman, başarısız bir romandır. Ne inançlarının yüceliği, ne felsefesinin doğruluğu, ne üslûbunun güzelliği, hiçbir şey kurtaramaz insanlarına soluk aldırmayan romanı. Bu saydığım şeyleri de arayabiliriz; içinde onları bulama-

dığımız için herhangi bir romanı kınayabiliriz. Gene de, kişilerin yaşarlığından sonra gelir bu kaygılar.

Şiir veya deneme gibi edebiyat türlerinin konuları herhangi bir şey olabilir. Sanatlardan resim ve heykel için de durum böyledir. Musikinin hemen hemen hiç konusu olmadığını söyleyebiliriz. Oysa roman (tiyatro gibi) konu olarak insanı almalıdır. Birtakım kişilerin üzerinde durup onların bireyselliklerini verme yolunu seçmeyen, olay örgüsüne öncelik tanıyan romanlar da vardır elbette. Ama bu çeşit romanların da değeri, son çözümlemede, kişilerinin olayı taşıyabilme gücüne bağlıdır.

Roman türü İngiltere'de doğmuş, Fransa'da ise uzun süre gelişememişti. Orada da büyük ustaları olan önemli bir sanat türü olması için burjuva devriminin tamamlanması gerekmişti. Türkiye için de böyle bir durum sözkonusudur. Tanzimat'la birlikte Türkiye burjuva düzenine bilinçli şekilde yönelinceye kadar roman yazılamadı. Bu düzene yöneldikten sonra da kolay olmadı roman yazılması, çünkü birçok koşullar henüz hazır değildi. Türkiye'de Batılılaşma akımının kendine özgü yapısı dolayısıyla, roman, belirli bir okur kitlesinin beğenisine ve gereksinmelerine cevap vermek üzere değil, Batı'da yazıldığı için yazıldı.

Yazar için büyük zorlukları vardı bu işin. Yepyeni bir türde yazmak zaten yeterince güç bir işti. Ayrıca, Türk edebiyatmda herhangi bir gerçekçi gelenek oluşmamıştı. Örneğin, ilk Avrupa romancıları eserlerinde insan yaratırken, büyük bir tiyatro geleneğinin "insan yaratma" sanatından yararlanabiliyorlardı. Oysa bizde romanı yeni bir tür diye yazanlar için tiyatro da eşit derecede yeni bir türdü. Batı'da, asıl romana gelinceye kadar, romanstan başlayarak, yaygın bir anlatı edebiyatı gelişmişti. Pikaresk tarzı, tam roman sayılmasa da, gerçekçi bir gelenek olarak ilk romancılara faydalıydı. Bizde ise, Batı'yla karşılaştırılabilecek kadar zengin bir gerçekçi anlatı edebiyatı oluşmamıştı.

Böylece, gerek gerçekçi anlatım, gerekse insan yaratma bakımından yararlanacağı yerli kaynaklar olmayan Türk romancısı, Batı'dan edindiği bilgiyi, olabildiği kadar, Türkiye'ye uygulamaya başladı. Ama edebiyat tarihi bilgisi çok yetersiz, çok yüzeyde olduğu için tam anlayamadı, değerlendiremedi yaptığı işi.

Öyle bir durumdaydı ki Türk romancısı, roman yazabilmek için insan yaratmalı, ama insan yaratmak için de önce o insanı ta-

nımalıydı. Ve bunun için yararlanabileceği hiçbir yerli kaynak yoktu. Dolayısıyla ilk Türk romanlarındaki kişiler inandırıcılıktan hayli uzaktır. Zaten o kişilerin çevresinde, gerçekçi, inandırıcı bir bağlam da kurulamamıştır. Örneğin Namık Kemal'in *İntibah*'ında gördüğümüz Ali Bey psikolojik veya toplumsal, hiçbir açıdan gerçek olmadığı gibi, içinde yaşadığı toplum da, sözgelişi Evliya Çelebi'de yer yer gördüğümüz dipdiri toplumun yanında, son derece yapay ve zorlamadır.

Öncülüğün kaderidir bu. Kusuru yalnız Namık Kemal'lerde değil, genel ortamda da aramalıyız. Nitekim Halit Ziya gibi iyice incelmiş, ustalaşmış bir romancıda bile, "İşte bir Türk" diyebileceğimiz kişilere az rastlıyoruz. Romancı, romanı öğrenmek için Fransız edebiyatına dönmek zorunda kalınca, yarattığı insanlara da o yabancı edebiyatın özelliklerinden pek çok şey siniyor.

Sonraki kuşakların yazarları, romanda Türk tiplerini yaratmakta daha başarılı olabilmişlerdir. Örneğin Hüseyin Rahmi belli bir toplumsal çevrede ilgisini deriştirerek (temerküz ettirerek), yerlileşme yolunda bir başarıya ulaşabilmiş, ondan çok daha sanatsal (artistik) olan A. Şinasi Hisar da Türk toplumunda bir başka çevrenin insanlarını ustaca yansıtmıştır.

İnandırıcı, yerli, gerçek kişilerin romanını yazma çabası öylece, bir "tip yaratma" çabasına dönüşmüştür. Bu dönüşüme yol açan başlıca etmenlerin (faktör) az önce sözünü ettiğim güçlükler olduğuna inanıyorum: yani, kişi yaratırken, kişinin kim olduğunu bilme sorunu. Romanda prototip olacak kimsenin, toplumun birçok özellikleri kişiliğinde taşıması gerektiğine inanan romancılarımız, roman kişisinde bireysel, kişisel olan özellikleri değil, genel, toplumsal olan özellikleri aramışlardır. Yani "karakter" değil, "tip" yaratmışlardır. A. Şinasi Hisar'ın protagonistleri, Gürpınar'ın bütün insanları, Yakup Kadri'nin Seniha'sı, Naim Efendi'si, hepsi birer toplumsal tiptir.

Bu sözlerimde ne bir övgü, ne de bir yergi var. Zaten övmek ya da yermek için "tip" ve "karakter" kavramlarını iyice incelemek gerekiyor ki, buna bir başka yazımda girişmek istiyorum. Şimdilik şunu söyleyeyim: Türk romancısının "tip" e yönelmesi kaçınılmaz bir süreçti.

Nitekim Cumhuriyet kuşağının romancıları da aynı yolda yürüdüler. Ama bir önemli fark vardı arada. Hisar'lar, Uşaklıgil'ler

kişilerini kendi sınıflarından, İstanbul burjuvalarından seçmişlerdi. Cumhuriyet kuşağını temsil eden yazarlarımızın çoğu halktandı. Dolayısıyla romanı ve roman kişisini halklaştırdılar. Fahim Bey gibi zamanca ve sayıca sınırlı tipleri değil, halkın içinden gelme tipleri canlandırmaya çalıştılar. Bence bu çabaların en başarılısı "Murtaza" oldu.

"Tip" aynı zamanda, toplumcu olsun veya olmasın, "gerçekçi" romanın kaçınılmaz bir aracıdır. Türkiye'de başka birçok şey gibi roman da politik bir özellik kazanıp ilericilik-gericilik çatışmasında rol oynamaya başlayınca, romanda fikrî içerik önem kazanınca, "tip" yaratmak, iyice gerekli oldu. Ama artık sorun yalnız "tip" değil, "olumlu tip" yaratmaktı. Bu işi sanırım bilinçli bir şekilde ilk Yakup Kadri *Yaban*'la yaptı - şüphesiz kendi sınıfsal görüşlerince. Ondan sonra da, asıl ağırlığını köy romanlarında gösteren Cumhuriyet kuşağı olumlu tipi hep kullandı (olumsuz tipi de; örneğin ağa ve imamın olumsuzlukları şaşmaz bir kural oldu). Tip yaratmak için belli ölçüde "soyutlama" gerekiyordu. Olumlu tip bunun dozunu daha da arttırdı. Yazının başında romanın tanımlayıcı özellikleri olarak saydığım somutluk, bireysellik ilkelerini zedeleyecek ölçülere vardı bu soyutlama.

Sözün burasına gelince, söylenecek şeyler artık belli bir eğilimi, gidişi açıklamalı, betimlemelerden uzaklaşmalı, normatif ve değerlendirici olmalı. Bu ise yazının tasarlanmış amacından ve çerçevesinden taşmayı gerektiriyor. Onun için önce, "karakter" ve "tip" ayrımını, bir başka yazıda, daha genişlemesine ele alacağım.

Yeni Dergi, Sayı 46, Temmuz 1968

ÇEŞİTLİ AÇILARDAN ROMAN KİŞİSİ

Yeni Dergi'nin 46. sayısında "Türk Romanında Tip" üzerine bir çalışmanın giriş yazısını yazmıştım. Şimdi düşününce, bunun yetersiz bir başlangıç olduğu sonucuna varıyorum. Çünkü birtakım ayrımları o yazıdan sonra değil, önce yapmam gerekliydi. "Tip" veya "karakter" gibi kavramları bu yazıda tanımlayacağıma göre, yazılış sırasında da öncelik bu yazıda olmalıydı.

"Tip" kelimesi, bir eleştiri terimi olarak ilk kullanıldığında, Don Juan, Don Kişot, Faust, Hamlet gibi mitik boyutlara ulaşmış kişiler kasdedilmiş. Zamanla bunlar için "arketip" kelimesi tercih edilerek, "tip", "toplumsal tip" anlamında kullanılmış. Hegel felsefesinin "somut evrensel" kavramına uyarak bu anlamda "tip" diyenler de olmuş. Marxçı edebiyat kuramında da çıkıyor aynı kelime (zaten gerçekçi ve ahlâkçı edebiyat kuramlarında her zaman yeri var). Ama orada bile anlamı hep aynı değil. Bugünün gerçekliğini yansıtan tip var, yarının olumlu gerçeğini yansıtan tip var.

Şimdi birçok edebiyat kuramcısı "tip" kavramının karşısına "karakter" kavramını koyuyor (oysa bir zamanlar "toplumsal tip" anlamını bu kelime taşırmış.[1] İki kavram arasında aşağı yukarı şöyle bir ayrım yapıldığı söylenebilir: tip, bireysel özelliklerinden,

1 Bu kelimelerin eleştiri tarihindeki yeri konusunda ayrıntılı bilgi için, bkz. Rene Wellek, *Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1965, s.242-47.

yani çeşitli huyları, davranışları, duygulanış ve düşünüş biçimleri, içsel gelişim ve değişimlerden pek fazla söz edilmeyip, daha çok dıştan görünüşüyle ele alınan, nesnel şekilde gösterilen, benzerlerinin temsilciliğini yapabilmek için genel niteliklerle donatılmış, öncelikle toplumsal gerçekliğin bir kesitini yansıtan, ve -iddiaya göre- bu arada kendi hayatını yaşamaya pek fırsat bulamayan kişidir. Karakter de bunun karşıtı oluyor şüphesiz. Toplumsal gerçeklikleri yansıtsa da ilkin kendi hayatını yaşayan, olumlu ya da olumsuz yönde gelişen, psikolojik yaşantısına ve öznelliğine öncelik tanınarak anlatılan, karmaşık yapılı kişi diye kabataslak tanımlayabiliriz "karakter"i de. Gelgelelim, bu iki tanımlama tarzının iki kavram arasına koyduğu karşıtlık bana hem gereksiz, hem de yanlış görünüyor. "Tip" kavramını iyi tanımlamakla, bu ayrılığın ortadan kaldırılabileceğine inanıyorum.

Geçen yazımın sonunda ima ettiğim gibi, "Şu yazar tip, bu yazar da karakter yaratır," demek, yalnızca betimleyici bir söz olmakla kalmıyor, aynı zamanda bir değer yargısı oluyor. Çünkü belirli bir roman kişisini savunmak, belli bir roman çeşidini de savunmaktır. Biçimci ve bireyci bir edebiyat anlayışına sahip kimseler, doğal olarak "karakter"den yana çıkıyorlar; toplumsal bir edebiyatı savunanlar da "tip yaratmalı" diyorlar. İki tarafın da dayandığı haklı gerekçeler var şüphesiz, ama bence sorun temelinden yanlış konmuş.

Roman -hele iyisi- öylesine sıkı örülmüş bir ilişkiler toplamıdır ki, ögelerinden herhangi birini kendi dokusundan çıkarıp soyutlamak, ve bu soyutlanmış öge üzerine fetvalar vermek, zorunlukla yanlış sonuç verir. Bu, roman konusunda hiç genelleme yapmamalıyız, demek değildir elbette. Genelleme yapabiliriz ve yapmalıyız. Ancak, içlerinde bulundukları somut romanlardan kişileri çekip alırsak, aramızda yaşayan kimselermiş gibi söz etmeye başlarsak onlardan, yargılarımız yanıltıcı olabilir. Proust'un kişilik çözümlemeleri bize hayranlık verebilir, ama Zola düşük bir romancıdır, demek olmaz bu. Bir yazar, dünya görüşünü romanına koymak ister; o dünya görüşünün iyice belirmesi için ne gibi gereçler yararlıysa onları kullanır. Bir Dickens, bir Flaubert'in ya da bir Dostoyevski'nin araçlarıyla, ve onların kişileriyle iş göremez. Kimi romanda kişiler, kimi romanda olaylar önemlidir; romanda yer alacak insanların niteliği de bunlara göre değişir. Hattâ aynı romandaki kişilerin nitelikleri değişir. Bunun için, kişinin

roman içinde işlevi bir yana bırakılarak, "tip gereklidir", ya da "karakter daha sanatsaldır," denemez.

"Tip" ve "karakter" kelimeleri kullanılmaksızın, "tek-yanlı" ve "çok-yanlı" gibi terimlerle aşağı yukarı aynı ayırımı yapanlar da var. Bu ayrım da çok şey değiştirmiyor bence, asıl önemli olan kişinin iki-boyutlu veya üç-boyutlu olması. Ünlü *Tom Jones* romanında bütün insanlar tek-yanlıdır, tiptir. Ama hepsi de üç-boyutludurlar. Bu da eseri, dünyanın en büyük on beş, yirmi romanı arasına koymaya yetmektedir. Kişinin tek-yanlı olması, öbür kişilerle ilişkisine ve bütündeki yerine bağlıdır. Raskolnikof'un romanı yazılacaksa, en fazla çok-yanlı olma fırsatı Raskolnikof'a tanınacak demektir. Romancı, Sonya'nın kişiliğinin karmaşıklıkları üzerinde durmaya daha az zaman bulur. Marmeladof ise büsbütün tek-yanlı olmalıdır. Ama aynı zamanda üç-boyutlu olduğu için, hâlâ dipdiri yaşamaktadır. Yazar bir kişiyi bir ya da birkaç yanıyla koyabilir eserine. Ama kişinin o bir ya da birkaç özelliği inandırıcı olmalı, iyice belirlenmelidir. Romancının bize şu kişi kötüdür demesi ve o kişiye kötü işler yaptırması yetişmez; kişi, psikolojik bir tutarlılık içinde kötü olmalıdır okuru inandırmak için.

"Tip"in bireysel özelliklerden çok genel nitelikleri yansıtan bir kişi olması, kolay kalıplaşmasına yol açıyor. Kuramsal tartışmalarda "karakter"i savunanların bir bakıma haklı görünmelerinin nedeni budur. Gelgelelim, bu kalıplaşmış, klişeleşmiş roman kişisi için ille "tip" deyimini kullanmamız, böylelikle de bu kelimeye bütünüyle olumsuz bir anlam vermemiz hiç gerekli değil. "Stereotip" kelimesi, klişeleşmiş roman kişisini anlatacak en iyi kelimedir. Şimdi, yukarıda da iki-boyutlu sözüyle nitelemeye giriştiğim bu "stereotip"in temel özellikleri üstünde biraz durayım.

"Stereotip", yazarın gerçek anlamda bir insan yaratmadığı, zaten yaratılmış, orta malı olmuş kişileri kopya ettiği zaman ortaya çıkan roman kişisidir. Böyle bir romancı önümüze *Cimri*'yi koyduğunda, cimri bir insan üzerine yeni bir şey görmüş, eser yoluyla yaşamış olmayız. O romana kadar yazılmış çeşitli eserlerde karşılaştığımız cimri tipi bir kez daha tekrarlanmış olur. Yerli tiyatrodan bir örnek geliyor aklıma.[2] Refik Erduran'ın *Direkler Arası*

2 Romana salt kişiler açısından bakınca, tiyatrodan da örnek almamak elde değil, hattâ sanırım faydalı.

oyununda bir hoca tipi vardı - belli bir ideolojik bağlamda anladığımız klâsik hocanın klâsik bir tekrarıydı: ahlâk dersi veriyor, herkesi cehennemle korkutuyor, sonra kızların göbeğine yazı yazarken coşuyordu, v.b. Yani üç beş genel özelliğin sığ bir bileşimiydi. Gerçi gazetelerde böyle hocaların serüvenlerini okuyor, hayatta bu çeşit olayların geçtiğini biliyoruz, ama öncelikle "edebî" bir tipti Erduran'ın oyunundaki o hoca. Çünkü gerçek bir hocanın somut gözlemine dayanılarak yazılmamıştı. Oyuncunun amacına ne derece hizmet ediyordu, oyunun değeri neydi, bu sorular başka yönlere sürükler bizi; ama böyle yalınkat kişilerle ortaya çıkan eser, oyun ya da roman, pek kalıcı olamıyor. Bu hoca tipini bir kere de Turan Oflazoğlu'nun *Deli İbrahim* oyununda gördüm: Cinci Hoca. Ama oyunu sonradan okuyunca anladım ki oyuncu yazara boşvermişti rolünün yorumunda. Cinci Hoca'yı, Erduran'daki, ve başka bir sürü eserdeki, klasik hoca tipine benzeterek iyice karikatürleştirmişti. Böylece İbrahim'i de bu şarlatana inandığı için gülünçleştiriyor, yazarın kurmak istediği tragedyada dengeyi bozuyordu. Bütün bunları, edebiyatımızda yalınkat tipin yaygınlığını, yorumda kişilerin nasıl basite indirgeniverdiğini göstermek için söylüyorum.

Edebiyatın bir çoğaltma değil, bir yaratma işi olduğuna inanıyorsak, "stereotip"i mahkûm etmeliyiz Yazar, başka yazarlardan edindiği hazır gereçlerle iş yapmamalıdır,[3] somut hayat gözlemlerine dayanarak bizim yaşantımızı da derinleştirmeli, tazelemelidir. Bu arada zamana, tarih içinde önceliğe de dikkat etmeliyiz şüphesiz. Moliere'in cimrisinden belki bin tanesinin sonradan türemesi, Harpagon'u klişeleştirmez. Aynı şekilde, Moliere'den sonra çoğaltılan bu sürüyle cimri tipi, Balzac'ın *Eugenie Grandet*'nin babasında, özgün bir cimri yaratmasını engellememiştir. Tefeci Gopsek ise bambaşka bir insandır. Yani, büyük yazarın yarattığı, aynı özelliği paylaşan iki tip bile, birbirinden kesinlikle ayrılacak kadar koruyabiliyorlar bireyliklerini.

Marxçı eleştirideki -ama Marxçı eleştirinin ülküsel gerçekliği değil, gerçek gerçekliği savunan dalındaki- kullanılışına göre "tip" bireyselliklerinden bir şey yitirmeksizin, birtakım genel ka-

3 Propaganda amacıyla, ya da basit bir mizah uğruna bu çeşit klişeleşmiş tipleri kullanmak elbette meşrudur. Ama ne propagandayı, ne de basit mizahı, kalıcı edebiyat olarak niteleyemeyiz.

tegorilerin veya çağdaş özelliklerin de temsilciliğini yapabilen, yani "tipik" olan roman kişilerini anlatır. İşte bu çeşitten tip, dünya edebiyatının en üstün örneklerinde gördüğümüz kişidir. Sorun ortaya böyle konunca da, "tip" ve "karakter" ayrımı ortadan kalkıyor, çünkü iki kavram birbiri içinde eriyor. En bireysel karakter bile ister istemez tipiktir çünkü.

Don Kişot'u ele alalım. Bireysel karmaşıklıklarla dolu olduğu halde, genel kategorilerin de temsilciliğini yapabilmiş bir kişidir. Bir kere, kişiliği karmaşıklıktan da öte, çelişik, paradoksludur.[4] Zaten Don Kişot'u Don Kişot yapan da bu paradoksluluktur (yani iki karşıt ögeyi aynı anda içinde bulundurma özelliği). Don Kişot yolda giderken görür ki bir adam bir çocuğu ağaca bağlamış, kıyasıya dövüyor. Hemen çocuğu kurtarır, adamın ağzının payını verir ve yoluna devam eder. Ama o gittikten sonra adam çocuğu gene bağlar ve bu sefer daha beter döver. Yani Don Kişot'un iyiliği çocuğun zararına olmuştur. Kahramanın kişiliğindeki paradoksluluk da buradadır. Çocuğu alıp evine götürse, kötülüğü gerçekten önleyecekti. Ama o zaman *Don Kişot* adındaki kitap yazılamazdı. Çünkü bu paradoks Don Kişot'un ta kendisidir ve bu paradoksun yalnız Don Kişot'a özgü olması, onun dünya edebiyatındaki erişilmez bireyselliğini yaratmaktadır. Peki bu bireyselliğiyle nasıl "tipik" oluyor Don Kişot? Yeni yetme burjuva sınıfından olan Sançonun aynı durum karşısında tepkisini düşünün. Çocuğu öldürseler dönüp bakmazdı başına iş açılmasın diye. Çöken aristokrat sınıfın temsilcisi Don Kişot ise yukarda özetlendiği şekilde karışıyor olaya.

Raskolnikof'a bakalım şimdi de. Çağımızda sık sık kullandığımız kelimelerin çoğu onun durumuna pek iyi uyuyor: yabancılaşma, bunalım, v.b. Davranışlarının çoğunda günümüzün sorunlarının tohumlarını görüyoruz. Ama bunları düşünerek mi yaratmıştır onu Dostoyevski? Birtakım genel nitelikleri yan yana getirerek mi biçimlendirmiştir kişisini? Şüphesiz ki hayır. Bir birey yaratmıştır. Ama üstün sanatçı sezgisiyle Almanların *zeitgeist* dediği şeyi (çağın ruhu) iyice yaşayarak, kendinden sonra en az bir yüzyıl boyunca belirli tipte toplumları uğraştıracak sorunlara parmak basmıştır. Yani Raskolnikof birey olarak doğmuş, zamanla

4 Dorothy Van Gbent, *Form and Function in the English Novel.*

belli bir genel kategorinin temsilciliğini kazanarak tip olmuştur. Yani bir "somut evrensel"dir.

Marxçı eleştirinin, sözünü ettiğim -ve inandığım- kolu, "tip" teriminden bunu anlıyor. Aynı düşünceyi, İtalyan gerçekçi edebiyatının kuramcıları, da Sanctis ile Luigi Capuana da paylaşıyor. Şöyle diyor Capuana: "Tip, soyut bir şeydir; tefecidir, ama Shylock değildir; şüphelenen adamdır, ama Othello değildir; kararsız, hayalci biridir, ama Hamlet değildir." İyi bir romanda, kişilerle genel, tümel kategoriler arasında bağ kurulmaması düşünülemez. Ama tümel kategoriyle bağ kurulması için tikel kişinin varlığını olanca somutluğuyla sürdürmesi gerekir. Bu çeşitten tiplere, bir ölçüde, bizim roman geleneğimizde de rastlanıyor. Aklıma gelen ilk iki örnek, Fahim Bey ile Murtaza. Bu ikisi, Türk romanında tip arayışının olumlu sonuçları. Ama hayatta aranmış ve hayattan bulunmuş ikisi de, kopya değil. Şimdi birtakım kişileri görünce, "işte, tıpkı Murtaza," diyoruz. Orhan Kemal romanını yazmadan önce diyemiyorduk bunu.

Bu çeşit tipleri değerlendirirken, tek-yanlı, çok-yanlı olmaları sorunu da pek önemli değildir. Çünkü gerçekten özgün olan, kopya edilmeyip yaratılan roman kişisinde tek-yanlılık, varsa bile, üstün bir düzeyde vardır. Stereotipin tek-yanlılığını eleştirirken, soyutluğu üzerinde durmuştum. Soyut bir cimri tipi yaratırken, yazarın imgelemi ve yaratma gücü, kişinin değil, cimriliğin sınırlarıyla kısıtlanmıştır. Oysa Moliere ve Balzac'dan verdiğim örneklerde görüldüğü gibi, cimri tipi, somut yoldan da yaratılabilir. O zaman Harpagon ve M. Grandet yaşarlar; cimrilik de onlarda yaşar. Böylelikle Harpagon ve M. Grandet'in tek-yanlılıkları bir kusur olmaktan çıkar. Çünkü biliriz hayatta da vardır böyle tek-yanlı insanlar. Ve bunlardan bazıları büyük romanların unutulmaz kahramanları olmuşlardır. Oblomov'u düşünün. Ama o da, bütün tek yanlılığına karşın, Capuana'nın söyleyişiyle, "tembel" değil "Oblomov"dur.

Bu gibi kişilerin tek-yanlılığı, tipikliği bir kusur olmadığı gibi, karmaşıklık da her zaman bir erdem değil. Kişinin çok-yanlılığı, tutarlı olarak işlenmedikçe, o kişi bir "karakter" değil, "kukla" olur gene. Stereotip, iki kazığa yırtık bir ceket giydirilerek yapılmış bir korkuluksa, tutarsız çok-yanlı kişi de tepesine tirolyen şapka konmuş, smokin ceketiyle golf pantolonu giydirilmiş bir

korkuluk kadar gülünçtür. Kendi roman geleneğimizde bu çeşit karmaşık kişi olarak *Sinekli Bakkal*'daki Rabia geliyor aklıma. Rauf Mutluay, Rabia'nın gerçekdışılığını çok iyi belirtmişti yazısında. Hem müşfik hem kinci, hem tutucu hem açık görüşlü, hem uysal hem dediği dedik, ve daha bir sürü karşıt huya sahip - böyle bir kişiyi herhangi bir yazarın inandırıcı şekilde sunması bilmem olabilir miydi? Ama Halide Edib'in bu işi başaramadığı ortada. Çünkü bütün bu özellikleri kahramanına yamarken, dikişin sağlamlığını hiç düşünmüyor. Psikolojik açıdan tutarlı değil Rabia'nın kişiliği. Tezin antitezi, o tezden mantıkî biçimde doğamıyor, sentez de havada kalıyor dolayısıyla.

Psikolojik uyarlık olmadığı için Rabia'nın mayası tutmuyor. Ama psikolojik uyarlığı olan bir başka roman kişisi de doyurucu görünmüyor bana; Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ındaki kahraman. Bu eserde psikolojik veriler titizlikle işlenmiş. Anne öldüğü için teyzeye aktarılan sevgiyle özel bir ana kompleksi biçimi (bununla klasik Freudcu şemanın tekrarını yapmaktan kaçınmak istiyor belki yazar), teyzeyle kırıştıran babaya karşı nefret gibi psikanaliz konusu durumlar inceden inceye veriliyor. Psişik yapının çeşitli tikler, korkular, tiksintiler ve yönsemler şeklinde beliren dışavurumları, ayrıntılarıyla gösteriliyor. Yani psikolojik tutarlık var burada, ama psikolojik tutarlıktan kişiliğe yer kalmıyor. Sanki yazar bir doktor, aylak adam da bir hasta. Doktor, hastasının yalnız nevrozuyla ilgili özelliklerini inceliyor uzun uzadıya, kahramanının kişiselliklerini anlatmaktan, kişiliğini anlatmaya zaman bulamıyor. *Sinekli Bakkal*'dan çok daha üstün bir kitap bence *Aylak Adam*, hemen ardından sözünü ettiğim için ikisini bir kefeye koyduğum sanılmasın. Ama bu kusurunu da yoksayamıyorum.

Biri karmaşık kişiliği olan bir protagonist yaratmaya, öteki de bilimden yararlanarak kişiye psikolojik derinlik vermeye yönelmiş bu iki romanın kusuru, yalınkat tek-yanlı kişilerle işleyen romanların kusuruyla bir noktada birleşiyor: iki çeşitte de gidiş soyuttan somuta. *Sinekli Bakkal*'da yazarın yanlışı, kendisi "karmaşık olsun" dedi diye kişinin karmaşık oluvereceğini sanması. Oysa romancı önce Rabia'yı etiyle kemiğiyle düşünüp, çevresiyle ilişkileri içinde nasıl gelişeceğini, toplum-birey diyalektiğinin doğal akışına bırakabilirdi. Yani kişisiyle birlikte yaşayabilirdi. Atıl-

gan'daki aksaklık ise, Freud kuramının belli bir roman kişisine uygulanmasıyla o kişinin bir gerçeklik ve yaşarlık kazanacağını sanmak yanılgısı. Çocukluk komplekslerinin üzerinde o kadar fazla, hattâ eserin tasarlanmış bildirisini zedeleyecek oranda, duruyor ki, zaman zaman, bir hastanın klinik raporunu okur gibi oluyoruz. Paul Goodman'ın kişilik tanımlaması, aylak adamın gerçek bir kişiliği olduğuna inanamayışının nedenini açıklar: "Sentiment, kişinin geçici durumlar karşısında gösterdiği tepkidir - tepkisi bir düşünce, duygu, eylem ya da bunların karışımı olabilir. Tutum, nesneler karşısında kişinin daha kalıcı olan duygusu, kanıları, bağıtlanma ya da yadsımasıdır. Ama kişilik, tutumları arasından ortaya çıkan birliktir."[5] "Sentiment"ı ve tutumu görüyorum aylak adamda, ama kişiliğe varacak bir bileşim pek yaratmıyor tutumlar.

Yani, ister stereotipler, ister karmaşık kişiliği olan sözde-karakterler, ister psikolojik tutarlığı olan kişilerle çalışsın yazar, ilkin somut insandan yola çıkmadıkça, ne yapsa tutmuyor. Roman sanatı, soyutluğa dayanamıyor. Bu aslında çok basit bir gerçek, herkesin bildiği bir şey; gene de her zaman aynı yanılgılar tekrarlanıyor. Özellikle "entelektüel" yazarların başına dert oluyor bu soyutluk sakıncası.[6]

Roman kişisine biraz da romandaki işlevi açısından bakmak istiyorum. Çünkü bir romanda herkesin rolü ve önemi aynı olamaz. Şimdiye kadar hep ya kahramanlardan, ya da onlara yakın önemde olanlardan söz ettik. Kahramanın dışında kalan kişiler de apayrı bir konu.

Hattâ kahramanın kendisi de her romanda önemce aynı olamaz. Kimi roman vardır, birkaç kişiyi ele alıp onların yaşantılarını anlatır. Kimi romanda ise kişiler çok önemli değildir, belirli bir tema, dolayısıyla olay örgüsü önem kazanmıştır; kişiler, olay örgüsünü taşımakla yükümlüdürler.[7] Örneğin, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda yazar ilgisini protagonistin öznel yaşantısında

5 P. Goodman, *The Structure of Literature*, s.129.

6 Bu çeşitten soyut zorlamalar, toplumcu gerçekçi eserlerin çoğunu da zedelemiştir. Ama bu konuya bu yazıda giremeyiz.

7 Ancak, olay örgüsünü taşıyabilmek için, kişilerin yaşaması gerek. Romanda önemli yer tutmak başka, önemli yeri olmadan, kendi çapında yeterince yaşamak başka.

deriştirmiştir (temerküz ettirmiştir). Burada kahraman, hemen hemen romanın bütünüdür. *İnce Memed*'de Memed'i baştan sona izleriz, ama öznel yaşantısından çok kavgası, nesnel durumu bizim için önemlidir. *Devlet Ana*'da ise protagonist yoktur; çeşitli kişiler (kimisi sahnede seyirciye daha yakın bir yerde durmaktadır sadece) bir devletin kurulması olayına değişik oranlarda katılırlar; kitabın ağırlık merkezi, kişiler değil, temadır. Bu derecelendirmeyi daha da uzatabilir, ışıldağın kişiye ya da olaya daha az ya da daha çok tutulduğu çeşitli roman örnekleri sayabiliriz.

Gene de kabataslak bir sınıflandırmayla roman kişilerini protagonistler ve ötekiler diye ikiye ayırabiliriz. "Ötekiler" işlev ve niteliklerine göre gene birkaç kategoriye girerler.

Protagonist üzerine genelleme yapmak, güçten de öte bir şey. Normal olarak roman, protagonist için yazılır. Şimdiye değin yazılagelmiş romanların çeşitliliği karşısında, ortak bir protagonist kavramı bulmak, eleştirinin olanakları dışında ve zaten anlamsız bir iş. Bütün roman kişileri için gerekli olan, yukarıda sıraladığım kurallar onun için de geçerlidir. Ama bundan başka bir şey söylenemez.[8]

Kahramandan başka bir de çevreyi, topluluğu, toplumu temsil eden, çok gerilerde, karanlıkta duran kişiler var. Bunları tek tek ayırdedemeyiz bile. Bazan biri azıcık bize yaklaşır, sonra gene kaybolup gider. Aylak adam dilenciye iki lâf eder, dilenciyi düşünür. Ama dilenci bir daha görünmez, işi bitmiştir. Dickens gibi, kişilerine özellikle fiziksel canlılık kazandırmada başarılı olan bir romancı, bir an için gördüğümüz bir kişiyi bile yaşatabilir. Örneğin, *David Copperfield*'da bir adamdan üç dört satırla söz eder. Belden yukarısı çok kısa, bacaklarıysa çok uzunmuş bu adamın, o kadar ki, bir başkasının akşam üstü gölgesi gibiymiş. Uzun bacaklı adam romanda bir daha görünmedi, ama ben de onu unutamadım.

İşte protagonistlerle bu en uzakta duranlar arasında, ışığa bir yaklaşıp bir uzaklaşan çeşitli kişiler yer alır. Geridekilere göre daha özerktirler, ama protagonist kadar da önemli olamazlar (romancı işini başardıysa eğer. Kimi zaman da ikinci derecede kalması tasarlanan bir kişi romanı aldığı gibi, ne kahramanı ne de yazarı dinlemeden, kapar götürür.) Bunların bir bölüğüne Güldü-

8 Bu sınıflamalar için, Harvey'in *Character and the Novel* adlı eserinden büyük ölçüde yararlandım.

rü Kişisi, bir bölüğüne de İşlevsel Kişi diyorum. Sınırını çizmesi daha kolay olduğu için Güldürü Kişisi'nden başlayayım.

Katıksız Güldürü Kişisi'nin tanımlayıcı özelliği, davranışlar sınırının darlığı ve kişiliğinin değişmezliğidir. Güldürücü olmak için çoğunlukla egzantriktir bunlar. Bir iki garip huylu, kimseninkine benzemeyen davranışları vardır. Kişilikleri de zaten bunlarla özetlenebilir. Eserin başında neyseler sonunda da odurlar. Sahneye çıktıkları zaman ne yapacakları, ne söyleyecekleri bellidir. Aklıma ilk gelen örnek gene tiyatrodan. Bugün çoğumuza hayli soğuk görünen, ama zamanında epey kahkaha tufanına yol açmış, *Vatan yahut Silistre*'nin Abdullah Çavuş'u. "Kıyamet mi kopar?" sözüyle özetleyebiliriz onu. Hüseyin Rahmi'nin kadın tiplerinden çoğu da bu kategoriye girer. Dünya edebiyatında Güldürü Kişisi'nin en unutulmaz örneklerini veren yazar da şüphesiz Dickens'dır.

Tuhaf bir bağımsızlığı vardır Güldürü Kişisi'nin. Romanın protagonistini unutursunuz bazan, ama onu kolay kolay unutamazsınız. Bunun nedeni, sanırım, davranışlarının sınırlılığı ve tutarlılığıdır. Daha rahat çakılır insanın belleğine. Güldürü Kişisi'ni eser içinde denetlemek de güçtür. İnsanın çok özsel bir yanına hitap ettiği için okuru, seyirciyi hemen sürükler. *Vatan yahut Silistre* oynanırken de; Sıtkı Bey'in ya da başka birinin yurtseverce konuşmaları arasında Abdullah Çavuş'un gelip "Kıyamet mi kopar?" demesini çok seyircinin sabırsızlıkla beklediğinden şüphem yok.

Güldürü Kişisi'nin kimliği birkaç özellikten meydana geldiği için, ona romanda güldürme dışında bir görev yaptırmak çok güçtür. Daha güç olanı ise onu değiştirmektir. Güldürü Kişisi, doğal olarak, değişimden hiç hoşlanmaz. Böyle bir küstahlığa kalkışan yazarı, gülünçleştirerek, hemen cezalandırır. Orhan Kemal'in bu yanlışlığı yaptığını düşünelim. Murtaza kızının ölümüyle bilinçlenerek değişiyor, sözgelişi yazar oluyor.

Murtaza romanın protagonistidir. Bense Güldürü Kişisi'ni protagonistin dışında kalan bir bölük olarak tanımlamıştım. Doğrusu şimdi düşünüyorum da, *Murtaza*'dan başka kahramanı tam anlamıyla Güldürü Kişisi olan bir roman hatırlamıyorum. "Murtaza" deyince, göğsünü şişirip kaz adımlarıyla yürüyen ve "disiblin... vazife bir" diyen biri akla gelir. Murtaza vazifeyi savsaklayıp, üstelik kızının ölümüne yol açarak o zamana kadar gördüğümüz kişiliğiyle başa çıkamayacağı yeni durumlarla karşılaşınca, kitap so-

na erer. Bu durumlar karşısında Murtaza, bütün yaptıklarını düşünmek, dünyayı düşünmek zorunda kalacaktı. Bu da, belli bir ölçüde kendinin bilincine varmasını gerektirecekti. Görevi, disiplini, insanî bağlamdan ayrı, saltık değerler gibi kabul ettiği için kendi kızını öldürdüğünü anlayacaktı. Bütün bunlar gerçekleşince de Murtaza trajik bir nitelik kazanacak, Güldürü Kişisi olamayacaktı. Çünkü kendinin bilincinde olan kişi Güldürü Kişisi olamaz. Örneğin bir Oblomov, kendi bilincinde bir insan olduğu için, Güldürü Kişisi'nin boyutlarını aşmaktadır.

İşlevsel Kişi'nin ne olduğunu anlatmak çok daha güç. Çünkü her romanda sayısız işlev var. Gelgelelim, bu kişi, adından da anlaşılacağı gibi, protagonist gibi bir amaç değil, bir araçtır. Romancının işlevsel kişiyi kullanmaktaki başarısı, onun araçlığını okurdan gizleyebilmesi ölçüsünde belirlenir. Gizlemesi de, İşlevsel Kişi'yi bir amaca hizmet ettirirken, inandırıcı bir insan olarak sunmasıyla gerçekleşir.

Bence İşlevsel Kişi'nin -ki çoğunlukla tip özelliklerini taşır- en fazla yararlı olduğu işlerden biri, romanda genel değerleri veya kategorileri temsil etmektir. Böylece ikinci derecede kişiler protagonistlerin üzerindeki soyut yükleri kaldırmış olurlar. Protagonistlere bireyselliklerini koruma olanağını sağlarlar. Türk roman geleneğinde bu işin bilinçli bir şekilde ve başarıyla uygulandığı bir örnek düşünemiyorum. Ama Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore*'siyle bu ilkenin genel çizgilerini yeterince açıklayabilirim belki. İtilâf devletlerince işgal edilmiş İstanbul'da geçer olaylar. Akraba ve nişanlı olan Necdet'le Leylâ romanın protagonistleridir. Leylâ günün modasına ve sınıfının ahlâkına uyarak bir İngiliz subayıyla flört etmekte, Necdet de buna içerlemektedir. İkisinin de davranışlarında -az da olsa- belli ölçüde bir karmaşıklık vardır. Şöyle ki: Leylâ yabancılarla mı düşüp kalkacağını, yoksa nişanlısıyla evlenmesinin mi daha iyi olacağını düşünür; Necdet de kıza tutkusuyla öfkesi ve yurt sevgisi arasında bocalar. Bütünüyle roman, bir ahlâkî öykü olduğu için kişiler soyutluktan tam kurtulmuş ve kişilikleri kesin çizgilerle belirmiş değildir. Gene de iki protagonistin davranışlarında tipik ve bireysel belirtiler birbirine karışmıştır, diyebiliriz. Öteki kişiler ise birey olmaktan çok genel nitelikleri ve değerleri temsil ederler. Leylâ'nın bocalamasına karşın Azize Hanım yabancılara büsbütün köle olmuş Türk kadını-

dır; Leylâ'nın ana-babası da aynı köleliği aile düzeyinde yansıtırlar. Major Will, cinsel yozlaşmanın temsilcisidir; Amerikalı gazeteci kadın, Nermin, Marlow, bu yozlaşmanın cinsel sapıklık bölümünü meydana getirirler. İşgal karşısında Osmanlı sarayının tutumunu göstermek üzere Şehnaz Sultan romana konmuştur. Öte yandan, Necdet'in arkadaşı Dr. Cemil Kâmi de Kurtuluş Savaşı'na katılan olumlu İstanbullu tipini gösterir. İşte bütün bu işlevsel kişilerin bir araya gelmesinden doğan toplumsal ortamda protagonistler dramlarını yaşarlar.

Bütün bu teknik sorunların, bu gençlik çağı romanında, çok iyi çözümlendiği söylenemez. Ama İşlevsel Kişi ile protagonistin, romandaki bireysel yaşantılar ile genel değerleri nasıl paylaşabileceklerini açıklayabildim, sanıyorum.

İkinci derecede kişiler için bundan başka daha sürüyle görev düşünülebilir. Kahramanın -veya başka birinin- kişiliğine şu ya da bu şekilde bir açımlama (commentary) sağlayabilirler. Örneğin *İntibah*'da Dilâşub, Mehpeyker'in ne kötü olduğunu, Mehpeyker de Dilâşub'un ne kadar iyi olduğunu göstererek birbirlerini tamamlarlar. *Noraliya*'da Ferit'in çeşitli arkadaşları, saplandıkları fikirlerle, Ferit'in derinliğini ve geniş görüşlülüğünü (Peyami Safa'nın anlayışına göre) belirginleştirirler. *İnce Memed*'de Deli Durdu, Memed'in eşkıyalığının olumlu niteliğini vurgular. İkinci derecede önemli kişi olaya değişik perspektifler ve görüş açıları kazandırabilir. *Yer Demir Gök Bakır*'da çocuklar veya kaçan sevgililer böyledir. Olaylara yorum getiren, bir çeşit koro görevi yapan kişiler de vardır - aynı eserdeki Meryemce gibi. Kemal Tahir'in hemen bütün romanlarında eyleme pek karışmaksızın, olayları yorumlayan bir bilgelik merkezi bulunur. Bütün bunlar, İşlevsel Kişi'nin yapabileceği görevlerden bazılarıdır. Romanların örgüleri karmaşıklaştıkça, kişiler arasındaki bu çeşit işlevsel ilişkiler doğal olarak artar.

Yeni Dergi, Sayı 50, Kasım 1968

HİKÂYE YA DA ROMAN KİŞİSİNİN ADI

"Bir romanda anlatılan onca şey arasında kişilerin adları ne önem taşır?" diye düşünebilir insan. Ama roman kişisinin adı, romanın gelişme tarihinde, başlı başına bir devrim olmuştur. Roman, edebiyatın genelden özele, evrenselden tikele dönüşümü sonucunda ortaya çıkmış bir türdür. Felsefî dayanağı, Aristoteles'in tümdengelim (dedüksiyon) ilkesini bir kenara koyarak tümevarım (endüksiyon) yöntemini ortaya atan Bacon'un *Novum Organum*'udur. Roman türünü yaratan toplumsal sınıf ise, dünyaya bireyciliği ilk yayan burjuvazidir - ama devrimci çağını yaşayan, üretimi eskiye oranla demokratlaştıran, kokuşmaya yüz tutmuş toprak aristokrasisine karşı yeni olumlu değerler getiren burjuvazi. İlk romanlar İngiltere'de yazıldı. Dünyanın ilk romancısı olan Daniel Defoe, şu çocukluğumuzda okuduğumuz *Robinson Crusoe* kitabını yazarken, aslında aristokrasiye karşı burjuva devriminin propagandasını yapıyordu. Robinson Crusoe burjuva sınıfının seçkin bir temsilcisidir, çünkü: a) mala düşkündür, ıssız adasında bile hırsla mal biriktirir, ıssız adanın kapitalisti olur yani; b) salt bireyci bir anlayışla yaşar, doğa karşısında bir birey olarak zaferler kazanır; c) ulus, aile, kadın sevgisi gibi bütün duygularını bir yana itmiş, içinde yalnız kâr isteği kalmıştır. Lafı biraz uzatıyorum ama, böyle yapmak zorundayım. Demek istediğim şu: bireycilikle başlayan, bireyciliği savunan roman, kişi adlarını da bireyci bir tutumla seçmeliydi. Daha eski anlatı edebiyatını düşüne-

lim; kişilerin adları ya alegoriktir, ya da mitolojik (kişiler kendileri de böyledir çünkü, belli bir yerde, belli bir zamanda yaşayan belli kimseler değildirler, her bakımdan genel, soyutturlar). Alegorik ad bireyi değil, belirli bir kategoriyi gösterir, "Bay İyiadam", "Bayan Cömert" gibi. Mitolojiden alınan ad ise, kişiyi daha eski bir kültür kalıbının çerçevesine sokar. Yani, her iki durumda da özgünlük ve bireysellik yoktur. Oysa romanın özü, bireysel kişi ve olayları, bir gerçeklik ve edimlilik (actuality) havası içinde anlatmaktır. Dolayısıyla, kişilerin adları da bireysel olmalı, belirli bir kişiden başkasını anlatmamalıdır. Anlatı edebiyatı içinde birdenbire Robinson Crusoe adında bir vatandaşın türemesi işte bunun için edebî bir devrimdir.

İnsan, insan olalı beri, adına büyük önem vermiştir. Bir kere tanıştığımız biri sonraki karşılaşmamızda adımızı unutmuşsa ne kadar kızar, alınırız değil mi? Adımızı unutuşunu bizi adam yerine koymaması olarak yorumlarız. Çünkü adımız kişiliğimizin bir parçasıdır. Freud, *Totem ve Tabu*'da, ilkel insanların ad karşısındaki tutumlarını incelerken, yası tutulan ölülerin adını anmanın tabu olduğunu anlatıyor. Kimi kabileler, ölen kimseye hemen yeni bir ad takar, onu bu adla rahatça anabilirlermiş. Adını söyleyince ölünün hortlayıp gelmesinden korkuyorlar da onun için. Freud'un klinik çalışmaları, çocuklar ve sinir hastalarının da adlarına çok önem verdiklerini gösteriyor. Örneğin, hastalarından bir kadın, kişiliğinin bir parçası yabancıların eline geçmesin diye korkudan adını yazamaz olmuş.

Kişiyle adı arasındaki bu yakın ilintiyi edebiyatta da görüyoruz. Orhan Kemal'in edebiyatımıza kazandırdığı unutulmaz bir tip vardır hani: Murtaza. Bence adı Murtaza'ya çok şey kazandırıyor; örneğin, Selim olsaydı, ya da Yılmaz olsaydı, aynı tip yaratılır mıydı acaba? Hiç şüphesiz Orhan Kemal'in anlatımı Murtaza adına özel bir anlam yüklüyor, ama bu adın çağrışımları da (bütün Murtaza'lardan özür dilerim) bu kişiye anlam yüklemiyor mu? İlle "Murtaza" demeyebilirdi Orhan Kemal, ama sanatçı sezgisiyle, aşağı yukarı aynı çağrışımları taşıyan bir başka ad bulurdu gene de kahramanına.

Tikelden tüme varılabileceği inancına dayanan romanın, kişilerin adlarını bireyselleştirerek, yalnız o kişinin malı yaparak işe başladığını söylemiştim. Gelgelelim, her romancı bu geleneği sürdürmek istemeyebilir. Roman türü genişledikçe, kişi adının görevleri de çeşitlenebilir. Çünkü roman, her ne kadar bütün hayatın içinden seçil-

miş özel bir dilimin hikâyesiyse de, romancının asıl anlatmak istediği geniş bir insanî durumun simgesel bir yoğunlaştırılmasıdır. Böyle bir amaçla kalemi ele alan yazar, roman öncesi anlatı edebiyatındaki gibi alegorik ya da mitolojik bir ad takabilir kahramana. Böylece, okura bilinen bir hikâyeyi hatırlatarak kişiyi de, kişinin içinde bulunduğu konumu da, evrenselleştirir. Gerçek roman iyice geliştiği için, yazar bunu yapmakla eski alegoricilerin sırasına girmez artık. Joyce'un "Stephen Dedalus" adıyla neler anıştırmak istediğini bir başka yazımda söylemiştim. Kimi yazarlar da kişilerine anlamı olan bir ad takarlar. Örneğin, yazar taş yürekli bir tip yaratacak; adını, sözgelişi, "Kaya Sertol" koysa, bu ad kişinin özelliklerine bir ışık tutar, o kişiden bekleyeceğimiz davranışlara bir işaret olur. Dostoyevski, Dickens, Faulkner gibi büyük romancılar kişilerini adlandırmakta sık sık kullanırlar bu yöntemi. Bunun bir sakıncası, adın, böyle bir amaç uğruna, normal bir ada benzemekten uzaklaşmasıdır. Yazar o zaman, kişilerine, "İyilik edersen-iyilik-görürsün," ya da "Baysağına-soluna-bakmadan-dümdüz-yolunda-yürü" gibi gülünç adlar takan Ortaçağ alegoricilerine yaklaşır. Alaylı bir etki sağlamak için kişiye ironik ad koyan yazarlar da vardır; korkak bir tipe "Kahraman" adını vermek gibi. Herhangi bir kimseyi, sıradan, olağan birini anlatmak için çok raslanan, yaygın bir ad kullanılabileceği gibi, garip, kendine özgü bir tip çizmek için ender, tuhaf bir ad da seçilebilir. Örneğin, Dickens'ın *David Copperfield*'ındaki Micawber adı enderdir, çünkü Micawber tipi de adamakıllı özgündür.

Ondokuzuncu yüzyıl romanı genellikle çok uzun, dağınıktı. Çeşitli burjuva isteklerini hep bir arada doyurduğu için sanat yanı zaman zaman geride kalıyordu. Yirminci yüzyılda düzyazı gelişerek eskiden şiirin malı olan alanlara el atarken, roman da kısaldı ve estetik yapısı ön plana çıktı. Bugünün romancısı sıkışık bir olay örgüsü kuruyor, asıl anlatmak istediği şeyin dışında fazlalıklara, gereksiz ayrıntılara yer vermiyor eserinde. Daha az lakırdıyla daha çok şey söyleme sorunu ortaya çıkınca, cümlelerin ritminden kişilerin adlarına kadar her ögenin hedefe ulaştıracak araçlar olarak kullanılması zorunluğu beliriyor. Kişiliğin bir parçası olduğu, ya da öyle sanıldığı psikologlarca da kabul edilen adlar da, böylece, roman içinde işlevsel (fonksiyonel) bir yer kazanıyorlar.

Papirüs, Sayı 13, Haziran 1967

BİREY VE ROMAN

Bugün klasikleşmiş kabul ettiğimiz Türk romancılarını okuduğumuzda, karakterlerin iç dünyalarında geçen duyguların dışsal jestlerle anlatıldığını görürüz. Örneğin büyük bir üzüntü anlatılacaktır. Karakter en azından, tarif edilemeyecek kadar sararır. Gözlerinden seller gibi yaşlar akar. Büyük bir ihtimalle baygınlık geçirir. Veya ciddî bir kellik tehlikesi yaratacak miktarda saç yolar başından. Yani, duygular yalnız jestle değil, ayrıca abartılmış jestlerle anlatılır.

Oysa bir Batı romanında benzer duygular böyle jestlere, dışsal "tezahür"lere yüklenilerek verilmez. Zihinden geçenlerle, imgelerle, içsel ayrıntılarla sunulur. Aradaki fark, yalnızca "estetik" bir yetkinleşmenin sonucu mu dersiniz? Bunun payı olmadığını herhalde söyleyemeyiz. Batı romanı çok daha önceden başlamış, geleneğini kurmuş, kuşakların kendilerinden önceki kuşakları eleştirerek özümsemesiyle hem yaşantı alanlarını, hem de anlatım tekniklerini fethederek, geliştirerek yetkinleşmiştir.

Ama sanırım farklılık yalnızca estetik uygulamayla açıklanamaz. Batı romanı ya da romancısı, bireylerin iç dünyalarını, gizli duygularını anlatırken, gözlerinin önünde bir hayli zenginleşmiş bir içsel hayat vardı. Onlar, romancıya özgü bir ayrıcalık olan, kişilere içlerinden bakma yöntemini bu kadar geliştirdilerse, bunun bir nedeni de bakabilecekleri karmaşık içsel yaşantılar olmasıydı. Teknik yetersizlikten önce, Türk romancısının bu alanda karşılaş-

tığı handikap bu içsel dünyanın yetersizliğidir.

Örneğin, bazı kırsal bölgelerimizde, hattâ şehirlerimizde yaygın olan "ağıt" geleneğini düşünelim. Burada ölümden ötürü duyulan acı bir tören yoluyla aynı anda hem dışsallaştırılır, hem de kamusallaştırılır. Şüphesiz ölene daha yakın olanlar vardır; ama o kadar yakın olmayanlar da acıyı tören içinde paylaşırlar. Şüphesiz, içten içe duyulmuş bir acı vardır; ama bu acı dışsal jestlerde somutlaşır. Gelişmenin bu aşamasında acılar, sevinçler, bütün duygular, bireyselden önce toplumsaldır, kamusaldır.

Aynı uygarlık içinde şehirli, daha incelmiş bir hayat tarzı içinde yaşayan bireyler de gene genel bir kültürü paylaşma durumundadırlar. Bütün köklü uygarlıklar gibi Osmanlı uygarlığı da bireyselliği aşacak güce sahip bir genel kültür üretmeyi başarabilmişti. Bu koşullarda bireyselleşme, böyle bir toplumsal düzende aristokrasiye tekabül eden kesimlerin eski statülerini kaybetmeleri sonucunda ortaya çıkabilirdi. Çünkü bu statü kaybı sözkonusu kesimi eski yöneticilik görevlerinden uzaklaştırır, ancak bireyselleşerek tepki gösterebilecekleri yeni pratikler içine sokar. Osmanlı toplumunda bu çöküntü Batı'da olduğu gibi yükselen bir burjuva sınıfın bireyselleşerek zenginleşmesinin öbür yüzünü oluşturmadığı için, romancının ele alabileceği bireysel yaşantıya sahip başka bir toplumsal tabaka yoktu. Nitekim, bu dönemin en başarılı romanları, sözünü ettiğim kesimden tipleri işleyenler olmuştur.

Cumhuriyet dönemi Osmanlı uygarlığına ve kültürüne sırt çevirerek kendini inşa etti. Osmanlı toplumunda bireyleri bir araya getiren, birbirine perçinleyen sıva "kültür" idiyse, belli bir başkaldırmayla hayata gelen yeni toplumsal düzenin buna denk düşecek derinlikte bir yeni kültür kurması imkânsız denecek kadar zordu. Dolayısıyla bu yeni dönemin sıvası, Osmanlı toplumunda son derece cılız kalan "ideoloji" oldu. Şüphesiz ideoloji de, değişik nedenlerle dahi olsa bireyselleşmeye karşı bir varlıktır. Çünkü o da son analizde ortalama bir insan tipi ister ve yaratır. Özellikle de bürokratik mekanizmalara olağanüstü bağlı bir toplumda "resmiyet" bireyselliği ezer. Toplumsal, kişisel, cinsel v.b. alanlarda geçerli ahlâk genel ideoloji tarafından belirlenir. Gerçek bireyler bu normların dışına çıkmaktan çekindiği gibi, romancı da norm dışı duygu ve davranışları ya hiç ele almaz, ya da kötüleyerek, ahlâkçı nutuklara boğarak anlatır.

Sonuç olarak, Batı romancılarının asıl başarılarını gösterdikleri, karmaşık iç dünyalara nüfuz edebilme yeteneği bizim romanımızda toplumsal-tarihî nedenlerle erişilmez bir alan olarak kaldı. Ancak son yirmi yıldır toplum bir romancıya bu anlamda malzeme sağlayacak kadar farklılaşabildi. O da, ancak belirli kesimlerde. Aslına bakılırsa, Batı romanının büyük karakter/tipleri de, bireyselleşme ayrıcalığına sahip olan kişilerden üretilmiştir; sıradan, halktan tipler, psikolojik değil, daha çok naturalist romanların konusu olmuşlardır.

Bu bakımdan, bugün bile Türkiye'de romancıların Batı romanının klasik dönem başyapıtlarını örnek alarak fazla yol alacaklarına inanasım gelmiyor. Gerçi bu yöntemle ortaya çıkarılmış başarılı romanlar yok değil, ama sayısal olarak çok az. Çoğu kez, içsel karmaşayı anlatmayı amaçlayan romanlar sonuçta büyük bir içsel sığlığı sergilemiş oluyor. Bize özgü toplumsal tarih, acaba bize özgü bir estetik ele alış biçiminin doğmasına da yol açabilir mi?

Yazko Somut, Sayı 29/3, 18 Şubat 1983

POLİS ROMANLARI

Polis romanı oldukça uzun bir süreden beri hafif edebiyatın başlı başına bir türü olma başarısını gösterdi. Dünyada belki en çok yazılan ve en çok okunan türlerden biri. Bu popülerliğin nedeni acaba nedir?

İlk anda bu kitapların hemen hemen her zaman kullandığı 'bilmece' ögesinin çekiciliği düşünülebilir. Kitabı yazanın serpiştirmeyi seçtiği ipuçlarına göre 'kimin katil olduğunu' bulup çıkarmanın zevki, biraz gelişmiş bir bulmaca çözme keyfi veriyor. Nitekim, başka pek çok roman türü ikinci, üçüncü kere okunmaya yatkın olduğu halde, bir kere okuyup 'esrar'ını öğrendiğimiz bir polisiye romanı ikinci kere okumak anlamsızlaşıyor. Buna dayanarak türün popülerliğinin ilk nedeninin okura verdiği bir 'esrarı çözme' çabası olduğunu söyleyebiliriz.

Bunun yanında, modern toplumda 'suç' kavramına duyulan ilginin de sözkonusu olduğu düşünülebilir. Daha geniş bir kapsamda baktığımızda, hayatın fazlasıyla kalıplaştığı, kurallara bağlandığı (belki tarihin her döneminde benzer bir monotonluk vardı da, monotonluk bu çağda insanların bilincinde daha fazla yer alıyor ve onları tedirgin ediyor) bir çağda, 'kural dışına çıkan' davranışlara karşı dolaysız bir ilgi oluşuyor. Kitle iletişim araçlarının 'insanın köpeği ısırması'nı ilginç ve çarpıcı 'haber' saydıkları bu çağda, normu bozan pek çok davranış geniş kitlelerin ilgi

merkezi oluyor. Polis romanlarının kullandığı 'norm dışı davranış' ise cinayet. Yani ahlaki bir sapma biçimi. Gazetelerde sıradan cinayet haberlerini yutarcasına okuyan yığınla insanın, hele içine bir de 'esrar' katılmış cinayeti kullanan polis romanına müptela olması anlaşılır bir şey.

Fakat bir de, bu suç olayıyla da bağlanabilecek bir başka öge var ki, polis romanı gibi bir türün ortaya çıkabilmesini daha derinden belirliyor. Bu da, gene daha çok modern topluma özgü olduğunu söyleyebileceğimiz bir özellik: dış görünüş ile bunun ardında yatan gerçeklik sorunu. Dikkat edecek olursak, polis romanlarının asıl katili öyle sıradan bir insan ya da zaten adam öldürmesi yadırganmayacak tipten profesyonel gangster falan değildir; cinayet işlemesi beklenmeyecek biri, toplumda oldukça saygıdeğer yeri olan bir kişidir. Ayrıca, polisiye 'bilmece' kurgusunun iyi işlemesi için bu bakımdan eşdeğer sayılacak bir dizi insan yer alır romanda. İlk bakışta hepsi eşit derecede 'suçsuz' görünümlüdür. Ancak yazar bazan şaşırtmaca yaparak bir kişiyi suça daha yakın gösterir ki, bazı mahkemeli polis romanlarında da görüldüğü gibi sonunda suçlu bulunur ve bu 'zanlı' beraat eder. Öte yandan, yazar kurgusunu geliştirdikçe şüpheler yaygınlaşır ve dolayısıyla romanda yer alan bütün kişiler işlenen suça eşit derecede yakın görünmeye başlar. Demek ki, bir tanesi dışında hepsi, görünümlerine uygundurlar. O bir tanesi ise, saygıdeğer bir görünüşün ardında cinayet işleyebilecek bir kişiliği saklamaktadır. Ama bir yandan da biliriz ki, roman onun değil de bunun katil olduğunun saptanmasıyla sonuçlansa çok fazla şaşırmayacağızdır.

İşte bu kavrayış biçimi, görünüş ile gerçeklik, öz ve fenomen, iç ve dış diye yapmaya alışık olduğumuz bir dizi ayrıma denk düşüyor. Özellikle felsefi düşüncemizi belirleyen bu kavramlar gündelik hayata da aynı yoğunlukta yansıyor: flört aşamasında, 'acaba göründüğü gibi mi?' sorusunu düşünmemiş çok az insana rastlayacağımız gibi.

Bu nedenle bence polis romanını çekicileştiren asıl etmen, bilmece kurgusunun daha derininde işleyen bu şüphe ögesi. İnsanın bir 'iç dünya' edinmesiyle başlayan bir süreç bu. Artık insanların kamuya karşı gizli ve kapalı tuttukları iç dünyaları var. Böyle bir ayrımın daha nevrotik işlenişleri *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* gibi ürünlerde de görülüyor. Ancak burada 'içsel' kötülük dışa vurulduğun-

da dış görünüşü de simgesel bir biçimde değiştiriyor. Polis romanında ise saygıdeğer dış görünüş değişmeden içteki kötülük teşhis ediliyor.

Teşhis eden de roman kahramanı, 'dedektif'. Karşımıza bütün bir toplum olarak çıkan, görünümlerinin ardında ne gizlediğini bilmediğimiz bu bir yığın insanın içyüzlerini, teorik olarak, bilse bilse Tanrı bilebilir. Polisiye romanın 'dedektif' kahramanı bu bakımdan, Tanrı'ya yaklaşan bir kahraman tipi oluyor. Ama Tanrı'ya özgü 'bilme' tarzına sahip olmadığı için, sezgiyle değil ampirik yoldan, analizle ve tümevarımla erişiyor gerekli bilgiye. İpuçlarını ve kanıtları değerlendirerek her biri eşit saygıdeğerlik ve suçsuzluk 'görünümleri' sunan bir dizi insan arasından, gizli suçluyu bulup yakalıyor. Belki de bu yarı-tanrılık nedeniyledir, bilinen çoğu dedektif tipi, cinsellik gibi normal insan özelliklerinden bir hayli uzaktır ve tesadüfen bir 'beden' sahibi olmasına rağmen 'zihin' yetisi başka özellikleri boğarak gelişmiştir. Tanrı'dan koparak yabancılaşmış insanlar dünyasında, bilgisayar öncesi ve 'akılcı' bir adalet aracıdır polisiye romanın dedektifi.

Yazko Somut, Sayı 31/5, 4 Mart 1983

"P.S."

Bu bölümdeki ilk iki yazı, roman üstüne yazmak istediğim daha geniş çalışmanın girişini oluşturacaktı. "Tip" kavramı, Lukacs estetiğinin önemli bir aracıydı; ama romanla uğraşan herkes, doğal olarak, "kişi" üstünde durmak zorundaydı. Bu yazılarda gelişen bakış açısı, daha çok 19. yüzyıl romanının sorunsalına uygundur. O zaman roman tarzını açıklamakta her zaman başvurulabilir bu yaklaşıma. Ama yirminci yüzyılda bütün sorunsal değişmeye başladı. Brecht tarzı bir sosyalist estetik olsun, Freudcu yaklaşımlar veya postmodernizm olsun, "roman kişisi"ne böyle bakmıyor artık. Niçin böyle bakmadığının bazı nedenlerine bunu izleyen bölümdeki yazılarda değindim.

Dünya Romanında Son Durum

ROMAN SANATINDA YAPISAL SARSINTILAR

Roman, ondokuzuncu yüzyılda yaşadığı altın çağını, bir daha dönmemecesine geride bıraktı. Yirminci yüzyılın ilk yarısında yaptığı yeniliklerle eriştiği ikinci doruktan da aşağı ineli epey oluyor. Son yirmi, otuz yıldır, bu iki dönemin başeserlerini hatırlatır nitelikte çok az roman gördük.

Amerikalı kadın romancı Mary McCarthy, 1960 ve 61 yıllarında *Partisan Review*'da yazdığı, romanda olguları ve romanda karakterleri incelediği, klasikleşmiş iki yazısında, yirminci yüzyılın ikinci yarısında roman sanatının öldüğü yargısını veriyor ve bunun nedenlerini inceliyordu. McCarthy'ye göre roman gerçeklikle çok yakın bir ilişki içinde varolur ancak. Eski romancılar, romanla olgular dünyası arasındaki bu zorunlu bağa karşı çıkmamış, hatta ondan özel bir şiir bile çıkarmışlardı. Balzac'ın olgulara tutkusu zaman zaman patolojik bir dereceye yaklaşırdı. Tolstoy, Dostoyevski, Dickens, hiçbir zaman olgulardan kopmadılar. Jane Austen'da, yemek listelerinden gelir cetvellerine kadar türlü olgu vardır. Oysa şimdi, dünya gitgide inanılmaz hale geliyor. Hiroşima'ların ve Auschwitz'lerin olduğu bir dünyada, gerçeklik nedir? Şöyle diyor McCarthy: "...görülüyor ki, sağduyuya dayanan roman, başlıca özelliği gerçekdışılık olan modern dünyayı kapsamaya en az yatkın olan edebiyat biçimi. Anladığım kadarıyla romanın ölmekte oluşunun nedeni de bu. Bugün yazılmakta olan,

malzemesini yükseltmek ya da 'derinleştirmek' için içine mitler veya simgeler şırınga edilmiş şişirme romanlar bir kaçmadan ya da kendini övmeden başka bir şey değil."

En Başarılı Romanlar, Roman Olmayan Kitaplar

Gerçekten de, ondokuzuncu yüzyıla baktığımız zaman bir bütünlük, bir görüş bütünlüğü bulabiliyoruz orada. Büyük roman kahramanları, Raskolnikof, Julien Sorel gibi kişiler de, bu bütünlüğü kişiliklerinde yaşatabilen kişiler. Şimdiki romancı ise, McCarthy'nin deyişiyle, "gerçek dünyanın varolduğunu biliyoruz, ama onu imgeleyemiyoruz," diyorlar sanki. Bu durumda, en başarılı romanlar, aslında roman olmayan kitaplar. Örneğin William Golding, çağdaş İngiliz edebiyatının en ilginç yazarlarından biri. Geniş çevrelerce başyapıtı kabul edilen *Sineklerin Tanrısı* "zaman-ilerisi" ile "zaman-dışı"nı garip bir şekilde birleştiriyor. Olay, gelecekte, bir atom savaşı sırasında geçiyor. İngilizlerin savaştan uzaklaştırarak kurtarmaya çalıştığı bir grup çocuk, kaza sonucu, ıssız bir adaya düşüyor. Bundan sonra olanlar ise (kendi aralarında savaş çıkması, birbirlerini öldürmeleri v.b.) "tarihdışı", çünkü Golding burada insanlığın doğası hakkında -psikanalizden de etkilenen- görüşlerini bir alegori biçiminde anlatıyor. Bu ilginç romancının bir kitabında boğulan bir adamın son soluğunda geçmişini gözden geçirmesini, bir başka kitabında da gene bir atom savaşı ertesinde bildiğimiz hayat bittikten sonra türeyen birtakım yaratıkların düşüncelerini anlatması ilginç; ilginç, çünkü Golding en parlak eserlerini somut tarihi ele almadığı zaman yazıyor. Bu çağın bir başka büyük yazarını, George Orwell'i düşündüğümüzde, gene aynı durumla karşılaşıyoruz; ya bir politik alegori ile ya da 1984 gibi gelecek boyutunda bir anti-ütopya ile içini boşaltmış bir yazar.

Mary McCarthy'ye göre bunlar roman değil; çağımızda roman yazılmadığını söylerken, "roman" kavramını ondokuzuncu yüzyılın başyapıtlarına göre tanımlayan McCarthy, gelecek hakkında yazılmış bir şeyin (Faulkner'ın Birinci Dünya Savaşı'nın seyrini değiştirdiği *A Fable*'ı gibi) roman olamayacağını ileri sürüyor. Gerçekten de, bugün dünya ve hayat hakkında önemli olduğuna inandıkları bir şeyler anlatmak isteyen romancılar, Avrupa'nın büyük roman geleneği öncesine dönerek, örneğin Swift'in *Gulli-*

ver'ındakine benzer teknikleri uyguluyorlar.

Bunu yapmayanlar da var elbette. Ama onlar, söylediklerinin sınırlı olduğunu baştan kabul edenler. Böyle yazarlar bildikleri çevreleri anlatıyorlar. Örneğin Salinger, bir zamanlar dünya çapında etkiler yaratan bir roman yazmıştı: Türkçe'ye *Gönülçelen* adıyla çevrilen *Catcher in the Rye*. Romanın güzelliği, ustalığı, kısa bir süre için, burada anlatılan hayatın Amerikan toplumundaki temellerini bilmeyenleri de büyüleyebildi - yani, iyi edebiyatın her zaman başardığı şekilde, romanın kendi özel bağlamı, evrensel çekiciliği ile çelişmedi. Ama *Gönülçelen*'in kahramanı, Sorel'ler veya Raskolnikof'lar gibi bütün bir çağın çelişkilerini, eğilimlerini kendi "bireyselliğinde" toplayan bir "tip" (ondokuzuncu yüzyıl romanının mucizesi "karakter" ve "tip" arasında yaptığı inandırıcı sentez olarak da dile getirilebilir) değildi; tersine, zamanla ve mekânla son derece sınırlı bir kişiydi. New York (New England) orta sınıf okumuş ailesinden gelme, ellilerin sonları ile altmışların ortaları arasında oluşan Batı entelektüalizminden bıkmış ve Zen Budizm'den etkilenmiş bir alt-kültürün dilini konuşan, on beş-yirmi yaş grubu içinde biriydi. Bu nedenle, eski roman kahramanlarının o geniş evrenselliğine kavuşması da mümkün değildi.

"Çevre Romanı"

Salinger örneği, pek çok modern yazarın durumunu aydınlatır. Yarı alegorik anlatımlara girmeyen yazarlar, "çevre-roman" diyebileceğimiz şeyler yazıyorlar şimdi. Kingsley Amis, akademik çevreyi çok iyi anlatıyor. Evelyn Waugh, İngiltere'deki Katolik cemaatın yaşama üsluplarını ve kültürlerini iyi biliyor. C.P. Snow, modern bilim çevrelerinin romancısı. Amerika'da Malamud gibi yazarlar, Doğu'daki büyük şehirlerde Yahudi topluluğunun belirli bireylerinin duyarlığını yansıtıyorlar. Kısacası, gitgide parçalanan ve parçaları arasındaki iletişim gitgide zayıflayan modern dünyanın, gerek mesleki, gerekse etnik veya dini azınlık gruplarını anlatıyor modern romancıların çoğu.

Bunları iyi anlatmadıkları söylenemez. Ama romandan ondokuzuncu yüzyıl gerçekliğini beklediğimiz sürece, bütün bunlar şüphesiz doyurucu değil. Ayrıca, karşıtlık yalnız ondokuzuncu yüzyılın büyük gerçekçileri ile değil. Yirminci yüzyılın büyük yenilikçi-

lerinin soluğu da işitilmiyor çağdaş romanda. Joyce'un, Woolf'un, Faulkner'ın veya Lawrence'ın roman türünde devrim yaratan ihtirasları da yok.

Yeni Arayışlar

Ondokuzuncu yüzyılın büyük gerçekçi okulunun eserlerinde karşılaştığımız bütünsel dünya görüşünün tarihe karıştığını anlamıştı bu yenilikçi kuşak. Bir yandan yeni bilimsel bulguların şoku (Freud'la açılan yeni dünya gibi), bir yandan da çağdaş toplumsal olayların (Birinci Dünya Savaşı gibi) bütün kabullenilmiş insan değerlerini yeniden ele almayı gerektiren sarsıntısı karşısında, ne o eski gerçekçiliğin, ne de gerçekliği kavramanın eski biçimlerinin geçerli olamayacağını kavramışlardı. Bu kavrayışla, romanın bilinen kalıplarını yıktılar. Tarihin eklediği yeni boyutlarla zenginleşen gerçekliği kavrayacak ve aktaracak yeni biçimleri aradılar ilkin.

Değişmiş bir dünyada, kökünden değişmiş bir gerçeklik karşısında, gerçekçi olabilmek için yeni biçimler arıyorlardı aslında. Gerçeklik Balzac dünyasının gerçekliği değilse, gerçekçilik de Balzac'ınki gibi olamazdı. Ama arayışlarının öncelikle biçime yönelik olması, onların biçimci diye tanınmalarına yol açtığı gibi, bazı başka etmenlerin de etkisiyle, şiirde daha önceden başlayan biçimcilik eğilimlerinin "yenilikçilik" adına romana egemen olmasının da yolunu hazırladı.

Çağdaş Batı romanında onları izleyenler de var hâlâ. Böyle romancılar, Orwell veya Golding gibi "dünya-dışı" mekânları seçmiyor, temalarını bilinen hayattan alıyorlar. Ama birinci sorunları hayat hakkında bir şey söylemek değil. Biçimci şiir eleştirisinin şiire uyguladığı kavramların yarattığı "edebi değer" anlayışına uygun olarak, öncelikle "leitmotifler"ini, bunları geliştirmek için seçtikleri "imge" leri, ton ve atmosferi v.b. düşünüyorlar. Bir başka deyişle, romanı şiire (bu, biçimci eleştirinin değerlendirme süzgecinden geçen bir "şiir" kavramı ayrıca) yaklaştırmaya çalışıyorlar.

Zaman geçtikçe, bu tür roman da "satış" sorunu ile karşılaşıyor ve tabiî bunun karşısında geriliyor.

Dolayısıyla, "çağdaş roman" hayat hakkında pek fazla bir şey söyleyemez oldu. Özellikle Batı romanı olanca yoğunluğuyla yaşı-

yor bu bunalımı. Çağdaş romanın görece "ampirik" olanı (yani azınlık gruplarının sınırlı bireylerini anlatan roman) biçimsel olarak eski gerçekçilik yöntemini seçtiği halde, özde bunu yeniden üretemiyor; görece "yenilikçi" olanı da ilk öncülerin gerçekliği kavramak için yaptıkları deneyleri tutucu bir estetizme dönüştürdükleri ölçüde, gerçekçilik içeriklerini günden güne yitiriyorlar.

Batı romanı bu bunalımı yaşadığı için, Mary McCarthy ve onun gibi birçokları ile birlikte, romanın öldüğüne hükmetmek mi gerekiyor acaba? Sinema veya televizyon, anlatının çağdaş sırrını buldu ve romanı geçersizleştirdi mi?

Bu sorunun cevabı, sanatın, kendisiyle birlikte başka düşünsel uğraşların araştırdıkları gerçekliği kendi bünyesinde yeniden kurma biçimlerinin analizinde yatıyor olmalı. Sinema gibi çeşitli anlatımları birleştirebilen ve alıcısına ulaşmakta belirli kolaylıkları olan biçimlerin, kendilerini doğuran dünyayı anlatmakta daha baştan bazı üstünlükleri olduğu herhalde doğrudur. Buna rağmen, okuma alışkanlığı bir şekilde hâlâ sürdüğüne göre, romanın da, "bestseller"leşmeden sahip olabileceği birtakım avantajlar gene geçerliliğini koruyor.

Ondokuzuncu yüzyıl romancılarının gerçekçilikleri kendi başına bir doruk elbette. Ama insanlığın vardığı her yeni nokta, eskisi konusunda da bir şüphe yaratır. Acaba bu eski gerçekçiler gerçekliği gerçekten mi kavramışlardı, yoksa kavradıklarına duydukları inanç gücü müydü bu gerçekçilik ve bu gerçekçilik yanılsamasını yaratan? Bu sorunun cevabını bu yazıda araştırmaya girişmeden, her çağın gerçeğinin ve gerçekliğinin değişmesi gerektiğini söylemekle yetinelim. Her çağın insan ve hayat hakkında bilgisi geliştikçe, nasıl gerçekçi olunacağı konusunda vereceği cevap da değişir. Bu bakımdan, Joyce da, Balzac kadar gerçekçi idi.

Geleceğin Üslubu

Ne var ki çağdaş Batı romanı, bugünkü durumuyla, bu soruya bir cevap bulma istidadı göstermiyor. Dünyada başka örnekler olmasa, belki Batı romanının yeni eğilimlerini doğal sayardık. Ama genellikle azgelişmiş ülkelerden çıkan öyle yeni girişimler var ki, bunlarla karşılaştırıldığında Batı romanı kendi geleneği içinde boğulmuş gibi görünüyor. Şimdilik, yalnız G.G.Marquez'in adını

anmak istiyorum. Ama örneğin Roja gibi sinemacılarla bir arada düşünüldüğünde, Marquez gibi yazarlar bireysel yeteneğin ötesinde bir şey temsil eder gibiler. Yöntemleri ne ondokuzuncu yüzyılın gerçekçiliğine benziyor, ne de yirminci yüzyıl başındaki büyük yenilikçilere. Çağdaş romancıların bir bölümüne ise hiç mi hiç benzemiyorlar. Öte yandan, içerik bakımından çok büyük farklarına rağmen, çağdaş Batı romanının dünya dışı dünyalar kuran kolundan çok da değişik değil yöntemleri. Sanırım "yazılı anlatıda" (bu deyimi, "geleneksel roman" ve "sinema"dan ayırmak için kullanıyorum) geleceğin üslubunu bu yazarlar kuracaklar. Ama bunun tartışmasını başka bir yazıya bırakalım.

Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi Sayı 13, 1 Aralık 1980

ESKİ ESERLERDEN YENİLERİNİ ÜRETMEK

Yirminci yüzyılın ilk yarısında T.S.Eliot ve James Joyce, şiirde ve romanda, dünyanın en büyük yazarları arasındaydılar. Bu iki önemli yazar arasında çeşitli farklılıkların yanı sıra bir benzerlik vardır: Kendi yazdıklarında, geçmiş edebiyatla ilişki kurmaları. Eliot, daha "Prufrock" gibi gençlik şiirlerinden başlayarak dünya edebiyatının çeşitli eserlerini anıştıran dizeler yazmış, bir başyapıt olan "Çorak Ülke"de ise şiir sanatında görmeye alışık olmadığımız bir biçimde şiirin neredeyse organik bir parçası olarak eklediği dipnotlarıyla anıştırmalarının kaynaklarını belirtmişti. Joyce ise ünlü *Ulysses*'ini Homeros'un *Odysseia*'sının çatısı üzerine kurar. Romanın ana kişileri, episodları, eski epiğin modeline uyar. Ayrıca, eserin ortasındaki doğumevi bölümünde İngiliz edebiyatında başlangıçtan o güne kadar kullanılmış bellibaşlı üslupların parodisi vardır.

Bir edebiyat eserini daha önce yazılmış bir eserin bilinçli ve açık bir taklidi biçiminde yazma göreneği daha önce de vardı. Örneğin 18. yüzyılda Samuel Richardson *Pamela*'yı yazıp büyük üne kavuşmuş, daha sonra *Tom Jones*'la büyük romancılar arasına girecek olan Henry Fielding de, bu eserin zayıf yanlarını çok iyi görüp *Shamela* adında bir parodi yazarak Richardson'ı fena halde alaya almıştı. Ama geçmiş edebiyatın en büyük parodi örneği herhalde Cervantes'in *Don Kişot*'udur. Bu romanın bir ilginç yanı da, mizahtan ciddiyete geçişi. Ama ikinci bölümde *Don Kişot*'un saçmalığı

bu yeni ve ciddi boyuta dönüşürken, parodi ögesi de zayıflar.

Aristofanes, Lucian ve Villon gibi eski yazarların değişik örneklerini verdikleri parodi, komedi amacına yöneliktir. Kimi zaman bir yazar ya da eserin üslup özellikleri, kimi zaman da bir eserin veya türün temaları, gülünçleştirilmek üzere taklit edilirdi.

Yirminci yüzyılda, bir eseri daha önce yazılmış bir eserin çerçevesi içine oturtma eğilimi yaygınlık kazanırken, eski parodilerin komedi ögesi de büyük ölçüde kayboldu. Öyle ki, yirminci yüzyılda yaygınlaşan bu yeni uygulamaya "parodi" demek belki de doğru değil. Örneğin *Ulysses* içinde komedi var ama, Homeros'u taklit etmekten ileri gelmiyor bu. İki eser arasında kurulan ilişkinin amacı bambaşka. Öte yandan *Ulysses* gibi eserler tek tük olsa, "parodi" gibi bir türsel ad aramamız gerekmeyebilirdi. Oysa, yirminci yüzyıl sanatında bu eğilim böylesine yaygınlaşınca, buna yeni bir ad bulmak gerekiyor sanırım.

Ulysses bunun romandaki bir örneği. Joyce burada Homeros'un epiğini tekrarlamakla temalarını evrenselleştirmek amacında. Romanında bütün bir insanlık tarihini kapsamak istiyor. Bir başka örnek, geçen yazıda da değindiğim, Golding'in *Sineklerin Tanrısı* adlı romanı ise, eski bir eseri daha polemiğimsi bir amaçla kullanıyor. Bir çocuk kitabı olarak hâlâ okunan *Mercan Adası*'nda da çeşitli yaşlardan çocuklar ıssız bir adaya düşer ve burada son derece uyumlu, insanca ve kardeşçe bir düzen kurarlar. Kitabın yazarı Ballantyne'ın aklında, yanlış bir şekilde Rousseau'ya yüklenen bir "doğal iyilik" kavramı vardır. Gemileri kazaya uğrayan çocuklar, toplumun yapay kural ve göreneklerinden sıyrılınca, kendi doğal akıllarıyla ideal bir topluluk yaratırlar. Golding ise bu ütopyanın temelini kazımaktadır. Onun çocukları arasında da burjuvazinin liberalizmin mitiyle, akla dayalı bir düzen kurmaktan yana olanlar vardır, ama bilinçdışı ve akıldışının etkisiyle yıkıcı bir vahşete kapılanlar duruma egemen olur.

Golding bu kitabında özgül, belirli bir ütopyaya karşı bir şey yazmaktadır. Ama modern çağın özgül eserle değil de, ütopya türünün kendisiyle polemiğe giren karşı-ütopyalarını da bu yeni tür içinde saymak mümkün: Aldous Huxley'nin *Yeni Cesur Dünya*'sı ya da *Maymun ve Öz*'ü ve George Orwell'in *1984*'ü gibi.

Romanda Golding'in deneyine benzer eski bir örnek Jane Austen'in *Mansfield Park*ı'dır. 18. yüzyıl sonunda neoklasik duyarlık

ayrışmaya, çözülmeye başlarken, doğaüstü korku hikâyelerinin ilk modern öncüsü sayılabilecek "Gotik" roman türü ortaya çıkmıştı. Kusursuz sağduyusuyla mizaç olarak böyle bir türe karşı olması gereken Austen, Gotiğin önde gelen temsilcilerinden Mrs.Radcliffe'in kitaplarının parodisini yaptı yukarıda anılan romanında. Austen'in bu eseri, roman geleneğinde daha önce görülen parodilerden pek de farklı sayılmaz. Oysa Golding'in kitabında, temel olarak alınan kitap *Mercan Adası* gibi görece önemsiz bir kitap olmakla ve ayrıca belirgin bir biçimde işlenmemekle birlikte, ona yapılan göndermelerin çerçevesi çok daha geniştir. Sanırım yeni tür parodinin eskisinden ayrılan yanı burada: Çerçeve seçtiği eserin içerdiği dünya görüşünü kendisine bir karşıt veya paralel dayanak gibi kullanarak hayat hakkında çok daha geniş boyutlu bir şey söylemeye girişiyor.

Roman belki bunu yapmak için çok elverişli değil. Şiir de, Eliot tarzında anıştırmalara başvurmazsa (ki bu bir ölçüde tükendi), gene eski tarz parodinin kalıplarına düşebilir. Gelgelelim, elit şiirde değil de pop şarkısında ciddi bir örneği var bu yeni eğilimin. Bob Dylan, geleneksel balad "Lord Randall"ın yapısını kullanarak, çağdaş dünya hakkında oldukça ağır bir yargıyı şarkı olarak söylemişti. Burada eski baladın kullanılması, sırf biçimsel bir araç değil. Baladdaki Randall'ın dünyanın kötülüğü olarak öğrenip yana yakıla anlattığı tek bir şeyin çağdaş dünyada ne kadar büyük boyutlarda arttığını göstererek, Randall'ın saflığı ile çağdaş kötülüğün korkunç gerçekliği arasında etkili bir kontrast yapıyor. Şiirde eski bir esere yaslanmanın bu tür örnekleri daha çok. Eski Yunan ya da Kutsal Kitap gibi, az çok herkesçe bilindiği varsayılan mitolojilerden çıkarak, çağdaş dünya ile kontrastları vurgulama birçok şairin öteden beri sık sık başvurduğu bir yöntem.

Eliot'ın birçok bakımdan yandaşı olan Pound da çok zaman kendi şiirlerini yazacak yerde eski ve/veya başka kültürlere ait şiirleri yeniden yazarak bir çeşit dünya kültürü özümlemesine ulaşmaya çalışmıştı.

Ama sözünü ettiğim bu yeni olayın en yaygın örneklerini sanırım dramatik ögeye daha yakından bağlı türlerde görüyoruz. Bunlar şiir gibi kısa, roman gibi de uzun değil. Şiirin bir başka, daha eski bir şiirin çerçevesine oturması, kendi özgünlüğünü zedelemesi bakımından sakıncalı olabilir. Romanda ise, çerçeve se-

çilen eserin ayrıntılarını tutarlı bir şekilde baştan sona yankılamak önemli teknik sorunlar yaratabiliyor. Dolayısıyla her ikisinde de böyle bir uygulamaya girmek, özgün bir teknik buluş gerektiriyor. Tiyatro ise, dramatik yapısıyla, bu türde daha elverişli bir durumda. Tiyatronun yanında sinemada da parodi örneklerini görüyoruz. Ama bunlar çoğunlukla sinemanın özellikle kovboy ya da gangster gibi yerleşik türlerinin tersinden gösterilmesine, yani bir türün, türsel bir dilin taklidine dayandığı için, klasik parodiye daha yakın (Bu arada "Judge Roy Bean" gibi, hem türü alaya alıp hem de onun içerdiğini duygusal bir biçimde yücelten ilginç örnekler de var).

Öte yandan Pasolini'nin *Oedipus*'u veya yakınlarda gördüğümüz *Kıyamet (Apocalypse Now),* komedi amacı gütmeyen parodinin kayda değer örnekleri. Tiyatro, belki bu bakımdan daha serbest. Parodinin klasik biçimini de daha büyük bir rahatlıkla kullanabildiği gibi, tarih ve evrensellik boyutlarını bir eski eserle sağlamakta da daha esnek davranabiliyor; ve bunları yaparken, kendi türünün daha eski başyapıtlarına zahmetsizce yaslanabiliyor. Anouilh'un *Antigone*'u, çok başarılı olmamakla birlikte, bu türün örneklerinden biri. Böyle bir çalışmayı sürekli yapan yazarlardan biri de Brecht. Akla ilk gelen uygulamalarından biri *Üç Kuruşluk Opera.* John Gay'in, zaten İtalyan operasının bir parodisi olan *Beggar's Opera*'sını alıyor ve bunu örneğin Golding'in yaptığı gibi bir karşıtlık değil, bir paralellik çerçevesi olarak kullanıyor. Brecht'in gerek bu eseri, gerekse Jül Sezar ve Sokrates'i alıp yeniden işlemesi ise bir türün eserlerinin bir başka türe çerçeve olarak aktarılmasının örnekleri. Son ikisinde, yapılan çağdaş yorum, eserlerin asıllarını sorguya çeker nitelikte (Sokrates üstüne hikâye şüphesiz tam bir edebî parodi değil de, çeşitli kaynaklardan bilinen tarihî bir kişiliğin ve aykırı bir gözle yeniden değerlendirilmesi).

En büyük eserleri yazmış olanlar ve en zayıf eserleri yazmış - ama bunlarla ün yapmış- olanlar, söz konusu eğilimin en yakın hedefi oluyorlar. Zayıf eserlerin kullanımı bir polemik çerçevesinde olurken, güçlü eserlerde bir paralellik veya bir genişletme yöntemi görülüyor. Tiyatroda en büyüklerden biri olan Shakespeare'in de sık sık yeni bir oyuna göstersel çerçeve sağlaması şaşırtıcı değil bu yüzden. Onun da yeniden ele alınışı değişik biçimlere girebiliyor. Çeşitli örtük *Romeo ve Juliet*'ler, *Macbeth*'ler bir yana, daha

açık bir şekilde modern bir oyuna taban sağladığı iki örneğe kısaca değineceğim: Stoppard'ın *Rosencrantz ile Guildernstern Öldü*'sü ile Bond'un *Lear*'ı. Birincide, *Hamlet* kadar ünlü bir oyunun hiç de göze batmayan (ama sırf bu oyunda figüran oldukları için adları herkesçe bilinen) bu kişileri açısından klasik olaya bakıldığını görüyoruz. Stoppard'ın oyunu çarpıcı olmak ve dolayısıyla çabuk ün ve para getirmek için yazılmış olabilir. Ama oyunun kendi zayıflıklarına rağmen, ana fikri oldukça verimli. Bilinen bir olay örgüsüne alışılmamış bir görüş açısından bakmak, çağımızın "demokratlaşmış" dünya görüşüne daha uygun sonuçlar verebilir ve yerleşmiş bir ideolojiyi sarsmakta etkili olabilir. Örneğin *Venedik Taciri*'nin Shylock açısından ya da *Hırçın Kız*'ın feminist bir açıdan yazılması (şüphesiz başka pek çok oyun veya roman için geçerli bu) bize kendi alışık olduğumuz, alışık olduğumuz için de doğal saydığımız ideolojimizi sarsarak yardımcı olabilirdi. "Yeniden yazmak" değil de, oyunu sahneye koyarken bu şekilde yorumlamak da söz konusu olabilir; ne var ki, çok başarılı örnekleri yok, çünkü örneğin Shakespeare'in çok zengin dokulu oyunları böylece tek bir boyuta indirgeniyor ve sanki yazarına bir haksızlık yapılıyor. O zaman, yorumun anlamı tersine çevirmekten çok sorunu sergilemesi ve oyunun aslına meydan okuyan yeni bir odak yaratmaktansa çelişkiyi bilinç düzeyine çıkararak seyircide bir burukluk ve bir soru işareti uyandırması düşünülebilir.

Bond'un *Lear*'i Stoppard'ınkinden çok daha başarılı görünüyor. Burada bir tersine çevirmeden çok, eski hikâyeyi yeni boyutlarla zenginleştirmek söz konusu (şüphesiz Shakespeare'in şiirini ve dramatik yapısını zenginleştirmek değil bu - çağdaş bilinçte zorunlu olarak varolan sorunları ekleyerek tematik bakımdan bir zenginleştirme). Bond, Shakespeare'in oyununa, örneğin Stalinizm deneyini -ama karşı devrimci olmayan bir açıdan- ekleyerek, politik alegorik bir boyut getiriyor.

Yeterince örnek üstüne konuştuk. Gene de bu sayılanlara çeşitli türlerden daha pek çokları eklenebilir. Modern sanata özgü bu yönteme bir ad vermek ve kökenlerini araştırmaya başlamak gerekiyor sanırım. Şu anda benim bu konuda söylemek istediğim, biri olumlu, biri de olumsuz iki etmen var. Birincisi, çağdaş sanatçının tarihle en geniş anlamda hesaplaşma gereğini duyması. Bundan dolayıdır ki, çağdaş sanatçı bu işte kendisine bir yardımcı

olmak üzere, şu veya bu özelliklerini ön plana çıkardığı eski bir sanat eserinin sağladığı çerçeve içinde çalışmayı seçiyor. Öte yandan bu -ikinci etmen de bu noktada oluşuyor- yazarın söylemek istediği şeyi söylediği kişilerde belli bir kültür birikiminin bulunmasını gerektiriyor. Yani, edebiyatın kendi içine kapanmasının bir parçası. Bu yalnızca eski bir eserin anlatılmak istenen şeyin dolayımı olmasıyla çıkmıyor ortaya - bu en belirgin yöntemin ötesinde başka birçok çağdaş sanat göreneği, "kültürlülüğü" sanat alıcısı adayı olmanın sınavı haline getiriyor. Dolayısıyla, sanat eserinin kurduğu köprünün iki ucunda yer alan "üretici" ve "tüketici", oldukça uzmanlaşmış bir kültürü paylaşmak durumundalar. Bu alanın dışında ise "pop kültürü"nün çeşitli biçimleriyle yaşayan "kitleler" var.

Geçen sayıda değindiğim konuyla ilişkili bir sorun bu da. 19. yüzyılın, gene o çağın ideolojisinde "somut evrensel" olarak nitelenen büyük tipleri yeniden-üretilmez olunca, hayat hakkında geniş kapsamlı şeyler söylemek isteyen sanatçı bu kapsamlılığı sağlayacak yeni teknikler aramaya başladı. Eski bir eserin çerçevesini kullanmak bu bakımdan sanata yeni bir boyut getiriyor. Bu amaçla geliştirilen başka yeni teknikleri de bundan sonraki yazılarda incelemek istiyorum.

Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi Sayı 14, 15 Aralık 1980

MARQUEZ VE ROMANDA YENİLİK

Anlatı geleneğinde romanın ortaya çıkması, felsefe geleneğinde Descartes ile Locke'un ve bilim alanında Newton'un ortaya çıkışlarına tekabül eden bir olaydır. Bu üç durumda da, gerçekliğin yeni ve öncekilere oranla daha kapsamlı ve disiplinli bir biçimde görülmesi, araştırılması sözkonusu.

Roman yazılmadan önce de, edebiyatta, "anlatı" türü vardı. En eski epikler de, ortaçağda koşukla veya düzyazıyla yazılan romanslar da, Rönesans çağında popülerleşen pikaresk gezgin hikâyeleri de, anlatı türüne girer. Ama romanı bütün bunlardan ayıran özellikler vardır. Defoe'nun dünyada ilk romancı, *Robinson Crusoe*'nun da ilk roman olduğunu söyleyebiliriz. Şimdi, bu kitap yazılmadan önce İngiltere'de popüler olmuş birkaç kitaba bakarak onları "Robinson"la karşılaştıralım. Bunlardan biri, Sir Philip Sidney'in onaltıncı yüzyıl sonunda yazdığı düzyazı romans, *Arcadia*. Bu aşk hikâyesinde, klasik Yunan adları verilmiş, hayalî kahramanlar, hayalî Arcadia ülkesinde oturur, hayalî serüvenler yaşarlar. Zaman, mekân ve kişiler, hepsi geneldir. Kitabın çağdaşlarına en fazla zevk veren yanı içeriksiz ama zarif serüvenlerin yanı sıra, dili, parlak ve sanatlı üslûbudur.

İkinci önemli eser çok daha sonraki bir dönemden, Swift'in onsekizinci yüzyılın ikinci çeyreğinde yayımlanan *Gulliver*'i. Burada fantezi, "Arcadia"dakinden de fazla; hiç değilse, devler, cüceler,

konuşan atlar ve yüzen adalar gibi, bilinen gerçeklikle ilgisi olmayan varlıklarla dolu olduğu için. Ama Swift bu kitabında, çağdaş toplumun acı bir eleştirisini yapıyordu. Bilinen dünyayı hicvetmek için, fantastik bir dünya yaratmıştı.

Bunyan'ın *Pilgrim's Progress*'i ise (Türkçe'ye *Hac Yolu'nda* diye çevrildi) bu ikisinin arasında çıktı ortaya. Onyedinci yüzyılın sonlarında. Bunyan bu kitapta, Christian adını verdiği, yani ortalama Hıristiyanı temsil eden bir kahraman yoluyla dinî bir alegori yapıyordu. Dolayısıyla, konusu dindi, doğanın ötesindeki değerleri anlatmaya çalışıyordu. Gelgelelim, Christian'ın dolaştığı yerler, rastladığı alegorik kişiler (Şüphe Şatosu veya Bay Dünyevi Akıllı gibi) son derece gerçek, somut ayrıntılarla çizilmişti, konuşmalar çarşıda pazarda konuşulan İngilizce'ye dayanıyordu.

Anlatı geleneğinde her biri ayrı önem taşıyan bu üç eserden hangisinin romana öncülük ettiği sorulacak olursa, cevap, sonuncusu, yani *Hac Yolunda*'dır. Konusuyla değil ama üslûbuyla, odur Defoe'nun atası. Somut ayrıntı, sıradan kişiler, üslûbun ele aldığı her şeyi özgülleştiren (spesifikleştiren) niteliği, romanın kurmak istediği dünyaya uygundur. Bilinen şeyleri tekrarlamadan, romanla burjuva sınıfı arasındaki ilişkilerin ayrıntılı dökümüne geçmeden, romanın modern anlamda, "birey"siz varolamayacağını söylemekle yetinelim. Romanda, romancı da, biz de, bireye ve bireylere bakarız. Ayrıca, kendimiz de birer birey olarak bakarız. Yani, bireyin "ampirik" bakış biçimiyle. Romanda kişiler özgüldür, özgül bir mekân ve zamanda yaşarlar. Bireysel tarihlerinin bir sonucu olarak kabul edilen bir "kişilik"leri vardır. Biz okurlar roman kişilerinin bu "kişilik"le tutarlı davranmalarını bekleriz. Descartes ve Locke ve Newton'un soyut düzeyde koordinatlarını çizdikleri yeni dünyada, olayların belirli nedenleri vardır. Dolayısıyla romandaki olayların da belirli nedenleri olmasını bekleriz. Doğaüstü veya doğaötesi varlıklar, güçler romanın akışına karışır, olayları etkilemeye başlarsa, yadırgarız bunu. Böyle şeyler okumak için elimize almamışızdır romanı. "Gerçekliğe aykırı" mekanizmalar işliyorsa, "romandan" beklediğimize uymaz bu durum. Gerçi her zaman, klasik denebilecek roman yapısına aykırı eserler yazılmıştır. Emily Bronte'nin kitabında bir hayalet çıkar karşımıza. Neo-klasik çağdan romantik döneme geçilirken "Gotik" roman türü belirir. Burada da, zincirlerini şakırdatan hortlaklar ve

benzerleri, korku türünün ilk örneklerini verir. Ama bunlar, romanın biçimini sömüren, romanda gerçeklik yanılsaması uyandıran teknikleri kullanarak kendi fantastik dünyalarına inandırıcılık kazandıran kitaplardır ve onları her zaman geleneğin, ana akışın kıyısında istisnalar olarak görürüz. Roman, hatta bugüne kadar, kökeninin "ampirik gerçeklik" gereğine uymaya devam eder.

Bu genel çizgi içinde bazı kırılmalar olur. Örneğin psikolojinin bir bilim olarak ortaya çıkması, yazarları etkiler ve yeni bir nedensellik kaynağı olarak "bilinçdışı" da sanata girer. Ama bunun romanda en yaygın kullanılışı, geleneksel ampirik dünyayı bozmaz. Bilinçdışına dayalı davranış açıklamaları, ampirik gerçekliği kırmaktan çok, ona yeni bir boyut katarlar.

Bu dergide, daha önce yazdığım birkaç yazıda belirtmeye çalıştığım gibi, yirminci yüzyılda roman belli bir bunalıma girer. Yüzyıl başında yazılan öncü romanlar tekrarlanamaz. Ondokuzuncu yüzyılın geniş kapsamlı olay örgüleri ve karakter tipleri yaratılamaz. Bunun çeşitli dolaysız nedenleri bulunabilir: Gerek dünyanın değişmesinde, gerekse roman yazan kişinin özlem veya iddialarında. Ama dolaylı, aynı zamanda da temel nedeni, sanırım "ampirik" gerçeklik kavramının değişmesidir.

Yukarıda verdiğim örneklerle sınırlı bir alan içinde konuşursak, roman, onsekizinci yüzyılda, yani ampirizmin parlak çağında, roman olabilmek için, hayat gerçekliğini ampirik kalıplar içinde yakalamak ve sunmak zorundaydı. Bu nedenle *Gulliver*'ı da, *Arcadia*'yı da yadsımak ve *Pilgrim's Progress*'in laikleştirilmiş biçiminden yola çıkmak zorundaydı. Bugünkü aşamada ise geride bıraktıklarına yeniden dönebiliyor. Örneğin birçok Batı romanı, şiirin kuruluşuna özlem duyar gibi. İmgeler, simgelerle doluyor romanlar. Klasik romanın, ampirik olayları verebilmek için nesneleştirilmiş, biraz da kurulaşmış düzyazısı yerine, çağrışımlarla yüklü, şiirsel bir dil geçmeye başladı. Romanın yapısı, olaylara göre değil de, birtakım estetik ölçülere göre biçimleniyor bu tip romanlarda. Demek ki, birkaç yüzyıl sonra, Sidney'in *Arcadia*'sı yeniden canlanır gibi oldu.

Öte yandan, bazı fikir romanları da, ele almak istedikleri sorun veya süreci, ampirik ayrıntılarla, bilinen klasik anlatımla değil, daha kuşbakışı, yukarıdan bir biçimde vermek için, *Gulliver's Travels* tarzında alegorilere kayabiliyor. Swift'in eseri gibi bunlara da

roman demek güç belki, ama, başka ne diyeceğiz? Örneğin Orwell'in kitaplarına, *Hayvan Çiftliği*'ne, *1984*'e? Ya da Huxley'nin anti-ütopyalarına?

Doğaüstü de girebiliyor çağdaş romanlara. Örneğin *Usta ile Margarita* tamamen böyle. Aynı zamanda, daha önceki bir yazıda değindiğim, çağdaş-parodi türüne de uygun, *Faust*'un yapısı üstüne oturduğu için.

Bu değişik deneyler arasında, Marquez'in kitapları, özellikle de *Yüzyıllık Yalnızlık* önemli bir aşamadır sanırım. Her şey içiçe bu kitapta. Şiirsel dil de var, alegori de, doğaüstü de. Öldü denilen adamlar kalkıp geri geliyor, insanlar havaya uçup gidiyor. Alıştığımız dünyanın ampirik mantığı hiçbir şekilde bağlamıyor Marquez'i. Ama, yaptığı bir fantezi, eğlendirici bir yaramazlık mı? Herhalde değil, dünyada yazılmış en ciddi kitaplardan biri olmalı *Yüzyıllık Yalnızlık*. Başka romanlardan farkı ciddiyette filan değil, anlatılmak istenen gerçeklikte. Marquez'in bireyleri, klasik roman dünyasının bireyleri değil. Klasik romandan alışık olduğumuz "kişilik" tanımı da en geniş anlamıyla tarih. Onun için düşle gerçekliği, gerçekçilikle fantazyayı içiçe anlatıyor. İnsanlar yalnız fiziksel dünyalarıyla değil, düşleriyle de yaşıyorlar. Tarihi anlatmak için bireyleri karşımıza çıkarıyor. Ama bunlar da ondokuzuncu yüzyılın dünya tarihini özetleyen (world-historical) somut-evrenselleri değil. Boyutları çok değişik. Bu dünyada zamanın da ampirik zaman kavramıyla ilgisi kalmamış. İsterse geri dönüyor, isterse yavaş, isterse hızlı akıyor.

Bir bakıma, resimde kübizm akımının bireysel bakışın perspektifini kırması, herhangi bir nesneye aynı anda önden, yandan, üstten vb. bakmaya çalışması gibi bir şey.

Marquez'in kısmen başka Latin Amerikalı yazarlardan aldığı kısmen de kendi dehasıyla geliştirdiği bu yöntem, çağdaş romanın önemli bir sorununu çözmüş gibi görünüyor bana. Burjuva devrimi öncesinin insanı, çağın ideolojisi gereği, dinle açıklanırdı: Tanrı'nın yaratığı olarak. Başka bir söyleyişle, insanı açıklamak ve tanımlamak için başvurulacak kaynak, dindi. Aydınlanma'dan sonra, bu fizikötesi kaynak büsbütün silinmediyse de geriledi ve yerini ampirik gerçeklik kavramına bıraktı. Ama Einstein'den sonra Newton nasıl yetersizleştiyse, çağdaş bilimin sınırlarını çizdiği dünyada ampirik kalıplarla insanı vermek de o kadar

güçleşti. Bu çağın ana düşünce akımlarına göre, insanı hem psikolojik boyutlarıyla, hem de politik-tarihî belirlemeleriyle açıklama zorunluğu ortaya çıkıyor. Gelgelelim, bu iki zorunluk birbirini dıştalar gibi görünüyor çoğu yazara. Psikolojik boyutun derinlemesine işlenmesi, bireyi tarihten uzaklaştırıyor. Toplumsallık öne alınınca da, psikoloji zayıflıyor. Çeşitli yazarlar, bu ikilem karşısında, bireysel tercihlerini yapıyor ve iki alandan birine sırt çeviriyorlar. Marquez, "roman kişisi" kavramını radikal bir biçimde değiştirmekle, iki boyutu bir arada içeren bir anlatım kalıbı bulmuş gibi. Alışılmış, bireysel "roman kişisi"nin, benzersiz bir "kişiliğin" psikolojisi değil onun verdiği, daha "ortaklaşa" bir insanı anlatıyor, özlemleri ve yüceltimleri, yıkıcı ve yaratıcı yanlarıyla, cinsel uyanışlarıyla. Bilinen anlamda bir Tarih de değil anlattığı aynı zamanda. Düşlerle, yani insan öznelliğiyle içiçe geçerek dönüşmüş, değişmiş bir tarihî-zaman. Bu tarihî-zaman, görünüşte "döngüsel". Tıpkı, büyük mitlerin zamanı gibi, geri dönüşlerden, tekrarlardan oluşuyor. Buendia'ların evi hemen her kuşakta yıkılmaya yüz tutuyor, bitkiler ve böcekler eve doğru ilerlemeye başlıyor, kapılar, pencereler işlemez oluyor, toz yığılıyor. Sonra gene hemen her kuşaktan biri bu duruma savaş açıp düzene sokuyor evi. Doğa ile insan arasındaki denge durmadan bozulup yeniden kuruluyor böylece. Bütün kuşaklar aynı cinsel kıvranmaları, boşalmaları veya tıkanıklıkları yaşıyor. Her kuşakta bilge Çingene Melquiades'in öğretisi yeniden araştırılıp değerlendiriliyor. Bu nitelikleriyle roman, falan filan bireylerin, falan filan toplumun değil, öncelikle hayatın hikâyesi (ama böyle olduğu için bireyler ya da toplum silik bir soyutlamaya da dönüşmüyor).

Marquez'in bu yöntemi, çağdaş romanda gözlemlenen, şiirsellik karşısında entelektüel ögelerin zayıflaması ve gerilemesi yönsemine de bir çare önerir gibi. Çünkü, sonuçta şiirsellik elden gitmediği gibi, hayat hakkında çok önemli önermelerde bulunmak da mümkün oluyor bu yapıda.

Batı'da roman, kendi geleneğinin ağırlığı altında ezilmiş gibi. Gelenek büyük olduğu ölçüde, eziciliği de artıyor. Bunun sonucunda Batılı romancı, Batı sanatının genel eğilimine uyarak, kendini aşırı derecede "estetize" ederek bunalımını aşmaya çalışıyor. Buna karşılık, önemli bir yeniliğin azgelişmiş ülke romanında kendini göstermesi ilginç. Marquez, Batı'nın geleneğini iyi bilen,

bunu özümsemiş, ama altında da ezilmemiş bir yazar. Kendi toplumsal dünyasının sağladığı, "farklı düşünebilme" imkânını çok iyi değerlendirmiş. Batı'nın "bireyselleşme tarihi"ni aynı biçimde yaşamadığı için, bunu yadsımaksızın başka tarihî deneyimlerle zenginleşebiliyor. Batı romanının kişileri, zengin roman kişilerinin gerçekten tek mümkün modeli olsaydı, azgelişmiş ülke romancısı herhalde tam bir açmaza düşerdi. Bir Latin Amerika köylüsünü (ya da, elbette, bir Türk köylüsünü), Proust'un, Joyce'un veya Flaubert'in kişileri gibi içten anlatma çabası sanırım çok parlak sonuç vermezdi. Bunu yapmaktan kaçınmak ise, şimdiye kadar, kaba bir natüralizmi pek aşamadı. Marquez ikilemi aşmanın olgun bir örneğini verdi. Ama başka azgelişmiş ülke romancıları da bu yönde ürün vermişlerdir. Ülkemizde de Yaşar Kemal, özellikle *Ölmez Otu*'nda, benzer bir doğrultuyu yakalamıştı.

Bütün bunlardan sonra, romanda ampirik gerçekliğin aşıldığını ve artık bundan sonra böyle bir yönteme geri dönülemeyeceğini söylemek biraz aşırı bir iddia olur. O kadar kolay değil ampirik gerçekliği aşmak, çünkü modern dünyada insanın hayata bakışını bu belirliyor. Örneğin, Einstein'ın evrenini aklımızla kavrayabiliyoruz, ama Newton'un evreni "dolaysız yaşantımıza" daha uygun. Bu nedenle, klasik roman yapısının büsbütün ortadan kalkacağını beklemek yanlış olur. Fakat Marquez gibi öncü yazarların getirdiği yeni bakış yöntemleri bu klasik yapıyı da zenginleştirebilir.

Sonuç olarak, roman ölmedi. Ölen varsa, bu klasik roman yapısının üzerine kurulduğu gerçeklik anlayışı, yani ampirizm. Çağdaş dünya, romanı, kendi hayatını anlatacak yeni ve değişik tekniklerle donatmayı herhalde başaracaktır.

Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi Sayı 22, 1 Nisan 1981

ÜÇÜNCÜ DÜNYA ÜLKELERİ EDEBİYATI AÇISINDAN TÜRK ROMANINA BİR BAKIŞ

Oldukça uzun bir zamandır dünyadaki edebiyat eleştirisi alanında, geniş kapsamlı soruların tartışıldığına rastlanmıyor. Bu tabiî, benim olup bitenleri yeterince yakından izleyemememin sonucu olabilir. Ama sanırım genel bir eğilim olarak edebiyat gitgide kendi içine kapanıyor, bir anlamda uzmanlaşıyor, ama aynı zamanda yaşanan hayat ve tarihin genel sorunlarından kopuyor. Bir akademikleşme eğilimi, uzun bir süredir yaşanıyor. Son olarak "deconstruction" akımından etkilenmiş özel bir jargon, edebiyat üstüne konuşurken kullanılacak en "şık" dil haline geldi ve özel bir eğitim edinmeden bu jargonla söylenenleri izlemek çok güçleşti. Bir yandan da, edebiyatseverlerin edebiyatla ilişkisi, bahçesinde çiçek yetiştiren bir insanın özel merakına benzemeye başladı.

Bu arada, bundan on yıl önce yapılmış bir tartışma, son iki yıl içinde elime geçti. Tartışmanın konusu öncelikle "Üçüncü Dünya Edebiyatı", ama bu konu ister istemez başka alanlara da uzanıyor. Tartışmayı açan Fredric Jameson, cevap veren de Aiyaz Ahmad. Ahmad, Jameson'a aynı dergide ve birkaç sayı sonra cevap yazmış. Bunu, 1992'de yayımladığı kitabına alınca, tartışma daha fazla ilgi çekmiş ve yaygınlaşmış. Daha sonra tartışmaya katılanların metinlerini göremedim.

Bu tartışmanın çevirisi geçen yıl kasım ayında Türkiye'de de yayımlandı. Tül Akbal'ın yayına hazırladığı metinleri İdil Eser çe-

virdi (Hil Yayınları'ndan çıkan *Kültür ve Toplum I* - ama ikincisi çıktı mı, bilmiyorum).

Tartışmanın, ayrıntılarına girmeden önce, kendi açımdan ilginç gördüğümü şöyle özetleyeyim (olabilir en şematik biçimde): Jameson, Üçüncü Dünya Edebiyatı üzerine bazı oldukça sakar genellemeler yapıyor; Ahmad, onu fena halde azarlayarak bu genellemelerin geçerliliğini reddediyor. İki metni okurken, aşağı yukarı bütün noktalarda Ahmad'a hak veriyorum. Ama işin paradoksu da şurada ki, bunların hepsinden sonra, en temel noktada Jameson'a hak veriyorum.

Kavgaya yol açan genelleme şu: Jameson'un şu cümleleri: "Bütün üçüncü-dünya metinleri, bence zorunlu olarak, ve çok özgül bir biçimde, alegoriktir: *ulusal alegoriler* olarak okunmalıdırlar..." Bu fazlasıyla genelleyici genellemeyi az sonra şöyle açıyor: "Üçüncü-dünya metinleri, özel hayata ve libidonun dinamiğine görünüşte önem verenleri bile, zorunlu olarak, ulusal alegori biçimini alan siyasî bir boyuta sahiptir: *Özel bireysel alınyazısının hikâyesi her zaman kamusal üçüncü-dünya kültürü ve toplumunun çatışık konumunun bir alegorisidir.*"

Bu kısa alıntılarda, Jameson'ın,"*birinci-dünya*" edebiyatında ne bulduğunu da anlıyorsunuz: şurada betimlediğinin tersi, yani, özel ve bireysel hayatı, cinsel enerjilerin dışavurum biçimlerini ele alan, bu arada kamu ve özellikle politika alanına hiç girmeyen romanlar. Bu noktada Stendhal'in ünlü benzetmesine de başvuruyor ve Batı romanında politikanın, "konser ortasında patlayan tabanca" gibi olduğunu söylüyor.

Birinci-dünya edebiyatının özelliklerine Jameson postmodernizmi de ekliyor. Bunun da, üçüncü-dünya edebiyatında bir karşılığı olduğunu düşünebiliriz, çünkü Jameson'a göre, kendini ulusal alegori olarak ortaya koymayan üçüncü-dünya edebî ürünleri, Batı'nın postmodernizm-öncesi romanlarının biçimini alarak karşımıza çıkıyorlar. "Dreiser ya da Sherwood Anderson" romanlarına benziyorlar.

Jameson'ın bu önemli yazısında sanki çelişik bir şeyler var. Aiyaz Ahmad'ı ve başkalarını tedirgin eden yanı, "birinci" ve "üçüncü" dediği dünyalar arasına oldukça kesin bir ayrım koyması. Bu, neredeyse o dünyalarda varolan toplumların tarihî belirlenmelerinin ötesine geçip bir kesimde yaşayan insanlar ve onların hikâye-

sini anlatan yazarlarla öbür taraftakiler arasında *türsel* bir farklılık olduğunu varsayıyor. Jameson yazısının birçok yerinde, bu ayrımın "birinci-dünya" yakasında kalmış Marksist bir eleştirmen olarak, kendi -"postmodern"- kültürünün yapaylığına, gerçeklikten kaçışına hayıflanıyor; sözkonusu dünyaların derindeki ve temeldeki birliğine değiniyor. Ama bu birliği sonunda Hegel'in "Efendi-Köle" diyalektik ilişkisi analojisiyle açıkladığı gibi, üçüncü-dünya edebiyatına "alegori" gibi (üstelik, "ulusal" alegori), pek gelişkin sayılmayacak, hattâ "kaba" denebilecek bir anlatım yöntemini uygun görüyor. Bütün bunlarda gerçekten sinir bozucu bir ton var.

Yazının başlığı "Çokuluslu Sermaye Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı". Bu başlık bile, Marksist bir eleştirmen olarak Jameson sermayenin bu yeni yapılanışının ne gibi tahakküm biçimleri ve adaletsizlikler yarattığını ne kadar vurgularsa vurgulasın, dünyalardan birinin dinamizmini ve "ileri"liğini, öbürününse "geri"liğini, arkaik ve anakronikliğini, içine kapalı izolasyonunu, çaresizliğini v.b. çağrıştırıyor.

Dolayısıyla Aiyaz Ahmad, ciddi "teorik" itirazlarının yanısıra, belki daha da şiddetli bir "kişisel" alınganlıkla, Jameson'ın dersini vermeye girişiyor - veriyor da. Söyledikleri çok doğru.

İlkin, aslında bir "Üçüncü-Dünya Edebiyatı" olmadığını, bunun muazzam ve karmaşık ve heterojen bir alan olduğunu, onun için böyle bir genelleme yapılamayacağını söylüyor. Buna, dilsel engellerden ötürü, Batılı bir yazarın bu dünyaya girmesinin imkânsızlığı olgusunu ekliyor.

Jameson'ın üçüncü-dünya kategorisinin, kendisi bunu reddetmeye çalışsa da, son analizde Mao'nun "Üç Dünya Teorisi"nden doğduğunu, oldukça inandırıcı bir biçimde gösteriyor. Jameson'ın "birinci" dünyayı kapitalist üretim tarzı kavramına, "ikinci"yi de sosyalist üretim tarzı kavramına dayanarak ayırdığını, ama "üçüncü" için böyle bir ölçü getirmediğini söyleyerek, Hindistan gibi hayli çelişik ve karmaşık bir yapıyı örnek gösteriyor. Peki, nedir bu "dünya"yı ayrı bir "dünya" yapan? "Geri kalmışlık" mı? Öteki moda deyimle "geçiş toplumu" mu o dünyayı yaratan toplumlar? Öyleyse, nereden nereye geçiyorlar?

Jameson son kertede "üçüncü-dünya" kategorisini kolonyalizm/emperyalizm yaşantısına bağlıyor; tanımın temeli bu olunca "ulusallık" öne çıkıyor ve edebiyat da "ulusal alegori"ye dönüşü-

yor. Oysa üçüncü-dünya denen yerde, birincideki gibi bir homojenlik olmadığını, "emperyalizm yaşantısı" denen şeyin bile, Hindistan ve Peru'da bambaşka yaşantılar olduğunu söylüyor Ahmad.

Sorular soruldukça konunun karmaşıklığı ortaya çıkıyor ve Jameson'ın teorik önermeleri saçmalaşıyor. Örneğin Ahmad, Jameson'ın söyleminde "birinci-dünya"nın zaman zaman "Batı Medeniyeti" ile özdeşleştiğini söyleyerek, "birinci-dünya"nın *ne zaman* "birinci" olduğunu soruyor: Yunan-Yahudiye çağında mı, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra mı? Aynı şekilde, "üçüncü"nün üçüncülüğü ne zaman kesinleşti? *Bhagavad-Gita* bir üçüncü-dünya metni midir?

Ayrıca, üçüncü-dünyada üretilmiş *bütün* edebî metinlerin "ulusal alegori" olmadıkları, ampirik olarak hemen kanıtlanabilecek bir olgu. Öyleyse, Jameson ne demek istiyor? "Alegori" biçimini almayan üçüncü-dünya metinlerinin üçüncü-dünyayı temsil etmediğini mi iddia etmiş oluyor?

Ahmad'ın Jameson'ın iddiasını geneliyle ve ayrıntılarıyla çürütmek üzere sıraladığı soruları, eleştirileri daha fazla özetlememe gerek yok. Yazdığım herhangi bir yazıya *böyle* bir cevap alınak kadar korkutucu bir şey düşünemiyorum. Jameson'ın "üç dünya teorisi"ne çok şey borçlu olduğu besbelli olan teorik çerçevesi bana da yanlış geliyor. Buna karşılık, Ahmad'ın, çelişkilerle dolu ve eşitsiz gelişen *tek* bir dünyada olduğumuz tezi çok daha inandırıcı.

Fredric Jameson'ın borçlu olduğu bir başka Marksist düşünür de Lukacs'tır ki, onun büyük ölçüde Hegelci Marksizmi'ne de hiçbir zaman yakınlık duymamıştım. Lukacs, şimdi bu yazıda Jameson'ın bir türlüsünü uygulamaya koyduğu "tipik" kavramı çerçevesinde, Amerika'da James Fenimore Cooper'ın, İtalya'da da Manzoni'nin tarihî romanlarını sınava çeker ve Amerikan ya da İtalyan tarihleri *tipik* olmadığı için ne yazık ki bu yazarların başarılı tarihî roman yazamadığını söyler. Anlaşılıyor ki Jameson'a göre de üçüncü-dünya yaşantısının tipik biçimi ulusal alegori olmak durumunda. Lukacs'ınki çok daha dışlayıcı ve sınırlayıcı (tek-yanlı historisist), ama temelde iki yaklaşım da aynı epistemolojik öncüllerden yola çıkıyor.

Gelgelelim, bütün bunları söyledikten sonra, her şeye rağmen Jameson'a belirli bir ölçüde hak verdiğimi söylemeden edemeyeceğim.

Çünkü, evet, tesbit oldukça doğru: üçüncü-dünya dediğimiz ülkelerden çıkan edebiyatın çoğuna, özellikle de kayda değer olanlarına "ulusal alegori" demek mümkün.

Ben kendi hesabıma, üçüncü-dünya edebiyatını, Ahmad kadar elbette değil, ama Jameson'ın yarısı kadar dahi bilmiyorum. Dolayısıyla o konularda genellemeler yapacak cesareti kendimde hiç bulamıyorum. Ama herkesin bildiği birkaç dünyaca ünlü örneğe bakınca, bunlara pekâlâ "ulusal alegori" denebileceğini kabul ediyorum. Marquez böyle, Llosa böyle, Salman Rushdie böyle v.b. Latin Amerika edebiyatının "büyülü gerçekçilik" denilen tarzı sanki böyle bir edebiyat yaratmak için icat edilmiş.

Daha iyi bildiğim örnek, doğal olarak, Türkiye'deki edebiyat. Burada da aynı şeyi görüyorum, özellikle son dönemde. Seksenlerden bu yana Türkiye'de herkesten çok sözünü ettiren "yeni" yazarlar, Orhan Pamuk ve Latife Tekin, Jameson'ın "ulusal alegori" dediği kategoriye pekâlâ uyan romanlar yazdılar. Ama daha önceki yazarlarda da bu eğilim vardı - örneğin, Yaşar Kemal'de veya Oğuz Atay'da ve hattâ Adalet Ağaoğlu'nun bazı romanlarında.

Daha eskilerde de var bu eğilim. Berna Moran Batılılaşma'nın Türkiye'de roman geleneğinde nasıl belirleyici bir rol oynadığını anlatmıştı. Daha Ahmed Midhat Efendi'nin *Rakım Efendi ile Felatun Bey*'inden başlayarak, bu alegorinin Doğulu ve Batılı değerleri belli olmuş ve sonraki yazarlar da bu damardan bir hayli beslenmişlerdi. Tabiî Ahmed Midhat Efendi gibi yazarların oldukça kaba saba edebî araçları, alegorinin alegorik niteliğini, Jameson'ın sözünü ettiği düzeyin "sofistikasyon"una da hiç yer vermeden, olduğu gibi yansıtır - daha çok, "Dreiser'ın yazdığı" bir alegori olacak şekilde.

Şüphesiz bu, Türkiye'de herkesin "ulusal alegori" yazdığı anlamına gelmiyor. Jameson'ın biraz küçümseyerek "Dreiser ya da Sherwood Anderson"a benzettiği yazarlardan bizde de var. Üstelik, Batı'da da var bunlar. İkincisi, "ulusal alegori" denen tarza daha uygun romanlar yazmış olanların, böyle yazma gerekçesi, bence Jameson'ın saptadığı koşul veya nedenlerle fazla ilgili değil. Örneğin ne Latife Tekin, ne de Orhan Pamuk, kolonyalist bir yaşantının etkisinde. Bunu bir dereceye kadar Tanpınar için söyleyebilirsiniz belki, ama Tekin ya da Pamuk'ta böyle bir tesbit pek doğru olmaz.

Şimdi, hem Jameson'ın saptamasının çok yanlış olmadığını, hem de onun bu saptama için öne sürdüğü açıklamaların çok geçerli görünmediğini söylediğime göre, olgunun ne olduğunu yeniden açıklamam ve kendi gerekçelerimi göstermem gerekiyor. Ortada, Jameson'ın verdiği adla, bir "ulusal alegori" türü varsa, niçin var?

Bunu düşünmeye başladığımda, Jameson'dan da önceki tarihlerde kendi yazdıklarım aklıma geliyor: 1980'de *Milliyet Sanat*'ta dünyadaki yeni roman üstüne yazdıklarım ya da 1975'te *Birikim*'de Türkiye'deki "Politik Roman" üstüne yazdıklarım (Bunların hepsi *Edebiyat Üstüne Yazılar*'da toplandı: Yapı Kredi Yayınları, 1994). Ayrıca, Kemal Tahir ve Tarık Buğra üstüne konuşurken, "milliyetçi alegori" nitelemesini bile kullanmışım.

O yazılarda Türkiye'de genel olarak romanın politika üstüne oturduğunu ileri sürmüştüm. Bu, Jameson'ın söylediklerıyle kısmen örtüşüyor. Çünkü Jameson üçüncü-dünyanın kolonyalist-emperyalist yaşantısından ötürü bu ülkelerde bireysel psikolojiyi de tarih ve siyasetin belirlediği yolunda sözler söylüyor. Türkiye'nin büyük ölçüde kendi dinamikleriyle başlattığı Batılılaşma hareketini "kolonyalist-emperyalist" yaşantılar toplamının kendine özgü bir biçimi olarak kabul edebilirsek (bu ancak oldukça yüksek bir genelleme ve soyutlama düzeyinde kabul edilebilir), Jameson'ın saptamasının burası için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür.

O zaman belki bu genellemeyi daha özgül ve somut düzeylere indirebiliriz. Batılılaşma hareketinin, bütün yeniliklerin yanısıra, yeni bir "yazar" tipi de yarattığını ve bu yazarın genel proje içinde genellikle o projeye bağıtlanmış bir özne olarak davrandığını ileri sürmüştüm. Tarihi proje başladıktan sonra, toplumsal dönüşüm bütün yazarları -maddî kavramları ve toplum içinde duruşlarıyla- belirlemektedir. Bu durumda, projeye bağıtlanmayan, az bağıtlanan ve hattâ karşı çıkan yazarlar da, öznel tavırları ne olursa olsun, aynı platform üstünde sıralanmaya başlarlar. Bütün bunlar, toplumsal dönüşüm projesinin onsuz edilmez itici gücü olan *politika*'nın, bireysel psikoloji üstünde belirleyici olmasına yol açan koşullardır.

Ama bunun da üçüncü-dünyaya özgü bir fenomen olarak -Jameson'ın yaptığı gibi- özel bir parantez içine alınması gerekmi-

yor. Avrupa roman geleneğinin oluşumu sürecinde tarihin ve politikanın romancının hayal gücünü derinden belirlediği aşamalar oldu. En tipik örnek Balzac'tır. Ama geçen yüzyılın ikinci yarısının bütün büyük romancıları, Stendhal, Dostoyevski, Tolstoy v.b. politika ile içiçe yaşadılar, eserlerinde de politik alanın yaşantısını yansıttılar. O halde bu bir "birinci", "üçüncü" dünya sorunu değil, bütün toplumların tarihinde politikanın gördüğü işleve bağlı bir şey.

Balzac'tan bu yana dünyada pek çok şey değişirken, Batı'da, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, politikanın edebiyat dışına çekildiğini gözlemledik. Bu bir bakıma, "politik toplum-sivil toplum" ilişkisinin Batı'daki biçimlenişinin de sonucu. Bu biçimlenişin son aşamasında, Jameson'ın da belirttiği gibi, özel ve kamusal ("politik" anlamında) alanlar iyice karıştı; Batılı yurttaş, yazar, aydın, v.b. politik aygıtın iyi işlediğine, herhangi bir müdahaleye ihtiyaç göstermeyecek kadar sağlam kurulduğuna inandığı için değil, belki tam tersine inanmadığı, o yapıya güvenmediği için, politikayı hayatın asıl ciddi işlerinin, sorunlarının ötesine itme, politikayı büyük ölçüde görmezden gelme eğiliminde. Oysa üçüncü-dünyanın birçok ülke ve bölgesinde siyaset önemini koruyor - "bireysel psikoloji"yi de hâlâ belirliyor. Dolayısıyla üretilen edebiyat üstünde hâlâ etkili.

Ancak, bu bölgelerde yaşayan yazarların, Jameson'ın deyimiyle "ulusal alegori" gibi bir anlatım biçimine sık sık başvurmalarının sanırım başka nedenleri de var. Burada öncelikle iki etken üstünde durmak istiyorum.

Birincisi, bu ülkelerde, tarihin açıklanması ve anlamlandırılmasının halen devam eden bir proje olması etkenidir. Bunun da çeşitli nedenleri var: belirleyici olduğu için "normal" kabul edilen Batı'nın dışında kalan ülkelerin her birinin modernizme geçişinin kendine özgü bir biçimi oldu. Bu geçiş biçimlerinin içinde hâlâ birçok sır ve esrar var. Çoğu zaman, değişim sürecine kumanda eden siyasî otorite yaratmış bu esrarı. Mücadele sert olduğu için, bu ülkelerde tarih de mücadele alanının içinde kalıyor. Sonuçta, herkes gibi yazar da bu esrarı anlamak -ve mümkünse açıklamak- ihtiyacında.

Türkiye'de bu ihtiyacı duyarak roman yazanların başında Kemal Tahir'i hatırlayabiliriz. Kemal Tahir genç bir komünist yazar

olarak roman ve hikâye yazmaya başlamıştı. Türkiye hayatında gördüğü, gözlemlediği şeyleri Marksist dünya görüşünün ölçülerine göre değerlendiriyor, roman malzemesine dönüştürüyordu: *Göl İnsanları, Esir Şehir*'lerden *Köyün Kamburu*'na kadar genellikle böyle bir çizgi izledi.

Ancak zamanla bu teorik çerçeve Kemal Tahir'e yetersiz görünmeye başladı. Marksizm'in geliştirdiği tarihî maddecilik yöntemi daha çok Batı'nın toplumsal evrimi gözetilerek kurulmuştu ve Kemal Tahir'e göre Osmanlı tarihini açıklamakta yetersiz kalıyordu. Marksizm'in klasik önermelerinin dışında kalan Asya Üretim Tarzı'na da el attı Kemal Tahir, ama burada da aradığını bulamamış olmalı ki, onunla pek bağdaşmayan değerlendirmelere yöneldi.

Bence bu, üçüncü-dünya diye adlandırdığımız son derece geniş ülkeler topluluğu içinde, oldukça ortaklaşa, benzerleri bulunan bir yazar yaşantısı. Bir resmî tarih var, o ülkenin iktidarda bulunan güçlerinin ihtiyaçlarına göre oluşturulmuş ve dolayısıyla bir yazarın kendi toplumunun tarihini derinlemesine kavrama ihtiyacına cevap vermiyor. Bu durumda yazar başka -ve resmî teoriyle mücadele halinde olan- bir başka açıklama tarzına yöneliyor. Çoğu üçüncü-dünyalı aynı seçmeyi yaparak Marksizm'e bu şekilde başvurmuş, bunların çoğu da orada kalmıştır. Ama Kemal Tahir onunla da yetinmeyerek, *Devlet Ana* ile birlikte, kendi teorisini geliştirmeye başladı. Bunu izleyen romanları, *Yorgun Savaşçı, Kurt Kanunu, Büyük Mal* v.b. oluşan yeni teoriye göre ülke tarihinin belirleyici dönemeçlerinin açıklandığı bir tür "dizi" oldular.

Bütün bu eserler bir bakıma bir "ulusal alegori" olarak ele alınabilir. Aslında Fredric Jameson bu deyimi kullanırken, "alegori" kavramının eskimişliğine, ortaçağ çağrışımlarına rağmen aklında daha ince bir tür olduğu anlaşılıyor - Rushdie ya da Marquez ayarında bir şey. Kemal Tahir'in sözkonusu romanları bu düzeye yükselmediği gibi, edebî tarz bakımından da, Jameson'ın biraz küçümseyerek "Dreiser gibi yazmak" dediği tarzdan çok fazla uzaklaşmadı. Ama yazdığı, özünde, *alegoriydi* ("millî"den öte, *"milliyetçi"* dediğim bir alegori - ama bu konulara daha önce, *Yazılar*'daki bölümlerde değindiğim için bu tartışmayı burada sürdürmeyeceğim).

Öte yandan Oğuz Atay'ın Kemal Tahir'le ya da onun yeni dönemiyle aşağı yukarı eşzamanlı ürettiği *Tutunamayanlar* da pekâlâ bir "ulusal alegori" olarak ele alınabilir. Oğuz Atay, Kemal Tahir

gibi mizacen öncelikle politik bir yazar değildi. Buna rağmen, bir yandan Abdülhamid'li rüya sahnesinde olduğu gibi, ülke tarihinin olgularını yeniden-değerlendirmeye yönelik bir çaba, bir yandan Selim Işık'ın eylem rehberi araması gibi daha güncel politik motifler eksik değil. İkinci nokta roman tekniğiyle ilgili. Oğuz Atay, Kemal Tahir gibi, "ilk Türk romanı"nı yazmak gibi hedeflerin peşinde değildi; dünya edebiyatının belli başlı romanları arasında yer alacak, onlarla *türdeş* olacak, evrensele açık bir "Türk romanı" yazıyordu ve bunu başardı da. Aslında "postmodernizm" moda bir akım haline gelmeden çok önce yazılmıştı, ama hem onunla, hem de Joyce ve bir ölçüde Durrell gibi, edebiyatta modernizmin bellibaşlı temsilcileri ile akrabalıkları olan bir romandı *Tutunamayanlar*. Bu özelliğiyle Jameson'ın üçüncü-dünya ulusal alegorisine biçtiği sınırlara meydan okuduğu söylenebilir: birinci-dünyanın dışında yazılmıştır, ama birinci-dünyada geliştirilmiş roman tekniklerinden olsun, birinci-dünyanın genel ruh halinden olsun, uzak ve kopuk hiç değildir. Ahmad'ın yaklaşımına uygun olarak, "birinci", "üçüncü" v.b. olmadan önce "dünyalı"dır.

Yazarın toplumunun ne olduğunu, nereden gelip nereye gittiğini anlamakta ve okuruna iletmekteki bu ihtiyacı, "birinci-dünya" dediğimiz ülkelerde, özellikle son otuz kırk yıldır, bu biçimde hissedilmiyor. Burada tarih aynı derecede "bilmece" olmadığı gibi, ulusal çerçeveler de adamakıllı aşınmış durumda.

Şimdi, değindiğim ikinci etkene geçmek istiyorum: tartıştığımız bu son dönemin çeşitli özelliklerinden biri Batı dillerine, Batılı olmayan dillerden birçok edebiyat ürününün çevrilmesi. Bir yandan bütün dünyada etnosantrik dışlayıcı tavırlar ön plana çıkarken, bunun tersi de görünmüyor değil. İnsanlar gene birbirlerini merak ediyor ve öğrenmek için daha çok fırsat bulabiliyorlar - hiç değilse bazı insanlar! Böylece, üçüncü-dünya yazarları da eserlerini Batı'ya ya da Batı dillerinde okuyabilen her yerdeki insanlara daha fazla tanıtma fırsatını ele geçirdiler. Latin Amerika, öteden beri, kendi pazarının dışına daha kolay çıkabilmişti. Ama şimdi Afrika ve Asya'nın birçok ülkesinin yazarları da evrensel olarak tanınıyor, her ülkede okunuyor.

Bu yeni durum da üçüncü-dünya yazarını ulusal alegori yazmaya teşvik ediyor. Sanırım yazdığı eseri yalnız kendi halkının okumasını bekleyen bir yazar, bu yönteme başvurmak için fazla

ihtiyaç duymazdı. Ama yabancı bir okur kitlesine hitap etme ihtimali belirdiğinde, Jameson'ın "alegori" dediği tarz, bir yazarın kendi ülkesinin yaşantısını yoğun bir biçimde aktarması için en elverişli yöntem olarak ortaya çıkıyor.

Tabiî bu "alegori"nin pek çok farklı biçimi olabilir. Bunların bir kısmı, yazarın yaşantısını aktardığı ülkenin yerli edebiyat geleneklerinden çıkarılmış ve geliştirilmiş de olabilir. Son analizde "Kartezyen" diyebileceğimiz bir zihnî tavır, Batı'nın birkaç yüzyıllık edebiyatını belirledi. Bu tip bir "rasyonalizm" geçmişi olmayan üçüncü-dünyada ise destan, masal, mit v.b. türlerde zengin bir birikim var. Bunları inceleyen ve çağdaş edebiyatı da izleyen bir yazar, birçok örnekte görüldüğü gibi, bunları karıştırarak kendi özgün sentezini yaratabiliyor. Bu bağlamda Türkiye'den verilecek örnek Yaşar Kemal'dir. Yaşar Kemal, Anadolu'nun anlatı biçimlerini iyi bilir ve kendisinin de sık sık vurguladığı gibi, Homeros'a kadar uzanan bir destan dünyasının anlatım araçlarını, çağdaş bir sorunu dile getirmek için gerekli stilizasyondan geçirerek seferber eder. Bunlarla, Jameson'ın okusa belki "Çukurova alegorisi" diyeceği, eserden esere bir biçimde devam eden bir bütünlük kurar.

Dolayısıyla, böyle yeni bir "piyasa"ya çıkışın da alegorik yöntemin seçilmesinde rol oynadığını düşünüyorum. Üçüncü dünya yazarları, Batı'yı ya da onun belirli kesimlerini çok iyi biliyorlar - ama birbirlerini hayli az tanıyorlar. Batı da onları genel olarak az tanıyor (Britanya-Hindistan örneğinde olduğu gibi eski bir kolonyal ilişki yoksa). Böyle olunca, dünya kitap piyasasına çıkan bir üçüncü-dünya yazarı Jameson'ın "alegori" dediği biçimin sıkışık ve yoğun simgeleriyle ait olduğu ulusun bütünsel bir yorumunu sunuyor.

Ancak bunu, bir "ticarî kaygı" anlamında söylemiyorum elbette. Sözkonusu ülkelerde siyasetin hâlâ belirleyici olabilmesi, ülke tarihi ya da yapısının hâlâ analiz ve anlayış gerektiriyor olması, Batı edebiyatının büyük ölçüde tükettiği ampirik anlatı yöntemi yerine başka anlatım biçimleri -simgesel, şiirsel, destansı, alegorik v.b.- geliştirme ihtiyacı, hep birlikte rol oynuyorlar.

Onun için, bütün teorik gaflarına rağmen, Jameson'ın temelde doğru bir saptama yaptığını düşünüyorum.

Berna Moran'a Armağan, Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış,
İletişim Yayınları, 1997, s. 51-63

Sanat ve Politika

GİRİŞ

Bir anlatı, zaman ya da mekân içinde, ama çoğunlukla her ikisinin içinde, bir yolculuğa benzer. Anlatının başladığı noktadan bittiği noktaya geldiğimizde, bir yerden bir yere varmış oluruz. Bu süreç içinde, bir şeyler de değişir. Genellikle, fiziksel değişim, bir biçimde içselleşir. Don Kişot'la yola çıkar, birlikte birçok yerden (ve birçok serüvenden) geçerek, sonunda kendimizi onun ölüm döşeğinde buluruz. Bu süreç içinde en önemli değişimlerden biri Don Kişot'unkidir: yanılsamalarından sıyrılır. Kendisiyle ve gerçeklikle tanışır. Çoğu romanın yolculuğunun yönü buna benzemekle birlikte, çok farklı sonlara varan çeşitli yolculuklarla karşılaşabiliriz: ölümde, delirmede, bütünsel göremezlikte, sahte mutlulukta v.b. biten romanlar da vardır.

Anlatı bir yolculuk gibiyse, yolculuk nerede gerçekleşiyor? Deniz yolculuğu mu, tren yolculuğu mu v.b.? Buna genel ve kapsayıcı bir cevap vermek elbette mümkün değildir, ama çeşitli sosyo-kültürel bağlamlarda (ki bunlar genellikle ulusal gelenekler ya da daha geniş uygarlık alanları içinde oluşur) insanlık serüvenine özellikle anlam kattığı düşünülen süreçler, anlatı ırmağının aktığı yatağı meydana getirirler. Marksist Estetik'te *İngiliz ve Fransız roman geleneklerini karşılaştırırken, birincinin manevî-ahlakî-bireysel alanı, ikincininse tarihî-toplumsal değişim sürecini kendilerine -genellikle- eksen aldıklarına değinmiştim.*

Toplumun hayatını en derinden etkileyen olaylar, anlatıcının ar-

ka-plan seçimini de zorunlu olarak belirliyor. Bu çerçevede, başlangıç aşamasındaki Türk romanının yolculuğunun yatağı Batılılaşma süreciydi. Berna Moran ve Jale Parla'nın daha önce değindiğim kitaplarında gösterdikleri gibi, can alıcı serüven, Batılılaşan toplumda baba evinden, yani bir değerler dizisinden yola çıkan kahramanın, hangi değerler dizisinde son bulacağıydı.

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi romanlarının nice kahramanı bu serüveni -romancıya göre- başarıyla tamamlayamadı. Batılılaşma son analizde bir devlet politikası olduğuna göre, bu romanlarda örtük bir politik tema vardı ve çok zaman bu tema yazarın biyografisinden bildiğimiz tutumuyla çelişki halindeydi. Çünkü sözkonusu yazarlar aslında Batılılaşma akımının içindeydiler, ama romanlarında, (yanlış) Batılılaşma'nın doğurduğu felaketleri anlatıyorlardı.

Cumhuriyet'le birlikte değişimin mutlak önemi vurgulandı. Değişmek ve Batılılaşmak, Cumhuriyet yurttaşının vatanî görevi haline geldi. Böylece, önceki dönemlerin romanlarında geri planda kalan politika, bu dönemde ön plana çıktı ve Cumhuriyet romanına hayat veren varlık özelliğini edindi.

Gelgelelim, Türkiye entelicensiyası, Avrupa'nın entelektüel tarihini doğrudan teması olmaksızın ve oldukça kısa bir zaman içinde özümlemek görevi ya da zorunluğuyla yüzyüze gelmiş oldu. Serüvenin başında genel ideolojik yapı, karmaşık bir düşünceyi sindirmeye yatkın değildi. İlk romanlar yazılırken, yazanın ve okuyanın zihni algılama kalıpları, öğretici masal ve öykünün çok ilerisinde değildi. Zaten bu nedenle ilk romanlar ahlakî öykü sınırlarını aşmakta zorlandılar. Sonraki dönemde (Cumhuriyet) bu yapı politik alegoriye doğru evrildi. Değerler gene sabitti.

Tasarladığım bu kitabı tamamlayabilseydim, öncelikle bu süreci, bu eşitsiz gelişmeyi ve bunların estetik sonuçlarını değerlendirmeye çalışacaktım. Bu ara bölümdeki yazıların ve başka bölümlerdekilerin birçoğu bu sorunsalın, tek bir ipe dizilememiş ögeleri olarak duruyor.

"POLİTİK ROMAN" ÜSTÜNE

12 Mart döneminin hayatımız üstüne bıraktığı etkilerden biri de edebiyat alanında kendini gösterdi. Politik yanları ağır basan birçok roman ardarda yayımlandı. Bunlardan bazıları belki o dönem yaşanmazsa da yazılacaktı veya yazılmıştı. Ama çoğu zaten konu olarak da özellikle o dönemi ele aldılar. Böylece 12 Mart dönemi sonunda "politik roman"ımızda belli bir zenginleşme oldu.

"Politik roman" deyimini terimleştirmek istemiyorum, çünkü roman türü içinde böyle bir ayrım bana çok anlamlı gelmiyor. Yalnız, tarihî bir koşullanmanın sonucu olarak bu deyimi ister istemez kullanmak zorunda kalıyoruz.

Hayat zaten politikasız olmaz. Bir toplumda yaşayan bireylerin çeşitli nedenlerle politik *bilinçten* uzak yaşamaları onların *politikadan* uzak yaşadıkları anlamına gelmez. İster politik bilinçten uzak veya ters politik bilinçle donanmış, ister politik bilince ulaşmış olsunlar, insanlar toplum içinde her zaman politik bir işlevi yerine getirirler. Temel koşulu hayatın genel imgesinin yeniden-üretilmesi olan edebiyat da, bu nedenle, sunduğu kesit içinde politikanın tuttuğu yeri verebilmelidir. Bunlar oldukça iyi bilinen, dolayısıyla fazla açıklama gerektirmeyen olgular.

Gelgelelim, burjuva toplumunun yarattığı ideolojik çarpıtmalar ve yazarın bu toplumda uğradığı özel türde koşullanmalar sonucunda politika giderek sanattan, edebiyattan ve romandan ko-

vuldu. Bu süreçte Romantizm akımı önemli bir rol oynadı. Protesto tavrı, düzene karşı başkaldırma, başlangıçta Romantizm'in ağır basan bir özelliğiydi. Ama protesto yetersiz kalınca, Romantik sanatçılar başkaldırmalarını etkili kılmanın çaresini arayacak yerde, başkaldırmaktan vazgeçtiler. "Dağ sana gelmiyorsa, sen dağa git" özdeyişinin tersini yaparak, dağı yerinden kıpırdatamayınca uzaklaşıp bu tatsız gerçeği görmeyecekleri bir yere gittiler. Zamanla iyice genelleşen bu tavrın sonucunda "sanatta insanı vermenin *içsel* ve *dışsal* biçimi" denebilecek ayrımlar türedi. "Dışsal" diye adlandırılan (politikayı doğal olarak içeren) tarzlar lanetlendi. Sanatçı politikada etkisiz kaldıkça, çirkin politikadan tiksindikçe, sanki öç alırmışçasına, politik temaların kendi alanına girmesini yasak etti.

Ama bu yukarıda değindiğimiz nedenlerle, yapay ve imkânsız bir zorlamaydı. Böylelikle bilinç düzeyinde bir seçmeyle sanattan kovulan politika, sanatçının bir çeşit bilinçaltı ideolojik yönsemi olarak gene girdi sanata - klasik örneğiyle, çiçeklerden başka bir şey görmek istemeyen en bağnaz "sanat sanat içindir"ci sanatçının bu tavrının da temelde politik bir koşullanmayı yansıtması gibi.

Öte yandan, sanattan kovulan politika toplum hayatının içinde, olanca şiddetiyle *var*dı. Böyle olunca, bazı sanatçıların bu konuyu da işlemek istemeleri kaçınılmaz bir şeydi. dolayısıyla burjuva roman geleneği içinde bir yandan "roman" yazıldı, bir yandan da, tek tük "politik" romanlar yazıldı. Temelde bir kavrayış eksikliğini yansıtan "politik roman" türüne böyle varıldı.

Bunlar Batı'nın roman geleneği için söylenmiş genel sözler. Türk romanının gelişmesi bundan epey farklı oldu. Ama, ortak yanlarla birlikte, belki de daha önemli olan -toplumsal gelişme farklılıklarını yansıtması bakımından- karşıtlıkları gösterebilmek için, Batı burjuva romanının ve onun "politik roman" kolunun tarihçesi üstünde biraz daha durmak istiyorum.

Burjuva toplumunda politikanın aldığı biçimlerin çirkinliği, sanatçıyı iğrendirmişti. Dolayısıyla politikayı insanların zorunlu bir etkinlik alanı olarak görmüyor (hele olumlu sonuç verebilecek bir etkinlik olması hiç sözkonusu değildi), insanlığın başına gelmiş bir belâ gibi ele alıyorlardı. Politikayla uğraşan insanlar da sanki ayrı türden yaratıklardı. Burjuva roman geleneği içinde, *Kızıl ile Kara* ve *Parma Manastırı* ile politik romanın başyapıtlarını

yaratmayı başaran Stendhal de, romanda politika konusunda şöyle der; "Bir edebiyat eserinde politika, bir konserin ortasında patlayan tabanca gibidir, gürültülü ve adî, ama aynı zamanda insanın ilgisini esirgeyemeyeceği bir şey." Burjuva toplumunda yazarın da, okurun da politika temaları karşısında tutumunu çok iyi özetleyen bir söz bu.

19. yüzyılı 20. yüzyıla bağlayan dönemde özellikle Joseph Conrad, bu Polonya asıllı "İngiliz" romancısı, politik romanın büyük çaplı örneklerini verir. *Nostromo*, türün belki bugün bile aşılmamış bir başyapıtıdır. Bugün bile, Latin Amerika ülkelerinin ve kolonyalizmin tarihî ve politik yapılarını öğrenmek için bu esere başvurabiliriz. Belki çoğu sosyolojik incelemeden daha yararlı da olur bu romanı okumak. Ama asıl başarısı, bir sosyolojik eserin yerine geçmesini sağlayacak toplumsal bilgi ve veri zenginliği değil, toplumsal'la bireysel'in "politika"da buluşarak edindiği doyurucu bileşimdir.

Conrad'ın Avrupa politikalarını konu alan iki romanı *Batının Gözü Önünde (Under Western Eyes)* ve *Gizli Ajan (Secret Agent)* daha değişiktir. Politikanın karabasan yanı bu romanlarda ağır basar. İnsanları yoksullaştıran, yozlaştıran, insan olarak eksilten şeydir politika. Onunla uğraşanlar çarpık, anlamsız, zavallı yaratıklardır. Conrad'ın bu romanları böylece 19. yüzyılın belki en büyük politik romanı olan Dostoyevski'nin *Şeytanlar*'ının belirli özelliklerini daha da büyük bir karamsarlıkla tekrarlar.

20. Yüzyılda "politika" denince akla gelen ilk kavram Marksizm'dir. Sovyet Devrimi'nin sonucudur bu - herkesin politik cephesini belirleyen, billurlaştıran büyük olay. Nitekim bundan sonra "politik roman" yazanlar farklı tavırlar ve dozlarla da olsa, doğrudan doğruya "sol" politikayı, devrimciliği ele alacaklardır. Steinbeck, Silone, Dos Passos, Malraux, Koestler, Orwell ve daha birçok Batılı yazar bunu yapmıştır.

Devrim sonrasının Stalinist dönemi, Marksizm'le flört eden Batılı burjuva yazarlarına tavır alma kolaylığı sağladı. Bu bahaneye sarılarak ve "hümanizm"e sığınarak sosyalizme cephe aldılar. Politikadan ya büsbütün uzaklaştılar ya da politikanın insanları nasıl insanlıktan çıkardığını anlatmak için bu konulara el attılar. Komünist tipi de bu yazarların elinde, başlangıçta, iyi niyetli olsa bile ideolojisinin insanlığa karşı niteliklerinden ötürü yozlaşan,

donuk kafalı, tek yanlı, hastalıklı bir tip olarak sergilendi.

Öte yandan, sol açısından, devrim politikasının sona erip Stalinist parti politikasının başlaması sosyalist politik roman için de çok iyi sonuçlar vermedi. Romanda politika, romanın parti politikası sözcüsü olması anlamına gelmeye başladı. Böylece, örneğin bir Ehrenburg'un sanat düzeyinden çok aşağıda eserler üretildi. Bunlar da, insanın hayatında politik etkinliğe başka hiçbir şeye yer bırakmayacak kadar fazla öncelik tanıdılar.

Politik romanın Batı'daki gelişmesini bu çok kısa ve çok şematik çizgilerle özetledikten sonra, politik romanın bizdeki yazılış koşullarına gelebiliriz. Burada amacım, bunun genişlemesine bir açıklamasına girmekten çok, belirleyici ölçüde önemli saydığım ve başlangıçtan bugüne sürekliliğini izleyebildiğim bazı ana özelliklere değinmek.

İlkin, Türk aydını ile Batılı aydının politika denilen olaya bakışlarındaki bazı farklara eğilelim. Göze çarpan bir ayrım, Türk aydınının Batı'daki aydına oranla çok daha politik olması, ama aynı zamanda da politikanın niteliği konusunda çok daha bilgisiz, sığ ve *naive* kalmasıdır. Aslında, açıklaması çok güç olmayan bir paradokstur bu.

Türk aydını Batı'daki benzeri gibi politikadan bezmemiş, yılmamıştır. Çünkü Tanzimat'dan bu yana bir toplumsal değişim sorunuyla karşı karşıyadır ve bu sorun kendisi için hayatî önem taşımaktadır. Bir kere, devlet dışında ayağını basacağı sağlam bir yer bulamadığı için şu ya da bu şekilde devletle ilişkidedir. Okur yazar olduğu için kendisine toplum tarafından belirlenmiş bir politik misyon yüklemektedir. Ayrıca, toplum yapısının güçsüzlüğü ve oturmamışlığı nedeniyle, her politik sarsıntı öncelikle onu etkilemektedir. Dolayısıyla, mizacı, kişisel zevk ve eğilimleri bakımından tamamen "a-politik" olabilecek bir aydın bile, Türkiye'de sık sık politik tavırlar almaya zorlanmaktadır - Tevfik Fikret bu durumun iyi bir örneği olabilir.

Aydın-edebiyat-politika arasında başlangıçtan beri sıkı bağlar kurulmuştur. Politik çatışmalar bütün üstyapıda "Doğu-Batı" çatışması olarak düğümlendiği için, edebiyat yapmak zaten kendi başına *politik* bir eylemdir. Basit aşk hikâyelerine ya da buna benzer şeylere dayanan bir oyun yazmak bile, işin içinde *oyun yazmak* olduğu için, politik tavır almakla eşdeğerdir. "Ciddi" sayılan

edebiyat ise zaten başlangıçtan beri politik propaganda ve ajitasyonun başlıca aracıdır. Entelektüel ürün azlığında, edebiyat, fikirlerin taşıyıcısı olmuştur.

Bu nedenlerle, her aydın gibi edebiyatçı da, kişisel eğilimine uymasa bile politikanın içindedir. Edebiyatın, politikadan uzaklaşmak isteyen aydının kaçacağı yer haline getirilebilmesi için daha çok zaman gerekmektedir.

Şimdi gelelim ikinci temel özelliğe; Türk aydını ve yazarı, Batı'daki benzerinden çok daha politik olduğu halde, politika karşısında çok daha saftır. Aslında bu iki tavır aynı kökenle açıklanabilir. Sorun, politik bilincin tazeliğiyle ilgilidir.Türk aydını -ki bu bile çok yeni bir kavramdır- ancak Tanzimat sıralarında politik bilince uzanabildiği için, politikadan bezmeye vakit bulamadığı gibi, politikayı yeterince öğrenmeye de henüz vakit bulamamıştır. Bu yüzden politik kurguları, tasarıları, ateşli olduğu kadar çocuksudur.

Ne var ki bu, ikinci özellik için, fazlasıyla genel bir açıklama. Aydının politikayı yeni tanıdığı için yeterince bilemediğini söylemek, hem eksik, hem de soyut bir söz. Somutlaştırmak için, aydının ne tür bir politikaya ne gibi koşullar ve koşullanmalarda girdiğini de araştırmak gerekir.

Burada sözkonusu olan, bir sınıf ya da zümrenin giriştiği eylemin *bilimsel* açıklamasıyla, o sınıf ya da zümrenin eylemi konusunda başkalarına olduğu kadar kendi kendine de sunmak zorunda olduğu *ideolojik* açıklama arasındaki ayrımdır. Özellikle yükselen sınıfların böyle ideolojilere ihtiyaçları vardır. Bunun klasik bir örneği de, devrim öncesinde Fransız burjuvazisinin evrensellik iddiasını taşıyan eşitlik, özgürlük sloganlarıdır. Bunları yüzeysel değerleriyle kabul etmek elbette yanlış olur. Öte yandan, burjuva aydınların bu gibi sloganları sırf kandırmak için icat ettiklerini düşünmek de yanlıştır. sürükleyici olabilmek için içtenlik zorunludur; doğru temellere dayanmayan bir içtenlik de olsa.

Bizim aydınlarımızın politik ideolojisi de, ne kendi durumlarını, ne de toplumun durumunu doğru yansıtan bir sistematiğe göre kurulmuştu. Ama kendileri buna içtenlikle inanmışlardı. Şimdi, ideolojisi ile gerçeğin kendisini kısaca karşılaştıralım. Burada, ortalama "ilerici" aydının ideolojik tutumunu karşılaştırma ölçütü olarak ele alacağız.

Osmanlı toplumunun son dönemlerinde ortalama ileri aydının ideolojik gözlüğüyle bakıp gördüğümüz manzara şuydu: devlet yıkılmak üzereydi: Batı bizden bilgili ve "fennî" olduğu için bizi aşmıştı; onlara bilgi ve "fen"de yetişemezsek batardık: böylece "ilerilik" ve "gerilik" mücadelesi "bilgi" düzeyinde yürüyordu: aydınlar bilgili, halk bilgisizdi; bir de, halkı bilgisiz tutmaya çalışan "kötüler" vardı ortada.

Oysa gerçek sorun feodal Osmanlı toplumunun bir burjuva toplumu haline getirilmesiydi. Aydın, sandığı gibi toplumun üstünde tarafsız bir hakem değil, sınıf mücadelesi içinde burjuvanın yanında etkin rol alan bir kişiydi. İşte bu politik durum, aydının zihninde aldığı *ideolojik* biçimle yukarıda kabaca özetlenen ahlakî alegoriye dönüşüyordu. Türkiye toplumundaki *üretim tarzı değişikliğinin* gerçekleştirilmesinde burjuvazi ile küçük burjuva bürokrat aydın arasında kurulan ittifakın özgül karışımı, aydına böyle bir yükümlülük yüklemişti. Aydın, okur-yazar olduğu, bir şeyler bildiği için, toplumun *kurtarıcısı* olacaktı. "Kurtarıcılık", şüphesiz ideolojik bir kategoridir - ahlakî yanı ağır basan bir ideolojik kategori. İkinci ve üçüncü dereceden başka ahlakî kategorilerle takviye edilmiştir. Şöyle ki, kurtarıcı olabilmek için idealist (yani ülkücü) olmak, fedakâr olmak, feragatte bulunmak gerekir. Kurtarıcıdan dürüstlük, içtenlik, sadelik, v.b. beklenir. Böylece, somut politik durumun nesnel, yalın ilişkileri, sınıf mücadelesinin acımasız gerekleri, aydının kendi hakkında kurduğu ideolojik tasarım içinde öznelleşecek, yücelecek, süslenecek ve tabiî gerçekliğini kaybedecektir.

Batı'da modern topluma geçişin mücadelesi oldukça uzun sürdüğü için, sınıf mücadelesinin olguları, en az görmek, kabul etmek isteyenlere bile zorla kabul ettirmişlerdi kendilerini. O zaman, ideolojik aldatmacaların da daha bir incelmesi, daha üst düzeylerde kurulması gerekmişti. Demokrasinin adım adım, aşağıdan yukarıya yerleşmesiyle, sınıf kavgasının temel kategorileri de ister istemez benimsendi ve teoriler, açıklamalar, bu verilerin üzerine oturtuldu. Bizde ise sürenin kısalığı ve toplumsal güçlerin hareketinin özgüllüğü yüzünden ideolojik kavrayış pek fazla değişme gereği duymaksızın, böyle bir zorlamaya uğramaksızın bugünlere kadar gelebildi. Böylece, Batılı yazar politikayı çok iyi bildiği, olayların ardında yatanı görebildiği halde -ya da bundan ötürü-

politikadan uzak dururken, Türkiye'deki yazar son derece naif ve çocuksu bir düzeyde değerlendirdiği politikanın içinde oldu.

Türkiye'de Tanzimat'tan beri pek çok şey değişmiş ama Türkiye gerçeklerinin ideolojik kavranış biçimi aynı oranda değişmemiştir. Bu yüzden politik romanımızın kuruluşunda ufak tefek değişikliklerle hep aynı temel çatının devam ettiğini görebiliriz. Bu sürekliliği sağlayan şey, yazarlarımızın temelde idealist olan dünya görüşüdür. İdealist bakış, toplumsal-politik ilişkileri içselleştirir, insanileştirir. Yani gerçekte insanları dıştan saran ve belirleyen, üretici güçler, üretim ilişkileri gibi nesnel, yapısal kategorilere göre işleyen toplum güçleri, idealist bakış tarzının ışığında ("loşluğunda" demek daha doğru) manevî-ahlakî bir görünüm alırlar. Nitelik bakımından bunun, eski dinlerin manevî evren haritalarından pek fazla farkı yoktur. Örneğin Hıristiyanlar için Kudüs, İsa'nın doğum yeri olarak evrenin merkezi olmalıdır; dünyanın gerçek yapısında Kudüs'ün yeri nereye düşerse düşsün, mümin Hıristiyan onu evrenin merkezinde görür, işte bizim yazarlarımızın toplum haritaları da aşağı yukarı bu şekilde mânevîleşmiştir.

Böyle bir bakış tarzı, aynı zamanda statiktir. Çünkü ahlakî-manevî kategorileri kendilerini belirleyen maddî yapıdan soyutlayarak kabul ettiğimiz anda, onları mutlaklaştırmış oluruz. Bu kategoriler, artık dünyamızın temel taşıdır. Bilmediği arazide keşfe çıkan kişilerin ilkin yönlerini bulmaya çalışmaları, kuzeyi, doğuyu aramaları gibi, biz de her değişen durumda bu mutlak değerleri ararız - ve aradığımız için, buluruz da. Böylece, değişenle değişmeyen arasında garip bir ilişki, bir orantı kurulur. İtalyan tarihçisi Vico'nun teorisine uygun düşen döngüsel bir tarih anlayışına varırız. Çağdaş dünyada hiçbir idealist düşünce tarzı, mutlak statikliği savunamaz. Modern bilimin vardığı yer, değişimi herkese kabul ettirmiştir. Ama ahlakî-manevî dünyayı zihnimizde kurabildiğimiz oranda değişim denen olayı da daha bir dirençle gögüsleyebiliriz. Başka bir söyleyişle, değişimi evcilleştirebilir, dayanılır hale getirebiliriz.

İkili bir örnek vermek istiyorum. Gerçek politik dünyanın yerine konulan ahlakî ve manevî dünyayı, ilkin, aynı yazarın farklı dönemlerde yazdığı eserlerindeki süreklilik içinde görelim. Sonra, başka başka yazarların aynı dönemde ve sonra da farklı dönemlerde yazdıkları eserlerde izleyelim. Bu örnekleme için seçile-

cek yazarların, dönemlerinin yetenekli yazarları olması, örnekleri de daha anlamlı kılacaktır.

Cumhuriyet döneminden önce işe başlayıp bugünlere kadar Türkiye tarihinin akışına tanıklık etmiş bir yazarımız, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, bizim bu incelememiz için yetkin bir başlangıç noktası olabilir. Yakup Kadri'nin erken döneminin çarpıcı bir politik romanı olan *Sodom ve Gomore*'ye bir göz atalım şimdi.

Gerçek politik dünyanın yerine konulmuş kurgusal manevî-ahlakî dünyanın değerleri, roman kişileri arasındaki rol dağılımıyla temsil yeteneği kazanır. *Sodom ve Gomore*'nin tipolojisine, yani kişilerine ve bunların temsilcilik işlevlerine baktığımızda şunları görüyoruz.

Başta romanın kahramanı Necdet var; Kurtuluş Savaşı sırasında, aklı Ankara'daki Millî Mücadele hareketinde, geri kalan kısmı ise İstanbul'da bulunan Necdet. Romanın sonuna kadar Anadolu'ya geçmekle geçmemek arasında bocalar, İstanbul'da kalmaya onu zorlayan tek etken herhalde âşık olduğu Leylâ'sıdır: çünkü onun dışında her şey, Necdet'i işgal İstanbul'undan nefret ettirir.

Necdet'in niçin böyle olduğu, Leylâ'dan niçin kopamadığı, nefret ettiği şeylerden niçin uzaklaşamadığı anlaşılamaz. Yazar, aralarda serpiştirdiği "Necdet'in silik ve sönük kişiliği..." gibi sözlerle, kahramanın dramatik eylemde zaten besbelli olan pısırıklığını daha da belirginleştirmiş, ama nedenini açıklamamıştır. Necdet'in niçin böyle olduğu sorusu gibi Yakup Kadri'nin kahraman olarak niçin onu seçtiği sorusu, sözkonusu romanın çerçevesi içinde açıklanamaz. Ama, Türk aydınının genel ideolojisi çerçevesinde belki bu soruların cevabını bulabiliriz.

Bundan önce, Necdet'den çok daha pırıltılı bir kişi olan Leylâ'ya bakalım. Necdet'le Leylâ oldukça yakın akraba oldukları halde romanın ahlakî haritasında karşıt yönleri temsil ederler.

Leylâ İstanbul'u işgal altında tutan yabancılara satılmış olan Türk kesiminin bir simgesidir. Batı kültürüyle, Türkçe'ye karıştırdığı İngilizce laflarla, monden değerleriyle ve bir İngiliz yüzbaşısıyla flörtü ile küçümsenecek, aşağılık bir yaratıktır. Ama güzeldir Leylâ.

Öte yandan, Necdet nasıl Leylâ'dan kopmaya çalışırsa, Leylâ da İngiliz sevgilisinden ve bu çeşit hayattan kurtulmak ister. Ama onun için bu seyrek bir ruh halidir ve direnmekten çok çabuk

vazgeçer. Necdet gibi onun da bu bocalamalarının psikolojik açıklaması yoktur - ya da, bir romancının kişilerini "tahlil" ederken vermesine alışık olduğumuz açıklamaları bulamayız.

Bu yazıda sorunumuz *Sodom ve Gomore*'nin incelemesini yapmak olmadığı için, şimdi yazarın bir başka eserinde daha önceki bir dönemi anlatan ve yazılışı da *Sodom ve Gomore*'den beş altı yıl erken olan *Kiralık Konak*'a geçiyorum.

Bu romanın erkek baş kişisi olan Hakkı Celis'e baktığımızda, onunla Necdet arasında birçok benzerlik görürüz. Hakkı Celis'in de başlıca özelliği zayıflığıdır. Necdet gibi o da "yurtsever"dir. Necdet sonunda bir ölçüde başarır Milli Mücadele'ye katılmayı; Hakkı Celis ise Çanakkale savaşına gider. Ama en önemli benzerlik, aşk tutkularıdır. Necdet'in Leylâ'sı yerine Hakkı Celis'in de Seniha'sı vardır. Seniha, Yabancı işgali altında olmayan bir İstanbul'un Leylâ'sı olduğu için onun sevgilisi bir İngiliz yüzbaşısı değil bir Türk, Faik Bey'dir. Böylece, her iki romanda da aynı aşk üçgenini görürüz.

Roman çeşitleri arasındaki ayrımları yapay bir şekilde zorlamaya devam edersek, *Sodom ve Gomore* için "politik", *Kiralık Konak* için ise "toplumsal" roman dememiz gerekir. Gelgelelim, her ikisinde de Yakup Kadri bize aynı konuyu sunuyor. Olumlu erkek için ikilem "vatan" ile "sevgili" arasında. Kadın için ise ikilem olumlu "yurtsever" hayranı ile olumsuz yozlaşmış sevgilisi arasında. Kadının tutkuları da, davranışları da akıl dışı. Fransızca "femme fatale" denen kahredici kadınlar bunlar. Zayıf erkek, onların çekiciliğinden kendini kurtaramıyor. Kadınlar bir çeşit kader oluyorlar. Temsil ettikleri, vaad ettikleri cinsel hazır olumlu toplumsal değerlerle çelişiyor, çatışıyor.

Bunun niçin böyle olduğunu -yazardan cevabı alamadığımıza göre- kendimiz araştırmaya girmeden önce aynı ideolojik yapıya bir başka yazarda bakalım. Bu seferinde, ideolojinin senkronik yayılışına bakmak için, yukarıdakilerle çağdaş denebilecek bir eser seçelim. Yazının mantığı daha açık seçik görünsün diye, konu ortaklığı olan bir eseri tercih edeceğim. Bu eser, Mehmet Rauf'un *Halâs*'ıdır.

Sodom ve Gomore 1928'de, *Halâs* 1929'da yayımlanmış. Şu halde gerçekten çağdaş denebilecek romanlar bunlar. Mehmet Rauf'un bu romanda kullandığı politik temaların, devletten yarar-

lanma yolunda uyguladığı *politikayı* yansıtması ayrı bir sorun. Beni ideolojinin yapısı ilgilendiriyor burada. Halâs gene Kurtuluş Savaşı'nı, daha çok İzmir'i merkez alarak anlatır. Burada da konum, özellikle başlangıçta, *Sodom ve Gomore*'deki gibidir. Türkler aralarında bölünmüştür. Sefih, yoz olanlar, yani ahlakı zayıf olanlar işgalci düşmanla uzlaşmaya hazırdır. Roman kahramanı Nihat, Yakup Kadri'nin Hakkı Celis'lerine, Necdet'lerine benzer (gerçi onlardan fazla "eylem" yapar ama inandırıcı olmadığı için, bu onun başarısından çok yazarın tutarsızlığından ötürüdür). Ama asıl önemli benzerlik, gene kahramanın aşk ilişkisinde ortaya çıkar. Nihat, Beatrice adında bir Lövantene âşıktır. Aşkının niteliği de tıpkı Necdet'inki gibi anlatılır. Yalnız Beatrice tutkusu, Nihat'ta iş işten geçmeden biter. Böylece o, Yakup Kadri'nin kahramanlarından daha çabuk ve sancısız (bu, yukarıda dediğim gibi, yazarın başarısı değil, başarısızlığı) kurtulur. Yerli ve yabancı kadın ve erkeğin burada yer değiştirdiğini görüyoruz: *Sodom ve Gomore*'de Leylâ, yani kadın, bir yabancı erkeğe tutkundur; burada ise Türk erkek yabancı kadına vurgun. Öte yandan, Yakup Kadri'nin iki erkek bir kadınlı üçgenleri de burada tersine çevrilir: Nihat, Beatrice'den vazgeçip İclâl adlı bir yurtsever Türk kızına âşık olunca üçgen iki kadınla bir erkekten kurulmuş olur. Beatrice'e bağlı kalmak, Seniha ve Leylâ'da olduğu gibi, Nihat'ı eylemden alıkoymuş olacaktı. Eyleme geçince, İclâl, Hakkı Celis ve Necdet'in sevgililerine yapamadıkları olumlu etkiyi Nihat'a yapmış oldu.

Görülüyor ki bütün bu romanlarda politik ve toplumsal temalar işleniyor, ama bu temalar hiç de politik veya toplumsal olmayan ilişkiler içinde ele alınıyor. Kişilerin sınıfsal tercihleri, politik karar ve davranışları gene kendilerinin sembolü olduğu bazı ahlakî nirengi noktalarına göre belirlenir. *Sodom ve Gomore*'de Kolonyallerle işbirlikçi Türk burjuvazisinin ve levantenlerin cinsel ahlaksızlığı, neredeyse kolonyalizmin kendisinden daha önemli bir olgudur.

Öbür örneklere geçmeden önce, ele aldığımız kitaplarda seçilen ideolojik çizgileri, *şimdilik kaydıyla,* oldukça şematik bir şekilde yorumlayalım. Yakup Kadri'nin ve Mehmet Rauf'un romanlarında bu ideolojik çizgilerin, belirgin ama bilinçaltı bir diyalektiği olduğunu gördük. Roman tipolojisinde sembolleşen değerler, aslında bir hayli karmaşıktır. Başka bir söyleyişle, her kişi tek bir şeyin sembolü, temsilcisi değil, neredeyse bir anlamlar yumağıdır.

Ne var ki bu, bilinç düzeyinde çözülmüş ve aydınlatılmış bir karmaşıklık değil bilinçle çözümlenmediği için karmaşık kalmış bilinçaltı eğilim ve tavırların yumağı olarak ortaya çıkar.

Böyle bir açıdan bakıldığında, olumlu erkek kahramanların tutukluğu, beceriksizliği anlamlı ve gereklidir. Bir bütün olarak Türk aydınlarının beceriksizliğini, kararsızlığını simgeler. *Femme fatale* kadınlar belki daha da karmaşık. Çekicilikleri, kadını yeni tanımaya başlayan Türk erkeğinin gözünde cinselliğin büyüsünü ve büyük enerjisini yansıtır. Ama aynı zamanda Türk toplumunun yabancılaşması da onlarda cisimleşmiştir - aydınlarımızın milliyetçi duygularına ters gelen züppelikler, frenk taklitçiliği, v.b.

O zaman kahramanların kararsızlığı belki daha anlamlı oluyor. O günlerde anti-emperyalizm olarak kabul edilen gerçekte anti-*kolonyalizmin* ötesine varmayan milliyetçi aydın ideolojisi düpedüz işbirlikçi olmayan burjuvaziyi baştan kabul etmiştir. Kolonyalizm ögesinin varlığı nedeniyle yozluk, sapıklık, ahlaksızlık gibi görülen ve gösterilen şeyler, bu öge ortadan kalkınca "çağdaş uygarlık", "ilericilik" , "modern hayat tarzı" gibi etiketlere kolayca dönüşebilir - nitekim dönüşmüştür de.

Tabiî bu, genel ideoloji için böyle tek tek yazarların, o genel kalıbı dolduran bireysel ideolojileri bunun ilerisinde olabilir. Nitekim Yakup Kadri böyledir. 1934'de yayımlanan *Ankara* romanına bakmak bu açıdan ilginç olabilir. Bu politik-tarihî roman bir bakıma *Sodom ve Gomore*'nin devamı sayılabilir. Roman üç bölümdür. İlk iki bölüm Türkiye'nin iki tarihî döneminin karşılığıdır. Son bölümde ise Yakup Kadri kendi Türkiye ütopyasını dile getirir.

Birinci bölümde Kurtuluş Savaşı'nın başlarında Ankara'ya yerleşmiş bir aile görürüz. Koca, pısırık aydının, Milli Mücadele'ye de cesaret edemeyen örneğidir. İstanbul değerlerinden kopamaz ve mücadeleyi terkedip döner. Ama karısı Selma, Mustafa Kemal'in de yerleştiği Ankara'da bir uyanış geçirir, kocasından ayrılır, savaşa katılan Türk subayı Binbaşı Hakkı Bey'le evlenir. Buraya kadar, Selma'nın değerleri, *Sodom ve Gomore*'dekilerden farklı değildir. Örneğin, Leylâ'nın ahlaksızlığını paylaşmaz; ama kültür aynı kültürdür.

İkinci bölümde Kurtuluş Savaşı kahramanı Binbaşı Hakkı Bey yabancılarla işbirliği yapan bir çıkarcı olmuştur. Selma gene hayal kırıklığı içindedir. Burada yazar eleştirilerini daha çok kendi ağ-

zından, özlemlerini de roman kişisi yazar Neşet Sabit'in ağzından dile getirir. Eleştirisi serttir, ama son bölümde anlatılan utopyasını görünce bu eleştirinin de gerçekten radikal olmadığı anlaşılır.

Kuşağının öteki yazarları gibi Yakup Kadri de aslında burjuva toplumuna karşı değildir. Ama azgelişmiş ülkede kapitalizmin getirdiği ahlaka karşıdır. Dolayısıyla son bölümdeki utopya bu çelişkiyi çözmez, tersine, bürokrat aydının ikilemi ve çaresizliğini sergiler. Yazının başlarında, dünya görüşü ahlakî bakışının sonucu olarak statikleşen Türk aydınının toplumsal hareketi ancak döngüler içinde kavradığını söylemiştim. *Ankara* romanı, bunun bir kanıtı gibidir. Burada hareketi, ilerlemeyi görürüz. Savaşılır, kazanılır, ülke yeniden yapılır, v.b. Ama ahlakî durum sürekli olarak kendini yeniden üretir, her dönemde değişmeden kalır. Mümkün olsa da, utopyası uygulamaya konabilseydi, Yakup Kadri, bu denemeden sonra da durumun değişmeden kaldığını görecekti.

Bu ideolojik yapıyı ve çelişkileri *Panorama*'da izlemek de ilginç olurdu. Ama sözü uzatınamak için şimdi başka yazarlara döneceğim. Buraya kadar ele aldığım romanlara hiç benzemeyen, apayrı bir görüşle ve oldukça değişik bir teknikle yazılmış bir kitabın, Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanının üstünde biraz durmak istiyorum.

Yenişehir'de bir kavak ağacının devrilmesi gibi simgesel bir olayın çevresinde, rasgele izlenimini veren bir tarzda toplanmış çeşitli insanların anlatımıyla, toplum hayatından bir kesit gösteriliyor bu romanda.

Romanda tanıdığımız kişiler arasında üçü, ötekilere oranla daha kapsamlı işleniyor. Bunlar Ali, Doğan ve Olcay. Geriye dönüş (flashback) tekniğinden de yararlanılarak, hayatları, daha geniş boyutlar içinde veriliyor. Doğan ve Ali, bir raslantı sonucu arkadaş olmuş, farklı toplumsal tabakalardan gelen iki genç devrimci. Doğan'ın kızkardeşi, Olcay, Ali ile sevişiyor.

Bu üç genç devrimci, romanın merkezi kişileri olarak, iletilmek istenen anlamın taşıyıcıları oluyorlar. Onlara böyle bir işlev verebilmek için Sevgi Soysal bu noktada klasik tipleme yöntemine başvuruyor. Bu durumda, romanın bir yanı, eski ideolojik çerçeveye bağlı kalıyor ve bence burada aksıyor.

Üç devrimci tipinin temsil ettikleri şeyleri şöylece özetleyip sıralayabiliriz. Doğan da, Ali de, küçük burjuva kökenli. Ama kü-

çük burjuvanın gelir dilimleri bakımından farklılar. Doğan, hali vakti yerinde bir aileden, Ali ise daha halktan. Bu köken farklılığı, ikisinin devrimci ideolojilerine yansıyor. Doğan, sabırsız, her zaman sol sapmaya yatkın bir küçük burjuva devrimcisi tipi. Teoride sol sapmalara yakın olduğu halde, pratikte savunduğu fikirlerin gerisine, sağına düşebiliyor. Halktan kopuk, entelektüalizm dozu yüksek bir kişi. Ali ise bütün bunların karşıtı sayılacak niteliklerle donanmış. Proleter olmadığı halde proletaryaya yakın - hem fikren, hem de diyalog kurabilme yeteneğiyle. Ali sabırlı, olgun, dürüst, yaptığı her şeyin hesabını verebilecek bir insan.

Bu üçlü içinde erkeklerin değerlerinin sabit olduğu, dinamizmin yalnız Olcay'da bulunduğu söylenebilir. Çünkü Olcay, Doğan'ın kızkardeşi olarak onun bütün sınıfsal mirasını paylaştığı halde, Ali'ye gönül vermekle hayatının akışı içinde önemli ve olumlu bir yöneliş gösteriyor. İki ayrı dünya arasında bir sentez olabilme imkânını kazanıyor.

Böylece, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* sosyalistleri her yerde ve her zaman ilgilendiren, ama 12 Mart döneminde Türkiye sosyalistleri arasında özellikle canlı bir tartışına konusu olan bir sorunsala eğiliyor. Birçok bakımdan Türk romanında önemli aşamaları temsil eden bu romanın bence başarısız yanı bu sorunsalı ele alış biçimi. Çünkü sorunsal, romanın başlangıcında neyse sonunda da o. Çözüm, romanın eylemi sonunda varılmış aşama olarak ortaya çıkıyor, hattâ denilebilir ki sorundan önce çözüm zaten konulmuş. Yazar, bütün sosyalistlerin bildiği ve benimsediği genel teorik doğruyu almış, kişilerini buna göre seçmiş ve sonunda bilinen doğruyu bir daha doğrulatmış. Şüphesiz, bu doğruyu tersine çevirmek değildi sorun. Ama aynı sonuca *varabilirdi;* oysa burada varılan bir sonuç değil, statik bir durum görüyoruz. Statiklik, burada da ahlakî düzeyin politik düzeye göre önceliğinden doğuyor. Toplumdaki sınıflar, tabakalar belirliyor burada ahlakı. Baş kişi, o sınıfın ahlakının temsilcisi olarak romanda yer alıyor. Bütün bunlar geleneksel roman için doğal denilebilecek teknikler. Lukacs gibi Marksist eleştirmenlerin de beğeneceği şeyler. Ama "tipik" olan aramak, genel doğruları "tip"lerle iletmek, bence edebiyatın asıl işlevi değil, hattâ iletilebilecek doğruları zedelemesi ihtimali daha da fazla.

Sevgi Soysal'ın bu romanı yazdığı dönemdeki politik gelişmeler, proleter sabrını, kararlılığını, proleter ahlakını vurgulamayı

gerektiriyordu. Ama bundan kısa bir süre sonra karşıt eğilimler birdenbire güçlendi. Küçük burjuva devrimciliği foslayınca, bir proletarya övgüsü, yüceltilmesi başladı. Kafalarda fikirler, olayların da yardımı olunca, böyle kolaylıkla değişebilir. Ama o fikirleri üreten, yan yana getiren düşünce kalıpları, mekanizmaları, o kadar kolay değişmez. Bizdeki soyut küçük burjuva devrimciliği de yerini gene soyutluktan kurtulamayan bir proletarya övgüsüne bıraktı. Gelgelelim, proletaryanın bir sınıf olarak ahlakı, rasyoneli ile proletaryadan tek tek bireylerin ahlakı, rasyoneli v.b. her zaman aynı değildir. Aslında sınıf olarak genel tarihî doğrultu ile sınıf politikasının daha kısa vadeli belirlemeleri de her zaman tam uyum içinde olmayabilir. Yani sorun, gerçekte, genel teoride olduğundan daha çapraşık ve karmaşıktır. Nitekim, sözkonusu dönemde bazı proleter bireylerin davranışlarına o genel teorilerle bakanların epey şaşırdığı da oldu. Çünkü onlar, proletaryanın sınıf olarak sahip olduğu meziyetlerin her proleter bireyde de "mündemiç" olduğunu sanmışlardı.

Romanların hayat hakkında yargılara varması zorunludur. Böyle yargılar da ister istemez soyutlamalarla elde edilir. O zaman, istenilen, bu tip soyutlamalara somuttan giderek varmaktır. İşte bence *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nin aksayan yanı, merkezdeki üç karakterde yoğunlaştırılan tezin soyutta başlayıp gene soyutta kalması. Bu da, Sevgi Soysal'ın yarattığına aykırı bir şey, çünkü onun somut durumlarda hâkimiyeti gerçekten üstün bir düzeyde. Bunu *Şafak* üstüne yazarken ayrıntılı olarak anlatmaya çalışacağım.

Başka hiçbir benzerliği olmadığı halde, Sevgi Soysal'ın bu romanıyla *Sodom ve Gomore* arasında, ahlakî ölçütlere göre belirlenen tipolojiyi kullanma açısından bir bağlantı kurulabilir. Gene de çok uzak görünecek şüphesiz, ama iki romanın arasında elli yıla yakın bir ara var. Şimdi bu süre içerisine bir başka "sol" roman koyarsak, belki aradaki köprüyü daha sağlamlaştırmış oluruz: Samim Kocagöz'ün *Onbinlerin Dönüşü* adlı romanı olabilir bu - konusu, yazılışı bakımından ötekilere hiç benzemeyen bir roman.

Kocagöz kitabında 2. Dünya Savaşı sıralarının üniversite hayatını anlatır. Sonra, öğrenciliğini anlattığı tiplerin DP iktidarı sonlarındaki durumlarını gösterir. Romanda sosyalistler, kafatasçı faşistler, v.b. vardır. Ama sorunun konuşu, ahlakî düzeyde, Türk aydınının klasik ideolojisinden çok da farklı değildir. Gene kurtarıla-

cak bir vatan, bir halk vardır. Bu misyonu yüklenmesi gereken aydınlarla kaytaran aydınlar vardır. Bu bakımlardan Samim Kocagöz de örneğin bir Yakup Kadri'nin temel sorunsalını paylaşır. Bu ortaklık, temayı tipolojiye yerleştirme yönteminde de görülür. *Onbinlerin Dönüşü*'nde Nesrin *Sodom ve Gomore*'nin Leylâ'sından çok farklı değildir. Kötülüğünün birinci işareti, Batı tarzı züppeliğidir. Çevresi, değerleri, kişiliği yozdur - Leylâ veya Seniha gibi zaman zaman düzelme isteği duysa da, gene onlar gibi, o ünlü *femme fatale* prototipine uygundur.

Yakup Kadri'nin Necdet veya Hakkı Celis'inin oynadığı ikili rolü Kocagöz'ün kitabında iki ayrı kişi oynar. Örneğin bir Necdet, Leylâ'nın yüzünden bocalıyorsa, burada da Halit bocalayacaktır. Necdet sonunda yolunu kararlaştırıp olumlu çizgiye gelecek ve Leylâ'yı kovacaksa, burada da kötü kadına zaten hiç yüz vermeyen ve doğru yolda yürüyen Recep vardır. Bu iki kişi aynı ahlakî temayı aralarında paylaşırlar. Kocagöz, Nesrin'i cinsel ahlakı da epey bozuk bir tip olarak sunar: "Bazı günler, bir orospu gibi günde beş, on, on beş erkekle yatmak geliyordu içinden." Belki daha çok tenhalık aradığı bir gün Recep'e de sulanır. Ama pek öyle âşık da değildir, daha çok bir kuvvet denemesidir bu. Onu kendine âşık edip sonra da alay etmeyi ister. Böyle bir olay, romanın ahlakî gelişimi için zorunludur - bütün bu tip kitaplarda böyle sınavlar olur. Ama Recep, çok ahlaklı olduğu için herhangi bir duyguya kapılmadan, sarsıntı geçirmeden reddedip geçer. Halit ise evlenir Nesrin'le, işte bu yüzden boynuzlanır durur!

Ne var ki, bütün bu ahlakî işlerin öyle "soyut" bir çerçeve içinde yürümemesi için Samim Kocagöz, sorunu "somut" sınıfsal temellere oturtmak istemiştir. Sonuç olarak Halit toplumsal mücadeleden kaçan "küçük burjuva" aydındır; Recep ise proleterleşen aydın. Gençken Cibali'de oturan bir işçi kıza âşık olmuştur. Nesrin lavanta, Receb'in proleter sevgilisi ise tütün kokar.

Bütün bunlar, bu romandaki konumun (ki bu da politik dozu yüksek bir roman) Yakup Kadri'de en yüksek işleniş biçimini gördüğümüz manevî-ahlakî sorunsaldan farklı olmasını gerektirecek şeyler değildir. Küçük burjuva kategorisinin, sosyalist terminolojide alışılmış anlamının romandaki kişilere uygulanması, ahlakî sorunsalın soyutluğunu hiçbir şekilde gideremiyor.

Yenişehir'de Bir Öğle Vakti ile *Sodom ve Gomore* arasında bağ

kurmak başlangıçta pek mümkün görünmüyordu. Ama araya *Onbinlerin Dönüşü*'nü koyunca bir bağlantı kurulabildi (tabiî, aradan geçen zamanın kaçınılmaz gelişme ve değişimlerini de hesaba katmak gerekiyor). Kocagöz'ün romanı, daha eski yazarların manevî-ahlakî sorunsalını ve bu sorunsalı dile getirmek için başvurulan tipolojiyi pek az değişiklikle tekrarlıyor. Öte yandan, soyutta başlayıp soyutta kalan sınıfsal açıklama ölçülerini ("küçük burjuvalık", "proleterleşme" gibi) uygulamasıyla, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'ne hazırlık yapıyor. Bu gibi bağlantılar, bir yazarın öbürlerinden etkilenmesinden çok (özellikle bu örneklerde böyle bir şey olmadığını sanıyorum), sorunsalın, ideolojinin sürekliliğiyle açıklanmalıdır herhalde. Türkiye'de süregiden veya süregider görünen politik-toplumsal durumun alışılmış ve benimsenmiş manevi haritası politik sorunları ele alan romanlarımızda hep kendini göstermiştir.

Bu klasik tipoloji artık aşılıyor. Özellikle 12 Mart döneminin politik romanlarıyla bu aşamaya gelindi. Belki henüz tam değil, ama örneğin *Şafak* gibi bir kitapla politik romanımız yepyeni bir mecrada akmaya başladı denilebilir. Bu yazıda yeterince değinemediğim, açıklayamadığım birtakım sorunları bundan sonra, 12 Mart romanlarını teker teker incelerken ele alma fırsatını bulacağım.

Birikim, Sayı 9, Kasım 1975

27 MAYIS'IN EDEBİYATIMIZA YANSIMASI

Önümüzdeki ay, 27 Mayıs darbesinin onaltıncı yıldönümü olacak. Yakın tarihimizin bu önemli olayı üstüne yazılmış ciddi romanlardan hiçbiri, 70 öncesi bir tarih taşımıyor. Demek ki bu politik-toplumsal olayın edebiyata nüfuz etmesi on yıldan fazla bir zaman almış.

Edebî bir sindirim süreci için on yıl, çok uzun bir zaman sayılmaz. Çünkü tarihî bir roman, toplumsal bilim alanında yapılacak çalışmalara, bütün bu çalışmalardan çıkacak politik yorum ve değerlendirmeye çok şey borçlu olmak durumundadır. Gelgelelim, aradan geçen uzun süreye karşın, 27 Mayıs'ın düşünce düzeyinde yeterli bir incelemesine, yorumuna raslamıyoruz. Böyle bir olay hakkında, tek bir yorum olmasını ummuyoruz elbette. Olay bu kadar tazeyken hele doğrudan doğruya taraf olarak katılmış kesimlerin tek bir yorumda buluşması imkânsız. Bu kesimler, bugünün politik mücadeleleri içinde, bir yandan da, kendi 27 mayıs yorumlarını, 27 Mayıs'ın "resmî" tarihi haline getirmeye çalışacaklardır. Ancak, sosyalizme özgü bakış açısının, bunlardan bağımsız, kendine özgü bir yorumu ve bir değerlendirmesi olması gerekirdi. Oysa bugün, 27 Mayıs'a ne dememiz gerektiğini dahi tartışmaktayız: 27 Mayıs devrimi mi, politik devrimi mi, yoksa darbesi mi diyeceğiz?

Apayrı 27 Mayıs İmgeleri

Bu yazı dizisinde çalışmalarını izleyeceğimiz romancılar -özellikle Attilâ İlhan ve Vedat Türkali- toplumsal bilim düzeyindeki araştırma eksikliğini kapatmak istercesine el atıyorlar 27 Mayıs dönemine. Yargısı, değerlendirmesi, toplumsal bilim düzeyinde iyi kötü kesinlik kazanmış bir olay gibi değil, hâlâ yorumcusunu bekleyen bir tarihî dönemeç gibi bakıyorlar. Açıları farklı olduğu için, eserlerinden de apayrı 27 Mayıs imgeleri çıkıyor.

Sosyolojik, iktisadî araştırmaya dayalı bir 27 Mayıs yorumunun eksikliği bugün de duyulduğuna göre, edebiyat alanında bu konuyla ilgili ardarda birkaç roman yayımlanması neye bağlanabilir? Çünkü bu eksiklik nicedir vardı, ama herhangi bir roman yazılmıyordu. Ben, 12 Mart döneminin bu daha önceki evreyle ilgili romanlar yazılmasında hızlandırıcı bir etkisi olduğu kanısındayım. Gerçi romanları yazanlar, sorunu daha önceden de düşündüklerini, çalışmalarına başladıklarını söylüyorlar. Şüphesiz, böyle olmaması için bir sebep yok. Gene de, romanların yayımlanış tarihleri 12 Mart muhtırası ve bunu izleyen bazı önemli olaylardan sonra olduğuna göre, yazarların daha önceden toplamış oldukları malzemeye bu yeni olayların ışığında bir kere daha bakmamış olmaları, herhalde düşünülemez.

Yaklaşımın Sınırlılıkları

Romanlar üstüne herhangi bir şey söylemeden önce, kendi yaklaşımımın sınırlılıklarını belirteyim. Benim yaklaşırnım, sözkonusu romanların yalnızca 27 Mayıs'ın toplumsal-politik yorumuna ilişkin yanlarıyla sınırlı. Oysa tarihî, hatta aktüel-politik de olsa, bir roman, bu dediğimden çok daha geniş bir hayat kesiti sunar; hatta, bu bütünlükten koparılmış bir "toplumsal mesaj" bile tek başına gereğince değerlendirilmiş olmaz.

Belirtmek istediğim ikinci nokta da şu: 27 Mayıs konusunda, "İşte, işçi sınıfı açısından bir analiz" diyebileceğimiz ve hiç değilse çoğumuzun onayını kazanan bir yorumun yokluğunda, eleştirmenin hangi platformdan konuya yaklaşacağı sorunu. Romanlardaki 27 Mayıs yorumlarını değerlendirirken ben de ister istemez kendi yorumuma dayanacağım. Bir başka söyleyişle, romancı, eleştirmen, bu konuda konuşan herkes, varolan bir nesnelliğe da-

yanarak konuşmuyor, konuşarak böyle bir nesnelliği var etmeye çalışıyor.

Birikim dergisinin Ocak (11.) sayısında 27 Mayıs'la ilgili bir yazı yazmıştım. Ancak, orada da belirttiğim gibi, ileri sürdüğüm şey bir tez değil, bir "hipotez"di. Yani, düzeltmeye hazır olduğum, dogmatik olmayan bir öneri.

Devrim mi, Darbe mi?

Ben, 27 Mayıs'a devrim ya da "politik devrim" değil, hükümet darbesi diyenlerdenim. Bu darbe sonucunda politik iktidarın bir sınıftan bir başka sınıf veya ara sınıfın eline geçtiğini değil, kabaca, burjuvazinin bir kesiminden bir başka kesimi eline geçtiğini düşünme eğilimindeyim. Süreç boyunca, burjuvazinin sınıf egemenliğinin değişmediği, ancak burjuvazi içi bazı kesimlerin, bazı küçük burjuva tabakalarla belirli bir ittifak içinde hareket ettiği, dolayısıyla, 27 Mayıs darbesini izleyen birkaç yıllık süre içinde ortaya çıkan nihaî durumun, tek bir sınıf ya da sınıf içi zümrenin politikasını olduğu gibi yansıtmadığı, bundan daha karmaşık bir güçler dengesinin ürünü olduğu kanısındayım.

Böyle bir bakış açısından, 27 Mayıs'ın "devrimci" bir hareket olduğu sonucunu çıkarmak mümkün değildir. "Devrimci" değilse de, "ilerici" bir hareket olduğu söylenebilir mi? Verdiği sonuçlar bakımından ilerici yanları olduğu sanırım inkâr edilemez. Bu, yukarıda da değindiğim gibi, hareketin bir ittifakla yürümesinden ve tek bir zümrenin kesin egemenliği çerçevesini aşmasından ileri gelmektedir. Öte yandan, bu ilerici sonuçlara bakarak, hareketin başından beri, bilinçli bir şekilde ve bütünüyle ilerici olduğunu iddia etmek de bana yanlış geliyor. Unutmayalım ki 27 Mayıs'ın radyodan verdiği ilk ses, Alparslan Türkeş'e aitti. Bu, raslansal-bireysel bir olay olarak savuşturulamaz, çünkü daha sonraki Aydemir hareketleri, imzacılarının çoğu sonradan sıkıyönetim komutanlığı yapan ya da hiçbir şekilde ilerici sayılamayacak cuntalarda rol oynayan Silahlı Kuvvetler Hareketi de, hep aynı kaynaktan çıkmıştır. Gene o dönemin "Kuyrukları Tel'in" mitingleri ve Yassıada'ya tünel kazanlar için açılan davalar, hiç değilse biçim olarak, bugün çok başka türlü değerlendirdiğimiz sonraki bazı politik davranışlardan pek de farklı değildir.

İkili Oynanmış Tarih Dramı

Birçoğumuzun kendimizi bir türlü sıyıramadığımız bir tarih yorumu alışkanlığımız var. İkili oynanmış bir tarih dramında, ille iki taraftan biri veya ötekine ilerici bir misyon veriyoruz. Örneğin, Abdülhamid'in gericiliğini tesbit etmişsek, Namık Kemal'in ilerici olduğuna inanıyoruz. Ya da, Namık Kemal'in yazdıklarını okuyup, bunda sandığımız gibi bir ilericilik bulunmadığı kanısına varırsak, otomatikman, "Acaba Abdülhamid ilerici miydi?" diye düşünmeye çalışıyoruz. Oysa oynanan dram, egemen sınıfların iki kanadı arasında. Tarihi iki alternatifli düşünmekle, egemen sınıfların düşüncemize koyduğu kısıtlamayı kendiliğinden kabul etmiş oluyoruz. Oysa nicedir, "Bunların her ikisinden de bana ne?" diyebilmemize imkân veren bir toplumsal yapı içindeyiz.

Şüphesiz bir olaya bu üçüncü (işçi sınıfının) açıdan bakma gereği, onun dışında hiçbir şeyle ilgilenmeme anlamına gelmez. Ayrıca, her tarihî çatışmada, görece ileri ve görece geri alternatifler mutlaka vardır. Bir başka söyleyişle, tarihte bir alternatife başvurulması, ötekine başvurulduğunda açılmayacak yeni bir imkânlar (ve aynı zamanda engeller) manzumesini doğurur. Bizim bunları değerlendirmemiz, elbette zorunludur. Ama sosyalizm-öncesi toplum sınırları içinde, "ileri-geri" kavramları son derece göreli bir anlam kazanır. Bu görelilik, belki en iyi, toplumun ayrı düzeyleri arasında karşılaştırmalar yapılarak ortaya çıkarılabilir. Türkiye'ye baktığımızda, ülke yapısının bu göreliliği büyük ölçüde belirlediğini görüyoruz. Genellikle, üretici güçler düzeyinde hüküm süren bir eğilim, Batı tarihinde olduğu gibi, toplumun başka düzeylerinde kendine tekabül eden kurumlar yaratamamaktadır. Örneğin, Batı tarihinde bir burjuva demokratik devriminden söz edebiliriz. Türkiye'de de burjuva devrimi olmuştur. Ama bizdekine, "demokratik" sıfatı ne derece yakışır? Olsa olsa, "Burjuva anti-demokratik devrimi" diyebiliriz sanıyorum.

Üretici güçlerin gelişmesi açısından, 27 Mayıs, kendinden önceki ve sonraki dönemler kadar "ileri" olmadı, deniyor. Bürokratik müdahale, kapitalizmi geliştirmiyor, deniyor (bu müdahale yokken gelişen kapitalizm ne biçim bir şeydir, bu da ayrı soru). Bunları kabul edelim şimdilik. Ama üretici güçlerin geliştiği söy-

lenen dönemlerde de politik düzeyde "demokrasi" nasıl uygulanıyor? Bir de tersinden bakalım: 27 Mayıs, "üretici güçlerin geliştiği" dönemlere oranla daha ileri bir demokrasi getirdi, diyelim. 27 Mayıs'ı yaptığı düşünülen kesimlerin, aynı kesimlerin, 16 Haziran'ı izleyen 12 Mart'ta "demokratik" tutumları ne olmuştur?

Bu soruları sormaya başladıkça, konumuz olan edebiyattan ve romanlarımızdan uzaklaşır gibiyiz. Ama öyle değil aslında. Romanlara ancak buradan girebileceğiz. Şimdilik bu genel soruları burada bırakalım, bunları ve benzerlerini 27 Mayıs konusunda yorum getiren romancılarımıza soralım.

İzmir'in İçinde *Adlı Roman, 27 Mayıs'ın "Resmi" İdeolojisinin Aynada Kendine Bakmasıdır*

Samim Kocagöz'ün *İzmir'in İçinde* adlı romanı, 27 Mayıs'ın "resmî" ideolojisinin aynada kendine bakması olarak değerlendirilebilir. Ama bu, iyimser bir değerlendirme olur. Daha kötümser bir değerlendirmeyle, romanın, 12 Mart "resmî" ideolojisinin 27 Mayıs'a bakması olduğu da söylenebilir.

Samim Kocagöz'ün hiçbir romanında başarı bu kadar düşük olmamıştı herhalde. Toplumsal gelişmeye karşı, bakışın bu derece çarpık olduğu bir başka romanını da düşünmek zordur. Ama, böyle amaçlarla yazılmış bir romanın daha iyi olabilmesi de herhalde mümkün değildi.

Kocagöz, 27 Mayıs'ı Kurtuluş Savaşı'ndan (hattâ II. Meşrutiyet'ten) bu yana uzanan bir çizgiye oturtuyor. Olaya aynı tarihi çerçeve içinde bakan Attila İlhan gibi o da, arka plana gidiş gelişleri sağlamak için Kurtuluş Savaşı'na katılmış bir subay tipi yaratıyor. Bu subayın, emekli Albay Nazif Tınaztepe'nin, hayatının her döneminde aynı "ilerici" tavrı sürdürdüğünü görüyoruz. Bu tavır, "gerçek Atatürkçü" tavırdır. Romanın toplumsal-politik perspektifini belirleyen başlıca etken, bu "gerçek Atatürkçülük" ile sosyalizm arasına herhangi bir çizgi konmamasıdır. kitabın "akıllı" adamlarından yazar Hasan Bey şöyle diyor: "Bu hız bizi, Atatürk'ün ilkeleri, rahatça bir hukuk devletine, sosyal adalete, haydi açıkça konuşalım, sosyalizme götürmez miydi?"

Devletin Kurucusu

Bu sözlerden de anlaşıldığına göre, Kocagöz, Atatürk'ü bir burjuva devletinin kurucusu olarak görmemektedir. Göremeyince, Cumhuriyet'le birlikte kapitalizmin yerleşmesini ve burjuva devletinin kuruluşunu, bu garip "raslantı"yı açıklamakta güçlük çekmektedir. Kendisi gibi düşünen birçok kişiyle birlikte, o da, bu raslantıyı, bir "ihanet"le açıklama yoluna gitmektedir. "Mustafa Kemal Paşa... Tek Başına Cumhuriyet Kadrosu Olmuştu!" Önce İsmet Paşa, sonra da Demokratlar, rahat bir evrimsel süreç içinde sosyalizme dönüşecek olan Atatürkçülüğe ihanet ederek Türkiye'yi kapitalist bir ülke haline getiriyorlar. Demokratlar, ayrıca emperyalizmle işbirliği yaparak bağımsız Türkiye'yi bağımlı hale getiriyorlar. İşte 27 Mayıs, bu ters gidişe "dur" demek ve Türkiye'yi yeniden Atatürk çizgisine çekmek yolunda bir girişimdir. Başından beri Atatürk'e sadık kalan ordu sonunda dayanamamış, "kılıcını atmıştır". Daha önce belirtildiği gibi, bu, sosyalizme giden yol olabilir pekâla.

Kocagöz, Atatürk döneminin sosyalizme yakınlığını kanıtlamak için, "sınıfsız, imtiyazsız, kaynaşmış bir kitleyiz" sözünü tekrarlıyor. Ortada sınıflar varken böyle bir sözün ne anlama geleceğini araştırma gereğini duymuyor.

Böylece, "resmi" ideolojinin bütün çelişkilerini, kendinden olumlu ya da olumsuz hiçbir şey katmadan, üstelik büyük bir gerçekliği dile getirdiği inancıyla bizlere sunuyor. Bu ideolojik çıkmazı, ideolojik çıkmazın çaresi olarak gösteriyor.

İnsan İlişkileri de Kargaşalık Yaratmakta

Romanın politik yorumu bir yana, insanları arasındaki ilişkiler de aynı kargaşalığı yansıtmakta. Roman kahramanı, Albay Tınaztepe'nin oğlu Emre, İzmir burjuvalarından birinin işinde çalışmakta, aynı zamanda da bu zenginin kızıyla evlenmektedir. Zengin aile, damatlarına saygıdeğer bir iş bulabilmek için onu kendi oğullarıyla ortak ederek gençlere bir fabrika açmaktadır. Böylece, Emre, toplumdaki nesnel konumu bakımından bir sanayici burjuvadır. Öte yandan, kendi aile kökeniyle "küçük burjuva"dır.

Bu küçük burjuvalık, Emre'nin yalnız kökeninde değil. Samim Kocagöz pek farkında olmasa da, Emre, kişisel yaşayışı ve değer-

leriyle alabildiğine küçük burjuva. Özellikle aile, evlenme konularında.

Öte yandan, düşünceleri, inançlarıyla da Sosyalist'tir ve arkadaş çevresinden öğrendikleriyle, gittikçe daha "bilinçli" bir sosyalist olma yolundadır.

Roman kahramanı, mülkiyet ve üretim ilişkileri düzeyinde büyük burjuva, aile kurumu ve tüketim düzeyinde küçük burjuva, ideolojik düzeyde ise proleter olduğuna göre, "sınıfsız, imtiyazsız, kaynaşmış bir kitle" olduğumuzu pek güzel ispatlıyor. Bunu gördüğümüzde, Samim Kocagöz'ün Atatürkçülük ile sosyalizm arasında kurduğu ilişkinin niteliğini daha iyi anlayabiliyoruz.

İdeolojik Bulanıklık

Özellikle üzerinde durmak istediğim iki noktaya, Emre'nin kan ve evlilik yoluyla akrabalıkları üzerinden giderek erişebiliriz. İlkin, evlendiği kızın ailesini alalım. Büyük şirketin iki patronu, iki kardeş var. Başlangıçta, biri zeki, kültürlü, öbürü (kaynata) ise daha bön, daha sıradan işadamı olarak çizilmiş. Sonuçta, sıradan işadamı 27 Mayıs'ı onaylıyor, yani "devrimden yana tavır alıyor". Zeki kardeşinse, bir sahtekâr olduğu anlaşılıyor. İşin tuhafı, namuslu kardeş şirketin iç işleriyle, sahtekârı ise yabancı ülkelerle ilişkilerine bakarmış. Böylece, burjuvazinin millisi ve kompradoru ayrılmış, her birinin ceza ve ödülleri dağıtılmış oluyor. Akıllı sahtekâr Hidayet Bey, böylece, özünde iyi olabilecek "millî" Türk kapitalizminin atılacak iki safrasını temsil ediyor: i) yabancı işbirlikçisi (İsviçre bankasında hesabı olanlardan) ii) yolsuzluk ve karaborsa yaparak kapitalizmin temizliğini bozanlardan. 27 Mayıs derhal bu kötü kozmopolit adamı tesbit ediyor ve bir ayrık otu gibi ayıklıyor. Burada anlatabildiğimden çok daha ayrıntılı şekilde işlenen bu fasıllar, Kocagöz'ün romanındaki ideolojik bulanıklığı alabildiğine arttırıyor.

Toplumu Askerleştirmek

İkinci önemli nokta, Emre'nin kendi aile geleneğinin temsil etikleri. Öyle sanıyorum ki, militarizmin epey güçlü bir ideoloji olduğu Türkiye'de bile böylesine kararlı bir militarist roman yazılmamıştır. Hele, sosyalist olduğunu söyleyen bir yazardan gelince, epey şaşırtıcı bir durum. Militarizm, Nazif Tınaztepe yoluyla veriliyor. Sorun, dürüst, ilerici bir subay tipi çizmek değil, asker-

lik değerlerini, toplumda erişilebilecek en yüce değerler olarak sunmak, yani, toplumu askerleştirmek. Örneğin, şu sözlere bir bakalım: "Askerlerin, askerlik işinin birinci özelliği, soğukkanlı olmasını bilmek, hislerini, heyecanlarını akıl yoluyla baskı altında tutabilmektir." Dünyanın her yerinde, askerlerin böyle hareket ettikleri ne dereceye kadar doğrudur, tartışılmaya değer, ama Kocagöz, bu ayrıcalığı romanında yalnızca askerlere vermiş. Emre, aynı konuşmayı devam ettirerek babasının, çok seyrek tokat attığını, ama atınca haklı attığını da bildiriyor ve bu ailevi babalık hakkını toplumsal bir babalık hakkına dönüştürüyor: "Babam, hiç kızmamış gibi, Adnan Menderes'i kulağından tutar, oturduğu koltuktan atıverir. Hani askerler demek istiyorum."

Türkiye toplumu için en iyi yöneticilerin askerler olduğu da emekli albayın ağzından dile geliyor: "Ordu, bırakalım savaş görevini, memleket yönetiminde, yönetim bir çıkınaza girdiğinde 1908'den beri ulusuna karşı görevini yapmıştır... Yapmıştır ya... Mustafa Kemal bir yana, çıkınaza el koyduktan sonra, siviller, sivilleşen askerler, bir türlü çıkar yolu doğru dürüst bulamamıştır." Demek sivillik öyle kötü ki, asker bile sivilleşince bozuluyor.

Darbe anı yaklaştıkça, emekli albayla yarbay damadı çevresinde, yoğun bir askercilik atmosferi oluşuyor. Onların değerleri, ailelerine de geçmiş: "Bunlar asker karısı." Darbeden sonra bir başka olayı da aktarmadan geçemeyeceğim. boşalan hazine için yüzük toplanırken, Emre'nin karısı Gülseren de gidiyor kendine ve kocasına birer Reşat altını alıp bunları Hazineye armağan ediyor. Hükümet Konağından büyük bir sevinçle çıkıyorlar. Gülseren, "Yanımda asker adımlarıyle yürüyordu." Sevgilisini, yürüyüşünün askerliğiyle beğenen bir kahramana, Türk romanında bile raslamamıştım.

Ama şu kısım, hele 12 Mart deneyinin ışığında, daha da ilginç: "bir de askerlerin kovuşturma, soruşturmadaki çabukluğu, hızı, beni şaşırtmıştı. Dört beş koldan, İstanbul'a dek soruşturmayı beş on gün içinde böylesine çabuk yürütülmesine sevinmemek elde değildi. Sivillere kalsaydı bu iş, yanmıştım."

Savunma Dilekçesi mi?

Romanın son olayı, yani işbirlikçi burjuva Hidayet'in "kaynaşmış kitle" Emre'ye iftira atması, Emre'nin de onu öldürmeye kalkması, hâkim ve tabiî hakem durumundaki askerlerin Emre'yi

koruması, acaba 12 Mart devrimci hareketleri konusunda orduya verilmiş bir savunma dilekçesi mi? "Meselenin aslı budur, burjuvalar biz solculara iftira ediyor; biz de saf olduğumuz için kafamız kızdı, siz büyüklüğünüzü gösterin," demek mi acaba? Böyle bir alegori kastedilmiş midir bilmem ama, Kocagöz'ün romanı, herhangi bir 12 Mart mahkemesinde savunma olarak verilebilir ve sanırım beraat da ederdi.

27 Mayıs'a Sosyalistlerin Katılması Açısından Bir Gün Tek Başına *ve* Bıçağın Ucu

27 Mayıs hareketinin senaristi, rejisörü kimdi, bu, hâlâ tartışmaya açık bir konu. Ama başroldeki oyuncunun ordu olduğu yeterince kesin. Bu dizide ele aldığımız üç romancı da burada anlaşıyorlar. Ancak, bugün bizleri daha yakından ilgilendiren bir başka sorun var: 27 Mayıs sırasında sosyalistler ne durumdaydı, ne yaptılar? Daha önce Kocagöz'ün romanında sosyalistlerle ilgili ciddi bir gözlem bulunmadığını ve bulunamayacağını gördük. Vedat Türkali ile Attila İlhan'ın romanlarında ise bu konuya çok geniş yer ayrılmış. Ancak, konuya geniş yer ayırmanın dışında, iki romancı arasındaki yaklaşım benzerliği bitiyor. Çünkü her ikisinin yorumları tamamen ters.

Sosyalistler Çok Az Bir Rol Oynayabildiler

Sorunu belki şöyle koymamız gerekiyor. 27 Mayıs olayında sosyalistler çok az bir rol oynayabildiler. Çünkü, 27 Mayıs zaten bir "Halk Hareketi" değildi. Dolayısıyla olayın halka yayılması, aydınlar ve öğrencilerden öteye taşmadı. Şimdi, her iki romanda da, bu durum bir veri kabul ediliyor. Karşıtlık, bu durumun nedenlerinin açıklanmasında ortaya çıkıyor. Vedat Türkali'nin romanına baktığımızda, bu açıklamanın eninde sonunda sosyalistlerin örgüt yetersizliğine bağlandığını görüyoruz. Bu, "politik" bir açıklamadır; açıklanan şey kendisi de bir politik durum olduğuna göre, yerinde bir açıklama biçimidir. Ayrıca, benim kendi bilgim çerçevesinde (ama sanırım çoğu kişi de aynı görüştedir) doğrusu da budur.

Attila İlhan açıklamasının ağırlığını *Bıçağın Ucu*'nda toplamış. Onun gösterdiği gerekçenin politik olmaktan çok "ahlakî" olduğunu görüyoruz. Romanın sosyalist tipleri öyle bir çizilmiş ki, bu

insanların, bu ahlak düşkünlüğü ile, ne 27 Mayıs'da ne de başka herhangi bir olayda, olumlu olan hiçbir şey yapmalarına imkân yok. Her biri kendi patolojik korkuları içinde hapsolmuş, kendi kişisel çıkarları ve sapıklıklarıyla sınırladıkları dar dünyaları içinde zaten yaşamıyor, sürünüyorlar. Dolayısıyla, politik düzeyde bir eleştiri, bu insanlar için, daha başından geçersiz.

Bir Gün Tek Başına'da sosyalistler, anti-demokratik iktidarın kendilerini ittiği çemberler içinde toplumun sorunlarıyla ilgileniyorlar. Denebilir ki, baş sorunları bu. Ama güçleri sınırlı. Elinde imkânı olanlar, bu imkân oranında, bireysel olarak harekete katılıyor, bir şeyler yapmaya çalışıyorlar. Dolayısıyla, işin büsbütün dışında oldukları söylenemez. Sadece, imkânların sınırlılığı yüzünden etkinlikleri de sınırlı kalıyor ve belirleyici bir rol oynayamıyorlar. Attila İlhan'da ise böyle bir durum da yok. Sosyalistler fiilen işin tamamen dışında oldukları gibi, akılları da başka yerlerde, tırmanan olaylar, sadece kendi başlarına gelebilecek işler açısından onları ilgilendiriyor.

Sert Dozda Bir Eleştiri mi?

Attila İlhan'ın çizdiği bir görünüm, o günün sosyalistlerine karşı yöneltilmiş, aşırı sert dozda bir eleştiri mi? Böyle nitelenebileceğini sanmıyorum. Eleştiri dediğimiz şey ister sert olsun ister yumuşak, düşmanlıktan farklıdır. Attila İlhan, romandaki kişilere bu kadar düşmanca baktığına göre, bunların hayattaki asıllarına da düşmanca bakıyor olmalı. Acaba yalnız sosyalistler mi, o günün kadroları mı yazarın bu şiddetli öfkesini uyandıran, yoksa sosyalizm mi? Attila İlhan romanlarında da, yazılarında da, buna çok açık bir cevap vermedi. Yani, hayır, ben sosyalist değilim, demedi. Belki, bu sonucu çıkarmayı bize bıraktı.

Attila İlhan'ın yönelttiği abartılmış eleştirinin bazı haklı kaynakları olabilir. Bugünün görece rahat ortamından geçmişe bakarak, eski sosyalistlerin çabalarını ve hatta kişiliklerini eleştirebiliriz. Bunu yaparken, bu insanların eksiklerini nesnel koşullarından koparırsak, başka birçok belirlemenin bir sonucu olan bir eksiklik ya da bir kusuru, o insan veya insanların başlıca tanımlayıcı özelliği gibi görür ve gösterirsek, ne hakseverce davranmış, ne de gerçek anlamda bir eleştiri getirmiş oluruz. Kişisel düşmanlığımızı ortaya dökmek dışında hiçbir şey sağlanmaz.

Gelgelelim, Attila İlhan'ın romanında eski sosyalistlere karşı yöneltilmiş eleştiri tek başına durmuyor. 27 Mayıs olayı ile ilintili olarak, bu insanlar, 27 Mayıs'ı yapan küçük burjuva, sosyalist düşünceyle ilgisi olmayan kimselerle karşılaştırılıyorlar. Roman boyunca, iki paralel çizgi halinde, sosyalistlerin aşağılıklığı ile Yüzbaşı Demir gibilerin yüceliği, soyluluğu bir arada, organik bir ilişki içinde veriliyor.

Sosyalistleri aşırı derecede aşağılayarak eleştirmek bir yana, buna bir de bu karşılaştırma eklenince, Attila İlhan'ın anlatmak istediği şeye dayanmak güçleşiyor. Bunu, belli bir politik bağlanma gereği, tiplemede teoriye uygun idealizasyonlar yapılmalıdır anlamında söylemiyorum, kesinlikle. Tamamen ampirik gözlem düzeyinde söylüyorum. Yani, gözü olan herkesin görebileceği bir şey. Tamamen ideoloji dışı bir adam, hatta bir lumpen, bir raslantı sonucu sıkıyönetimle çelişse ve 12 Mart döneminde, örneğin Selimiye hapishanesine gelseydi; kaldığı kovuşta genç devrimcileri, birkaç yaşlı devrimciyi, ayrıca eski 27 Mayıs'çıları görebilirdi. Orada bir ay kaldıktan sonra, diyelim *Bıçağın Ucu* romanının Halim'inin ve Yüzbaşı Demir'inin gerçek hayattaki asılları hakkında değerlendirmesini sorsanız, söyleyecekleri, hiç şüphem yok ki Attila İlhan'ın bizi inandırmak istediğinin tam tersi olurdu.

Solun İç Mücadelesi Ayrıdır

Biz sosyalistler kendi aramızda itişir, kakışırız. Fikir ayrılıklarımız vardır, ciddîdir. Bir adam sosyalist oldu diye ahlaken tertemiz olmaz elbet. Kusurlarımız çoktur, gerçekten çoktur. Ama bütün bunlara karşın, bu toplumun en iyi insanları da bizim aramızdadır. Sosyalizm içi kavgalarda, polemiklerde didişin, yorulun, usanın. Sövün sayın herkese. Bu perişan halinizde bir panzehir mi istiyorsunuz? Gidin bir küçük burjuva reformistiyle, daha kuvvetli ilaç istiyorsanız bir küçük burjuva radikaliyle iki satır laf edin. "Nerede benim sosyalistlerim?" diye koşar gelir, bu aşıyla en az bir ay hiç yakınmadan o anlamsız Sol-içi mücadeleye katlanırsınız. İstisnaları söylemiyorum, onlar iki tarafta da var elbette; her zamanki gibi kuralı bozmadan var. Ama sosyalistler arasında "namussuzluk" diye kızdığımız şeyler nitelikçe farklıdır burjuva özelliklerinden. Aynı kefeye koyamazsınız.

27 Mayıs'ın Yüzbaşı Demir'i, Attila İlhan'ın romanındaki değil,

gerçek hayattaki Yüzbaşı Demir'i sonradan ne oldu acaba? Politik etkinliğini sürdürdüyse? Şüphesiz kesin genellemeler yapamayız bu konuda. Otuz küsur kişilik "Milli Birlik Komitesi" içinden bile öyle ayrı çizgiler çıktı ki. Yüzbaşı Demir umarız "Senatörler" çizgisinde kalmıştır. Ama belki de Türkeş'in CKMP'sinde milletvekili adayı, sonra da kamp hocası olmuştur. Ya da hareket soldan geliyor diyerek, bazı sollarla- kullanma ilişkisi içinde- cunta toplantılarına başlamıştır. O çizgi orada da bitmiyor. Sonunda hangi tarafta kaldı acaba Yüzbaşı Demir? Sanık tarafında mı, savcı tarafında mı? Çünkü aynı toplantıya katılan kimselerin kimini sanık, kimini savcı sandalyasında gördük.

Bıçağın Ucu 12 Mart rejimi sürerken yayımlandı. O dönemlerde, belli merkezler, birtakım kitaplar veya broşürler yayımlıyordu. Bunlarda, sosyalistlerin ahlaksızlıkları filan anlatılıyordu. Sosyalistler, vatan hainliğinin yanı sıra, kişisel yaşayışları düzeyinde de ahlaksızdılar. Yalancıydılar, hırsızdılar, cinsel sapıklıklarının sonu yoktu, filan. Bu aldatıcı, sahtekâr sosyalizme karşı, saf ve temiz Türk milletine, Atatürk yolu tavsiye ediliyordu.

Dünyanın her yerinde, bu gibi şeyleri yazanların yetenekleri aynı düzeydedir. Dolayısıyla söyledikleri pek etkili olmaz. Öyle çok küfrederler, küfretmekten kendilerini alıkoyamazlar ki, sonunda yazdıklarının inandırıcılığı kalmaz. Halk, ortada zor ve baskı varsa, ses çıkarmaz, bunları kabul etmiş görünür. Ama, çok fazla ilgilenmese bile, kanmaz bu gibi şeylere.

Attila İlhan'ın romanı ise aşağı yukarı aynı özü, ustalığı tartışılmaz bir roman yapısı içinde, propagandanın en önemli ögesi olan inandırıcılık sorununa epey dikkat ederek veriyordu. Demek ki, sözünü ettiğim öteki propaganda yayınlarının "başarılısı" gibi oluyor roman.

Şimdi, elbette Attila İlhan bunu kasıtlı olarak yapmadı. Ama bir zaman yakın olduğu insanlara karşı öfkesini öylesine denetlemesiz döküyor ki ortaya, herhalde hiçbir zaman hiçbir şeyi paylaşmak istemeyeceği birtakım başka adamların, yapmaya çalışıp da beceremedikleri şeyi onlardan iyi yapmış oluyor. *Sırtlan Payı*'nın biraz değişen perspektifi de, *Bıçağın Ucu*'ndaki bu büyük haksızlığı ve bu büyük yanılgıyı gidermeye yetmiyor.

Türkali'nin Yaklaşımının Kocagöz ve İlhan'dan Farklarından Biri Subayları Romana Almaması

Vedat Türkali'nin romanı üzerine konuşmaya başlamadan önce, bir iki ön-açıklama gerekiyor. Bu romanı okudum ve birkaç noktası dışında, beğenmedim. Bu sırada, pek çok eleştirmen, coşkuyla övüyordu romanı. Derken Türkali'nin bir konuşması yayımlandı. Burada, kitabını öven bütün eleştirmenleri tersledi ve eserinin anlaşılmadığını söyledi. Aynı konuşmada, *Birikim*'de Hikmet Kıvılcımlı üstüne yazdığım yazıdan ötürü bana da çattı. Türkiye'de buna benzer şeyler olduğu sık sık anlatılır. Türkali bana çattı diye, benim de onun romanını kötülemem beklenir. Oysa, anlatmaya çalıştığım gibi, bu konuşmasından önce o romanı okumuş ve beğenmemiştim. Gelgelelim, bu yazıda kitabın 27 Mayıs'a ilişkin yanı üstünde duracağım. Bu da, benim *Bir Gün Tek Başına*'da olumlu bulduğum yanlardan biri.

Türkali'nin yaklaşımının Kocagöz ve İlhan'dan farklarından biri, romanına, 27 Mayıs'ı yapanları, yani subayları koymaması. Ama yazdığından, öbür iki yazar gibi bu kesimi idealize etmeyeceği anlaşılıyor. Türkali, devrimcileri ve küçük burjuvaları alıyor, 27 Mayıs'ı bu küçük burjuva kesimi büsbütün ortadan kalkmasa bile, belirleyiciliğini yitirdiği bir tarihî dönemeç gibi koyuyor. Bu da aslında Attila İlhan'ın yaklaşımının karşıtı. Çünkü, sivil ya da asker, küçük burjuvazinin belirleyiciliğini yitirmesi, sosyalizmin güçlenmeye başlamasıyla atbaşı gider. Oysa Attila İlhan'da 27 Mayıs (hiç değilse *Bıçağın Ucu*'ndan çıkan sonuç bu) zaten etkisiz olan sosyalistlerin hezimetini perçinleyip, yeni, taze bir devrimcilik kaynağına çıkış imkânı veren bir olay. Tabiî benim görüşüm, Türkali'ye yakın.

Ortadan Kalkan Gerilim

Türkali'nin kendisini öven eleştirmenlerle ters düşmesi ilginç bir olaydı. Sorun, Kenan tipinin yorumlanmasında düğümlendi. Kenan (yazarın dediği gibi) "toplumun baş belası" bir küçük burjuva mı, yoksa (bazı eleştirmenlerin dediği gibi) zayıflıkları olan, ama haksızlığa uğrayan, özünde iyi bir insan mı? Bu karışıklık, aslında kitabın kendi içinde taşıdığı bir teknik kusurdan çıkıyor. Bilinç akımını amaçlayan teknik, yorumu güçleştiriyor; aslında bu

teknik, yazarın kendi kararsızlığının bir sonucu. Bir tek örnek vereyim: Kenan, karısı ve yeni âşık olduğu Günsel arasında bocalıyor. Hayatta sık görülen bir durum bu. Böyle bir gerilimin sonuna kadar yaşanmasından bir şeyler çıkabilirdi. Ama bu noktada yazar, Kenan'ın karısı Nermin'i Vatan Cephesi'ne kaydettiriveriyor. Bunun, hiçbir mantıkî gerekçesi de yok, Nermin'in kişiliği açısından. Böyle bir olaydan sonra, Kenan'ın karısını aldatma hakkını hepimiz onaylıyoruz. Dolayısıyla gerilim ortadan kalkıyor.

Kenan'ı olumluca bir tip gibi yorumlayıp romanı böyle beğenmek bana hayli güç görünmüştü. Çünkü Kenan, bir bilinçlilik merkezi olarak, sürekli bayağılık saçıyor. Gelgelelim, olumlu sayılan başka kişilerde, örneğin Günsel'de de bayağılık yok değil. Özellikle aşk sahnelerinde, yüzünü erkeğin "kıllı göğsüne sürtmeleri"nden sonra, tuhaf, çirkin bir şey yapışıyor Günsel'e.

Roman bu kişisel ilişkiler düzeyinde bence sürekli aksıyor. "Küçük burjuvalık" nitelemesi de, oldukça soyut kalıyor ve birçok şeyi açıklamaya yetmiyor. Ancak, bu konuya böyle dar bir çerçevede girmek zor. Biz gelelim, politik olayların yoğunlaştığı bölümlere.

27 Mayıs'ı hazırlayan olaylar genellikle gerçekçi ve canlı bir şekilde anlatılıyor. Burada özellikle bir noktaya değinmek istiyorum. Politik olay dediğimiz şeyin oluşumu sorunu bu. Her politik olay gibi 27 Mayıs da türlü çelişik eğilimi içeren bir süreçti. Dolayısıyla, olgulardan yapılacak seçmeye göre birkaç farklı biçimde yorumlanması mümkündü. Şimdi, romanda da, Kenan, matbaacı İrfan ile romancı Fahir Cemal'in yorumlarını öğreniyor (bu kişilerin gerçek hayatta kimi temsil ettiklerini tahmin etmek güç değil). Bu yorum, "Halk Partisinin bok yemesi" diye özetleniyor.

Politik hareket yüzünden Günsel'le istediği kadar sık buluşamayan, ayrıca, yapısı gereği ürkek, eylemsiz, dolayısıyla vesveseli olan Kenan, bu yorumdan etkileniyor. Kişisel eğilimle politik yorum arasındaki bu çakışma iyi anlatılmış. Ama burada bitmiyor. Kenan, bu yorumu tabiî Günsel'e de aktarıyor. Günsel'in böyle bir yoruma yakınlık duymasını gerektirecek öznel nedenleri yok. O, sırf uygulanan politikanın doğru olması veya olmaması açısından yaklaşıyor soruna. Halk Partisi oyununa pek aklı yatmıyor, ama büsbütün kestirip atamıyor da bunu.

Daha sonra, Fahir Cemal yorumuna güç kazandıran yeni olay-

lar çıkıyor. Öğrencilerin, Belediye Sarayındaki NATO toplantısına katılanlara, seslerini duyurmak istemeleri gibi. Kenan o zaman yeniden konuşuyor. Menderes'in Sovyetler'e yanaşmasından, İnönü'yü kahraman etmekten dem vuruyor. Gene sarsılıyor Günsel. Çünkü doğru yanı var bu sözlerin. Günsel, bu koşullarda herhalde tek ölçüt sayılması gereken politik sezgiyle işin içinden çıkabiliyor. "Karışmayalım mı?" diyor. "Karşı mı çıkalım öğrencilere?.. Daha mı devrimci oluruz?" Ve durumu şöylece özetliyor: "Yanlış yapmaktan ben de korkuyorum. Ne bileyim, biraz da olayların akışına kapıldık belki. Başka ne yapardık?..."

Türkali burada da teknik düzeydeki tarafsızlığını sürdürüyor. Ama kime hak verdiği çok belli. 27 Mayıs'ın sonuçları da artık belliyken, bu olayları anlatımında, her politik olayda kişileri az çok saran kuşkuyu vermesi çok başarılı.

Örgüt Eksikliğinin Doğurduğu Kuşkular

Sosyalistlerin 27 Mayıs'a katkıları konusunun gerçekçi bir çerçevesi de böylece çizilmiş oluyor. Kenan'ın gönüllü benimsediği, Günsel'i ister istemez sarsan kuşku, sosyalistlerin o günün koşullarında örgütlü olamayışından ileri geliyor. Çünkü ancak örgüt olayları değerlendirir, kitlenin gerçek eğilimini tartar, olumlu ve olumsuzun orantısını kurduktan sonra ağırlığını belli bir yana aktarır. Bireyleri saracak kuşku, ancak o zaman ortadan kalkar. Karar gene de yanlış olabilir şüphesiz, çünkü örgütü de sonunda yanlış yapabilen insanlar oluşturur ve tarih, hele yaşanırken, çok karmaşıktır. Ama örgütün yanlışı bile rasyonel bir yanlıştır. Giderilmesi her zaman mümkündür ve giderilmesi sadece örgütle mümkündür.

Vedat Türkali, Türkiye tarihi ve toplumu üstüne söz söyleme hakkını, romanında, Hikmet Kıvılcımlı'yı temsil eden Baba'ya bırakmış. Benim yazımda Kıvılcımlı'ya yönelttiğim eleştirilerin benzerlerini kendisi söyletiyor ona. İş Bankası grubunun başta bulunması, "tarihin iki büyük avallığı" yüzünden olmuş. Birincisi, "yönetimi elinde tutan sivil, asker bürokratların dar görüşlülüğü". Yani, Kurtuluş Savaşı'ndan sonra bu ülkede kapitalizmden başka bir şey kurulabilirdi, o kadrolar dar görüşlülük yüzünden bu fırsatı kaçırdılar. Bu, üç aşağı beş yukarı *Kadro*'nun da görüşüydü sanırım. Hattâ onlar, sözkonusu bürokratları ikna etmek

için bir hayli uğraştılar. İkinci "avallık" ise şu: "İkinci harpten hemen sonra ülkeye yöneltilmiş Stalin, Molotof politikası". Yani, NATO'ya girmemiz Stalin politikasının bir sonucu. O tarihten bu yana bütün burjuva politikacıları da aynı şeyi söylüyorlar.

Hikmet Kıvılcımlı yakınlarıyla özel konuşmalarında nasıl analizler yapardı, bilemem; çok da önemli değil bence bu. Önemli olan, asıl düşüncelerinden farklı da olsa, yazdıkları, dışa karşı söyledikleri. Çünkü pratiğe dönüşen politik çizgi bunlarda belli olur. Kıvılcımlı, 27 Mayıs'dan sonra, Millî Birlik Komitesi bölünmesinde 14'ler diye tanınan kesime daha fazla yakınlık göstermişti, daha radikal olmaları gerekçesiyle. Dolayısıyla, 27 Mayıs'ın ne olduğunu en iyi gören kişinin Kıvılcımlı olduğuna inanmamız biraz güç.

Attila İlhan'ın Aynanın İçindekiler Dizisinin İlk İki Kitabı Türkçede Yazılmış Önemli Romanlardandır

Attila İlhan'ın Aynanın İçindekiler dizisinin ilk iki kitabının, Türkiye'de yazılmış romanlar arasında önemli bir yeri olduğuna inanıyorum. Bu romanların gerek toplumsal-politik açılarına, gerekse yansıttıkları sanat anlayışına karşı olduğum halde -ya da karşı olduğum için- bu inancımı baştan belirtmek gereğini duyuyorum. Bu konularda, Attila İlhan'la kıyasıya çatışacak bir kimse de, çatışmasını ciddî bir düzeyde sürdürmek zorunda, çünkü Attila İlhan kültürlü, kültürünü ürünlerine koyabilmiş, ayrıca "zekâ"sı hiçbir yerde eksik değil.

Dizinin birinci kitabında ele alınan zaman dilimi oldukça dar olduğu halde -olay 27 Mayıs 1960'dan kısa bir süre önce başlıyor- ikinci kitapta birdenbire genişliyor ve Miralay Ferid'in zihninde seyrettiğimiz geri dönüşlerle, iki odak noktası Kurtuluş Savaşı ile 27 Mayıs olan uzun tarih şeridini izliyoruz. Bu geniş tarihî perspektif içinde olay örgüsüne karışan insanlar da sayıca hayli çok ve bu sayı da özellikle ikinci kitapta artıyor. Tarihî olaylarla, bu olayların çevrelediği ya da olaylarda yer alan kimseler arasında düşünülmüş, inceden inceye tasarlanmış bağlantılar var. Yani kitaplar boyunca, toplumsal düzeyin de, bireysel düzeyin de hakkı verilmeye çalışılmış. Hattâ, ele alınan tarih kesitinin ayrı ayrı dönemleri düşünülerek, bunların tipolojisi çizilmiş.

Çarpık Bir Tarih Ele Alınmış

Romanların bütününde, benim kişisel itirazımı yönelteceğim başlıca konu da bu çeşit bir tipolojinin gerisinde yatan estetik anlayışı ve felsefe. Böyle kapsamlı bir konuyu burada tartışamayacağız; yalnız ben, bu anlayışın bir uzantısı olan bir ayrıntıya değineyim. Attila İlhan, "çarpık" bir tarihi ele alıyor. Bu tarih akışı içinde görünüp kaybolan kişilerin büyük çoğunluğu da, genel tarihle orantılı imişçesine çarpık, ya da daha psikolojik bir deyimle, "sapık". Attila İlhan, kendi "hümanist" felsefesi gereği, tarihin akışı (ya da statik bir anda baktığımızda az çok bununla eşdeğer olan "toplumsal yapı") ile insanlar arasında dolaysız bir bağ kuruyor. Ara yapılarla belirlenemeyen, eşitsiz gelişmeyi hesaba katmayan bir özdeşlik bu. Öte yandan, Attila İlhan hiç değilse bu romanında ahlaki düzeyi öncelikle ele aldığı, bu ahlakî yaklaşımı da öncelikle çeşitli sapıklıkların incelenmesine yöneldiği için, bir bakıma, her toplumsal sınıf ve tabakanın her toplumsal dönemdeki davranışına tekabül eden bir sapıklık biçimi olduğuna inanır gibi görünüyor. Böylece, sosyoloji, tarih ve psikolojiyi, şimdiye kadar çok zaman yapılan, benim kişisel olarak geçerli bulmadığım bir noktada, "ahlak" düzeyinde kesiştiriyor.

Bu çeşit yaklaşımın daha soyut sonuçlar vermesi, belirgin bir alegoriye dönüşmesi de beklenebilirdi. Attila İlhan'ın romanlarında böyle olmuyor. Bütünü beğenseniz de, beğenmeseniz de, ilginç, sürükleyici.

Bu genel -ve yetersiz- sözlerden sonra, asıl konumuza, Attila İlhan'ın şimdiye kadar yayımlanan iki romanında belirginleşen 27 Mayıs yorumuna gelelim. Daha önce söylediğim gibi, 27 Mayıs, Attila İlhan için, emekli Albay Ferit'in hayat çizgisi boyunca ileri geri giderek bütün yakın tarihe bakmasını sağlayan bir "referans" noktası oluyor.

"Sınıfsal" Olmaktan Çok Milliyetçi

Bu bakışta belirleyici ögenin "sınıfsal" olmaktan çok "milliyetçi" olduğunu görüyoruz. Kurtuluş Savaşı sözkonusu olduğunda belki daha doğal karşılanabilecek olan bu tutum, 27 Mayıs'ın değerlendirilmesinde de ana ölçüt oluyor. Örneğin, birinci kitapta Menderes rejimi, muhalif kesimlerin açısından verilmiş. Baskıcı

niteliği, son döneminin çılgınlıkları bu konudaki genel yargılarla çelişmeyecek şekilde sunuluyor. Ama ikinci kitapta, yaşlı bir solcunun görünmesiyle, bundan çok daha farklı bir perspektif de beliriveriyor. Burada gene de belirli bir ihtiyat payı bırakmak gerekiyor sanırım. Attila İlhan kendisi çok zaman fikrini söylemediği, kitaptan kitaba belki ufak tefek görünen ama önemli perspektif kaydırmaları yaptığına göre, bu konuda da, başka konularda da, belki de son sözü söylemedi saymak ve dizinin tamamlanmasını beklemek daha doğru olacak. Ancak, daha önceki olayların - yani, örneğin Kurtuluş Savaşı'nın- anlatılışına bakarak, Attila İlhan'ın bu tipinin söylediği sözlere epey değer verdiğini tahmin etmek mümkündür. Çünkü burada, Menderes'in Sovyetler'e gitmesi sözkonusu edilerek, 27 Mayıs'ın bundan tedirgin olan ve Türkiye'yi kendine daha fazla bağımlı görmek isteyen Amerika'nın da katkısıyla yapıldığı söyleniyor.

Hayli Yanlış Bir Emperyalizm Anlayışı

Bu konuya girmek bizi bir "roman eleştirisi" çerçevesinden çıkaracak -ama galiba başından beri pek giremedik o çerçeveye-. Burada, özellikle iki noktaya değinmek gerekli oluyor. Birincisi, Amerika'nın rolünün abartılması. Bu, ikinciye de bağlı; o da, Menderes'in Sovyetler'e gidişinin abartılması. Menderes'in kararsız tutumu ile burjuvazinin çeşitli kesimlerini tedirgin ettiğine katılıyorum. Emperyalist ülkeler de, Menderes'in beceriksiz yönetimini pek fazla onaylamıyorlardı şüphesiz. Bu nedenle, belirli sınırlar içinde kalacağından fazla kuşku duymayacakları bir darbeye ses etmemeleri doğaldır. Ama özellikle Amerika'nın habersiz olmasına imkân yoktu ve karşı olsa, büyük bir ihtimalle, durdurabilirdi de.

Öte yandan, olayı Amerika'dan planlanmış bir müdahale gibi görmek bazı olguları abartmak oluyor. Teorik bir düzeyde, "iç dinamik" dediğimiz şeyi fazlasıyla önemsizleştiriyor. Politik bir sakıncası var: Şematik bir değerlendirmeye gidildiğinde Menderes'le Amerika'yı karşı karşıya koyarak Menderes'i ister istemez sol gösteriyor. Özellikle, Amerika'nın bu davranışına, Sovyetler gezisini gerekçe göstermekle, bence bir hayli yanlış bir "emperyalizm" anlayışı getiriyor.

Bugünün dünyasında emperyalizm, uydu ülkeye "dışsal" bir fenomen değildir. Emperyalizmin bir ülkede bulunuşu, o ülkenin

sınıfsal yapısından soyutlanamaz. Öte yandan, üretim ilişkilerinde kapitalizmi hâkim duruma, politik düzeyde burjuvaziyi egemen duruma getirmiş bir ülkede, sosyalist bir ülkeyle iktisadî ilişki, o ülkenin emperyalist sistem dışına çıkması sonucunu vermez. Bunun pek çok örneği arasında Mısır, belki en çarpıcı olanı. İktidar, sosyalist ülkeden gelecek olanı, kendi kapitalist ilişkilerinin güçlenmesi için kullanacak olduktan sonra, bundan ne yerli burjuvazi, ne de "emperyalizm" gocunur.

Attila İlhan'ın romanlarındaki bakış açısı sınıfsal olmaktan çok milliyetçi derken bunu anlatmak istemiştim. Aynı açıyı, Kurtuluş Savaşı değerlendirmesinde de görüyoruz. 27 Mayıs'ın "resmî" yorumunu kabul etmeyen Attila İlhan, Kurtuluş Savaşı'nın "resmî" yorumunu, aynı bağımsızlık temelinden hareketle kabul ediyor. Dış dünyaya karşı görece bir bağımsızlık kazanılması, ülke içindeki sınıfsal yapıyı değiştirmezse, dahası, yerli burjuvazinin yarım kalmış iktidarını perçinlerse, böyle bir harekete anti-emperyalist demek ne derece mümkündür? Gerçi Attila İlhan'ın Kurtuluş Savaşı protagonisti Miralay Ferid, mücadelesi bittikten yıllar sonra özlenilen amaca varılamadığının farkında ve sınırlı bilincinde bunun nedenlerini çözemiyor. Ancak, Aynanın İçindekiler dizisinin ikinci cildinin sonuna kadar romanda sağlanan, roman kişilerini aşan bilinç de, Miralay Ferid'in düşünebildiği "ideolojik" nedenlerin yerine "bilimsel" nedenler koyamıyor.

Gene bu ikinci cildin sonuna kadar, Attila İlhan'ın, ilericilik rolünü sınıftan değil, ulustan yola çıkanlara verdiğini gördük. Yukarıda, Menderes'in Amerika'ya karşı bağımsızlığa yönelik olduğu varsayılan davranışı için söylenenleri, aynı konuda Vedat Türkali'nin söyledikleriyle karşıtlayarak bitireyim bu yazıyı. Kenan bu bilgiyi "Baba"ya aktarınca, o, içeriyi çıkış noktası yapıyor ve "Desene, yine başımız dertte," diyor. Ötekiler anlamayınca da şöyle açıklıyor: "Yöntemleridir. Sovyetler'e yaklaşacaklarında önce bize bir sataşırlar. İyice canını yakarlar bir sürü namuslu adamın. Hem bize, hem kuzeydekilere gözdağıdır bu uslarınca. Hem de Batı'ya verilen bir soy güvenlik."

Politika, 25-29 Nisan 1976

12 MART ROMANLARI

Sanattan bazan, sanat dışı işlevleri yerine getirmesi beklenir. Devrim silahı olması, ajitasyon yapması, propaganda yapması, bazen de teorik bilgi vermesi istenir. Sanat, yapısı gereği bunları yapamadığı için sık sık küçümsenir de. Oysa sanat ayrı bir bilgi çeşididir ve bunları yapamaz ama, sanatın yapabildiğini de başka hiçbir şey yapamaz. Sanatsal bilgi, teorik bilgiye benzemez, ama onunla çelişmez de. Gereğinde sanat da teorik bilgiyle aynı olaya, aynı alana bakar, yalnız onun bakış tarzı değişiktir. Teorik bilgiyi tamamlar sanatsal bilgi; bu nedenle, onsuz edilmez bir şeydir. Sanatsal perspektife sahip olmamak, şüphesiz herkes için bir eksikliktir. Öte yandan, doğru teorik bilgiye dayanmayan sanatın başarılı olması da kolay değildir.

12 Mart dönemi, teorik bir araştırma alanı olduğu kadar, sanatsal bir araştırma alanıdır da. Toplumsal hayatın gerçekten sarsıcı, etkileyici bir olayı olarak, bu etkilerini sanat dünyasında da göstermesi kaçınılmaz bir şeydi. Nitekim, 12 Mart'ın çarpıcı görünümleriyle ilgili pek çok eser yaratıldı. Bunun dışında, 12 Mart sonrasının şu birkaç yılı içinde yazılan çok sayıda edebî ürün, doğrudan doğruya 12 Mart'la ilgili olmasa da, bu olayın politik titreşimlerinin etkisini taşıdı ve yansıttı. Türkiye'de yazılagelen "politik roman" 12 Mart sonrasında yeni bir aşamaya yükseldi.

Bu etkileri taşıyan sanat ürünlerine tek bir yazıda eğilmek mümkün değil. Her biri belli bir sorunu ele alan ve çeşitli sorunsalları yansıtan bu romanların bazılarını ayrı ayrı değerlendirmek gerekiyor. Ama, bir ya da birkaç sorunu ele almak ve bunlar açısından birkaç esere birden bakmak da uygulanabilir bir yöntem. Bu konuda yazacağım bu iki yazıda böyle bir yöntem uygulamak istiyorum. 12 Mart döneminin, belli başlı özelliklerinden biri, işkence sorunuydu. Olayın, kamuoyuna en çok çarpıcı gelen yanıydı bu. 12 Mart dönemiyle ilgili romanlara baktığımızda, aynı sorunun orada da en belirleyici işleve sahip olduğunu görüyoruz. Yani, işkence, 12 Mart'ın hem kamuoyunca algılanmasında, hem de romancılarımızın sorunu ele alışında, temel öge oluyor. Bu, ilginç bir yakınlık.

Birçok insanın hapishaneye girdiği dönemlerde ister istemez bir "içerdekiler/dışardakiler" ayrımı oluşur. 12 Mart süresince de böyle bir ayrım vardı. En şematik biçimiyle, "içerdekiler" hapse giren devrimcilerse, "dışardakiler" de kamuoyu olur. Romancılarsa, birincileri, ikincilere anlatmakla yükümlü olur.

Gelgelelim, romancıların da, böyle bir işi yapabilmeleri için, "içerdekiler"e yakın olmaları gerekirdi. Tabiî bunu fiziksel bir anlamda söylemiyorum, yani romancıların da hapishane "içinde" olması gerektiğini söylemiyorum. Hapishanenin değil, ama *sorunun* "içinde" olmaları gerekiyordu. Aslında, genel bir sorundur bu: basit fiziksel konum dışında, sorunun içinde, ya da dışında olma ayrımı.

Çeşitli yanlış anlamlar yaratabileceği için, açıklaması güç bir konu bu. Böyle bir ayırım vardı, derken, bu ayrımı bir değer ölçütü gibi kullanmıyorum. Yani, içerdekiler iyiydi, dışardakiler kaytarmıştı gibi bir düşünce hiç yok kafamda. Olay bundan çok daha karmaşıktı bir kere. Ayrıca, her devrimcinin baş görevinin hapse girmek olduğuna inanmıyorum. Hapse girmiş olmanın bir devrimciye fazladan bir şey kazandırması gerektiğine hiç inanmıyorum.

Fizikman orada veya burada olmak değil, sorun'un içinde olmak anlamında söylüyorum bunu. Kimileri sorun'un ta içindeydi, ama hapishanenin içinde olmadı. Kimisi de tersine, hapishane içindeydi ama sorun'un hiç de içinde değildi. Aslında, burada da bir değer ölçütü koymuyorum. Sorun'un içinde olmak, 12 Mart öncesinde ve sırasında yürürlükte olan "sol politika"nın içinde ol-

maktı. Buna uzaktan bakarak gene sosyalizmin genel olarak içinde olanları kınamıyorum, ama bu sorunun dışında görüyorum.

Şiirlerde 12 Mart

O sıralar yazılan şiirlerden örnek vereyim. Birçok iyi ve dürüst şairimiz, genel olarak sosyalizmin içinde, dönemin kargaşalı olayları arasında vurulanlara, işkenceye uğrayanlara sahip çıktılar, bu tarzda şiirler yazdılar. Genellikle "bireyci" diye anılan, hattâ bu yüzden suçlanan şairlerdi bunlar. Edip Cansever, Turgut Uyar, Ahmet Oktay ilk ağızda aklıma gelen birkaç ad. Cansever'in *Sonrası Kalır* adlı kitabında 12 Mart yaşantısından kaynaklanan nice güzel şiirler var.

Buna karşılık, devrimci şiirin kavgasını yapan Ataol Behramoğlu'nun o dönemde yazdığı şiirleri düşünelim. Behramoğlu o sıralarda Türkiye'den çıkmış, sonra baskı dönemi bir kâbus gibi çökünce dönüşünü ertelemişti. Yurt dışında şüphesiz başlıca sorunu burada olanlardı. Ama uzaktı buradaki yaşantıya, dolayısıyla o da ancak genel şeyleri söyleyen şiirler yazdı. Örneğin, "Theodorakis'in Bir Şarkısı İçin" adlı kısa şiir şüphesiz Türkiye için de düşünülmüştü.

Bu şarkıyı ancak bir kız
Öldürülen sevgilisi için söyleyebilir
Gözleri ağlamaktan kurumuştur
Ve gelecek günlere olan inanç
Kalbinden gitmemiştir

Bu da ancak "dışardan" bir yaklaşım olabilir. Çünkü şair burada, genel olarak devrime bakıyor; bu süreç içinde, ama genel olarak, "gelecek günlere... inanç", gözyaşlarını çarçabuk kurutabilir. Ama olaya bireysel düzeyde baktığımızda, böyle olmadığını görüyoruz. O kadar da kolay kurumuyor o yaşlar; ölenlerle birlikte, bazen sağ kalanlar da yaşayan ölüler haline geliyor. Üstelik bunun, "gelecek günlere inanç"la çelişen bir yanı da yok. Ama o inancı, didaktik bir devrimci şiir malzemesi olmaktan çıkarıp soruna somut düzeyde baktığımızda, hem gerçek, hem de trajik olanı yakalamak mümkündü. Behramoğlu fikren buna uzak olmadığı halde, raslansal fizik uzaklığı nedeniyle, devrimciliğin genel doğrularını

dile getirmekle yetindi; buna, bir devrimci olarak, belki kişisel bir ihtiyaç duyuyordu.

Bu saydığım "dışarda" örneklere karşı bir de "içerde" olmanın örneğini vereyim. Şiirden söze başladığımıza göre, bu örnek de şiirden olsun. Şaşırtıcı gelebilir ama, "içerde" olmanın örneğini İsmet Özel'den vereceğim. İsmet Özel Marksizm'i bırakıp "Müslüman olmaya" karar vermeden önce yazdığı bir şiirde şunları söylüyordu:

Karanlık sözler yazıyorum hayatım hakkında.
Aşklarım, inançlarım işgal altındadır
tabutumun üstünde zar atıyorlar
cebimdeki adreslerden umut kalmamıştır
toprağa sokulduğum zaman çapa vuran
adamlar
denize yaklaşınca kumlar ve çakıltaşları
geçmiş günlerimi aşağılamaktadır...

Öteki "içerdekiler", cebindeki adreslerden umut kalmamanın anlamını çok iyi bilirler. Çapa yapan adamların geçmişlerini niçin aşağıladığını da sonradan çok kişi anladı. Şiirin sonu şöyle geliyor:

Ve şimdi birçok sayfasını atlayarak bitir
diğim kitabın başından başlayabilirim.

12 Mart yaşantısı için söylenebilecek en büyük doğrulardan biri bu olsa gerek. İşte, yaşantıyı "içerden" yaşamak derken böyle bir şeyi anlatmak istiyorum. Bunları yazabilen İsmet Özel'in şimdi bambaşka yerlerde olması talihin cilvesi tabiî. Ama bu durum dahi, onun sorunu o vakitler ne kadar içerden yaşadığının bir kanıtı aslında. Bu olayı böylesine kanıyla canıyla yaşadığı için, seçimi de böyle oldu İsmet Özel'in. Onun geçtiği süreci anlamak da bir bakıma 12 Mart yaşantısını epey zengin bir kaynaktan okumak demektir.

İşkence ve Suçluluk Sorunu

Ama bizim konumuz 12 Mart'ın şiirleri değil romanlarıydı. Şimdi gelelim romanlara. Romanlarda da burada açıklamaya çalıştığım "içeri/dışarı" ayrımının büyük bir önemi var. Bu yazının odak noktası yapacağım "işkence" konusunun işlenmesi de buna bağlı bir şey.

12 Mart olayı karşısında yazarın, "içerde" veya "dışarda" oluşuna göre alacağı tavır, romanın yazılışında iki ilkeden birine yer vermesini belirler. Olayı "dışardan" yazacak olan kişi, devrimcileri yüceltme yoluna gidecektir. "İçerden" bakan kişi ise eleştirelliği benimseyecektir. Bu, şüphesiz, yıkıcı bir eleştiri değil, gelecekte daha doğru bir şeyin kurulması amacına yönelik bir eleştiri olacaktır. Böyle bir eleştirelliği, yazılan romanların pek azında görebiliyoruz. Çünkü bu romanlar genellikle dıştan bakarak yazılmışlardır.

Böyle olunca, kamuoyunun 12 Mart imgesiyle romancıların 12 Mart imgesinin çakışması, ayrıca, bu çakışmanın, böyle yüzeysel denebilecek bir bakış için en çarpıcı motif sayılabilecek "işkence" sorununda gerçekleşmesi tamamen anlaşılır oluyor. Ama bu "işkence" konusunun bir de ayrılmaz tamamlayıcısı var: suçluluk sorunu. Çoğu 12 Mart romanının yazılışı, ortaya çıkan metnin görülür yüzeyi altında, işkence ile suçluluk sorunları arasında kurulmuş gizli bir dengeye bağlı.

12 Mart döneminin olaylarında, Türkiye'de varolan düzene karşı çıkan insanlar önemli bir rol oynadılar. Olayın bütünü, egemen sınıfların iç hesaplaşmalarına bağımlıydı, ama devrimciler de, bu hesaplaşmayı yürüten güçlerden bazılarının kuklalarından ibaret değildiler. Türkiye'de rejimi ciddi bir şekilde tehlikeye sokacak bir köklü örgütlenme o günlerde yoktu, devrimciler çoğunlukla, altından kalkamayacakları işlere girmişlerdi. Bunun böyle olduğu sonuçlardan da bellidir. Ama sosyalizmin kendisi, Türkiye'deki egemen sınıfların azımsayamayacağı bir güç ve bir tehlikeydi. Dolayısıyla sorun baştan sona bir provokasyonla açıklanamazdı.

Bu, 1960 sonrası ortaya çıkan ve 70'lere yaklaştıkça derinleşen bir sorunsaldı. Türkiye'nin bugünkü düzeninin ötesinde bir model anlayışından hareket ettiği için, 1960'a kadarki bütün sorunsallardan farklıydı. Yani, klasik "Jön Türk devrimciliği"ni aşan bir yanı vardı ve asıl belirleyici özelliği de buydu. Öyle sanıyorum ki bu durum, 12 Mart üstüne yazılmış ister teorik, ister sanatsal, bütün eserlerin başlangıç noktası, temeli olmalıdır.

Bu soruna bakarken, hukuk, bizi aldatmamalıdır. Rejim vaktiyle kendini yasalarla güvenlik altına almıştı; öte yandan 27 Mayıs Anayasası, bu yasaların çerçevesini aşan özgürlükler getirmişti. Böylece hukukî yapının kendi içinde bir çelişki ortaya çıkıyordu. Ayrıca, 27 Mayıs sonrasının sınıf çatışmasında, egemen saya-

bileceğimiz sınıflar arasındaki kavga, bunların dışında olan sosyalistler için de bazı hukukî boşluklar açmıştı. 12 Mart, bir yanıyla, bu hukukî karışıklığa son verme çabasıdır. '60-70 arasında 141-142 gibi maddelerin fazlaca uygulanmaması, özellikle 141'in neredeyse unutulması, tepede dönen kavganın bir yan-ürünüydü. Bu genel kavga içinde, sosyalistlerin çabaları da, sosyalist olmadan "ilerici" olanlar tarafından savunuluyor, hattâ korunuyordu. Dolayısıyla, sosyalistler için, bazı nesnel koşullar kendileri olgunlaşmadan önce bunların kavramlarının -çoğunlukla çeviri kitaplarla- gelmesi ve sol için belirleyici olması, tasarlanmış bir provokasyon hareketinden çok, sözkonusu mücadeleden doğan boşlukların bir ürünüdür. 12 Mart birdenbire bu karmaşık hukukî yapıyı, aslına döndürdü. Burjuva cumhuriyeti, kendini savunmaya geçmişti.

12 Mart rejiminin "yasallığını" tartışacak değiliz. Zora gelmiş bir askerî rejim ne kadar yasal olabilir? İş bu kerteye geldikten sonra, rejimin yasallığı bir propaganda malzemesidir, sonuç orada belirlenmez. Burjuva rejimi karşı-saldırıya geçince kendi yasalarını da yer yer çiğner, böylesi de zorunlu olur. Provokasyon da yapar, kendi eliyle iş yaptırtıp yapanları öldürtür de. Bunlar, otoriter rejimlerin bütün dünyada başvurduğu politik manevralardır.

Gelin, daha açık konuşalım. Sorun şurada düğümleniyor: varolan yasalara göre suçlu muyduk, değil miydik? Ya da tersinden alalım: *suçsuzluğumuzu, varolan yasalara göre mi savunacaktık, yoksa toplumun gelişmesine göre mi?*

Bence yasalara göre suçluyduk, toplumun gelişmesine göre kendimizi savunabilirdik ancak. Bu ikinci temele göre yapılacak *savunma, yasaların kendilerini suçlamak demektir.* Çünkü bizler, toplum açısından meşru olanı yapmıştık, ama yasalar zaten toplum açısından meşru olanı yasaklamak için vardı.

Yeni yanlış anlamalara yol açmamak için kısaca birkaç şey ekleyelim. Mahkemede elbette "keskinlik" değil, hukukî savunma yapılır. Bu da oynanan oyunun bir kuralıdır. Ayrıca, dediğim anlamda gerçekten "suçsuz" olan insanlar da vardır. Örneğin, şeytanca tasarlanmış bir "Sabotaj Davası"na sokulup kurban edilmek istenenler gibi. Ama bunlar hepsi bir yerde istisnalardır. 12 Mart'ta sol açısından belirleyici olan, birtakım insanların bu düzeni aşmak istemeleri ve dolayısıyla yasalara ters düşmeleriydi.

Şimdi, bu konuyu yazarken, bu konuyu romanlaştırırken, bu sorunun ele alınış biçimi, sanırım çok şeyi belirleyecektir. Şöyle anlatmaya çalışayım bunu. Diyelim ki ben bir romancıyım. Devrimciyim aynı zamanda. Devrimci olarak, 12 Mart süresince vurulan, işkence gören, hapse atılan insanlara yakınlık duyuyorum. Onlara bunları yapan rejime de karşıyım. Bu olaylar üstüne roman yazacağım. Sevdiğim, tuttuğum devrimcileri nasıl savunacağım, uğradıkları haksızlığı nasıl anlatacağım? Onlar yasalara göre suçluydu, ama yasalar da topluma göre suçluydu, diyerek mi başlayacağım romanıma? Yoksa, onlar suçsuz insanlardı, yasaları uygulayanlar onlara haksızlık etti mi diyeceğim? Birinci yolun çeşitli sakıncaları vardır. Bu açıdan yazılmış bir roman bazı hukukî uygulamalara uğrayabilir. Örneğin "suçu övme" gibi bir maddeye uyabilir, daha ağır bir hukukî suçlamayı da üzerine çekebilir. Bu, göze alınması gereken bir sorun - tabiî bu anlatım yolu seçilirse. Ayrıca, sözkonusu romanların yazıldığı dönem, sorunun bu açıklıkla ortaya konması için politik bakımdan uygun mudur? Bu da mutlaka düşünülmesi ve doğru değerlendirilmesi gereken bir şey.

İkinci yola gelince, bu yol kolaydır ve ayrıca bir pratik yararı vardır: propaganda değeri. 12 Mart veya benzeri bir baskı rejiminin başvurduğu insanlık dışı yöntemleri, hukuk dışılığını sergilemekte, kitlelere göstermekte elbette yarar vardır. Ben bunu hiç küçümsemiyorum. 12 Mart üstüne roman yazanları da bu açıdan kutluyorum. Yalnız, başlangıç noktası olarak ikinci yol benimsenince, dönemin gerçeğinin gereğince anlatılamayacağını söylüyorum. O zaman da, bizim için asıl değerli olan şey, teorik bilgiyi tamamlayan sanatsal bilgi eksik kalmış oluyor.

İşkence sorunu da bu yüzden ön plana çıkıyor: Sanıkların suçsuzluğunu kanıtlamak üzere devletin suçluluğunu vurgulamak için. Ama sorun böyle konunca, işkence akıl dışı bir zulüm haline geliyor. Bunun üstünde daha sonra durmak üzere, şimdi, buraya kadar söylenenleri somutlaştıracak bazı örnekler vereyim. Yeterli bir izlenim edinebilmek için bu örnekleri biraz uzunca tutacağım.

Tarık Dursun ve Sorunsalı Olmayan Bakış Tarzı

12 Mart'a katılanların ne yapmak istediklerini gerçeğe mümkün olan *en uzak* biçimde anlatanlardan biri, Tarık Dursun. Gazetelere yansıdığı biçimde Elrom olayını almış, kişileri değiştirerek, romanının olay örgüsünde bu eyleme merkezî bir yer vermiş. Devrimcileri temsil eden kişiler bir çeşit örgüt kuruyorlar. Bu örgütün kuruluşu ve amaçları, "polis raporundan" veriliyor. Bu da, üzerinde ayrıca durmak istediğim bir konu. Ama biz şimdi örgütün amaçlarını görelim; bunları, belki de Mahir Çayan'ı simgeleyen kişinin ağzından (ve bir ajanın raporu yoluyla) öğreniyoruz:

> Milli Misak sınırları içinde ülke ve ulus birliğini esas tutarak sosyal adalet koşullarını gerçekleştirmek, ilerici atılışlarla demokrasiyi kurmak, çağdaş uygarlığa, yani, sömürüsüz uygarlığa kavuşmak; Atatürk'ün İstiklâli tam ilkesini gerçekleştirmek.
>
> Amacımız yurtta sosyalizmi kurmaktır, diyebilirdik. Şimdi bakıyorsunuz sol kesime, bir kısmı diyor ki; amaç sosyalizmdir. Ama ilki Millî Demokratik Devrimdir. O aşamadan sonra gelinir. Öbürü diyor ki, hayır, doğrudan doğruya sosyalizme gidilir...

Şimdi böyle bir romanda, Mahir Çayan'ın savunmasında ve başka yazılarında bazı politik gerekçelerle "Sol Kemalistler" edebiyatı yapması, bazı cunta ilişkileri düşünmesi eleştirilebilir. Ama Mahir Çayan bununla savunulmaz. Tarık Dursun bunun tersini yapıyor. Şimdi görelim Mahir Çayan "örgüt" için neler düşünmüş.

> Bu halde ne yapmak gerekir? Denemeler göstermiştir ki, bir yeni milırak noktası kurup bütün ilerici örgütlere egemen olma çabası, yeni bir hizip ve ayrılık yaratacaktır. Bunun için sorunu bir iktidar ve iddia sorunu olarak değil, bir hizmet anlayışı içinde ele almalıdır. O zaman hem kendi açımızdan yararlı olacak, hem başka açılardan yararlı bir iş yapmış olacağız.

Bunları söylemekle Tarık Dursun'un ne demek istediğini anlamak gerçekten mümkün değil. "Acaba alay mı ediyor?" diye düşünesi

geliyor insanın. Başka örgütlerden ayrı değil, onlara "hizmet anlayışı" içinde bir kumpanya kuruluyor sanki. Hani, gazeteye ilân da verebilirler, "İsteyen örgüt varsa, adam kaçırılır. Verilen adrese servis yapılır" falan diye. Alay değilse, örgüt kurmadılar mı demek istiyor Tarık Dursun? Ama bir sayfa sonra, "Biz ilerici hareketleri destekleyecek, hizmet edecek bir örgüt olmalıyız" gibi bir söz de var. Yani, öznel niyet ne olursa olsun, 141'in içinde bir durum. Üyesi, toplantısı, "çekirdeği", ihanet edene ölüm cezası, hepsi var. Onun için anlaşılmıyor, yazarın nereye varmak istediği. Devam edelim, örgütün ilkelerine gelelim:

> İlkelerimizi şöyle düşündüm: Cumhuriyetçilik baş koşuldur, milliyetçilik temeldir, devletçilik kalkınmanın yöntemidir, laiklik cumhuriyetin tamamlayıcısıdır, halkçılık vazgeçilmez yöntemdir. Milletin içinden halk ve ayrıcalı sınıflar ayrımı, milleti ikiye ayırıp tehlikeli çatışmalara yol açan bir durumdur, Millî birliği sağlamlaştırmak kaçınılmazdır.

Bu da doğrusu çok şaşırtıcı. Yaptıkları iş, Mahir Çayan grubunun eylemine çok benzeyen bu devrimci gençler, meğer altı ok ilkelerini tartışan C.H.P.'lilermiş. Bundan sonra daha ilginç şeyler geliyor. Bakkalların devletleştirilip devletleştirilmeyeceği tartışılıyor. Devletçiliğin "her mahallede bir milyoner politikası" olmadığı söyleniyor, v.b.

Tarık Dursun'un bu romanı, yukarıda "yasalara göre suçluluk, topluma göre suçsuzluk" diyerek anlatmaya çalıştığım şeyi belki en iyi anlatan örnek. Beraatin yolu buysa ben mahkûmiyete hazırım. Burada anlatılan kişilerin asılları da herhalde böyle düşünürlerdi. "Bizi savunma, başka ihsan istemez" demekten başka çareleri olamazdı.

Bu gibi şeyler, ancak *eleştiri* olarak konabilirdi. Ama o zaman da bu yerini bulmuş bir eleştiri olmazdı. Politik eylem düzeyinde bir hayli radikal görünen grupların ideolojide ciddi sağ eğilimleri barındırdığı söylenebilirdi. Ama sözkonusu grupların çoğu için, buradaki "savunma", bir "suçlama" olarak da fazlasıyla ağırdır.

Tarık Dursun, romana bir de iddianame koymuş. Çeşitli şeyler sıralandıktan sonra, iddianame şöyle bitiyor:

> Suçun manevî unsuru bütün bu yukarda sayılanları kapsamaktadır. Yani, hedef, Devletin varlığıdır.

Burada anlatılan kişi Mahir Çayan'a -sözkonusu eylemden ötürü- çok benzediğine göre, merak ediyorum, Çayan şimdi sağ olsa kime hak verirdi: savcıya mı, Tarık Dursun'a mı?

12 Mart üstüne yazılmış romanlar arasında, Tarık Dursun'unki bence en kötüsüydü. Yalnız burada sözkonusu ettiğim nedenlerden ötürü değil, başka, daha "sanatsal" sayılacak birçok nedenden ötürü. Gazetecilikle romancılık arasında, ama romanı gazeteciliğe indirgemenin ötesine geçemeyen bir kitap. Burada ilk olarak bundan söz edişimin nedeni, 12 Mart suçlularının suçluluklarını konusunu en bulanık hale getiren kitabın bu olmasıydı. Kitabın başka bir iki özelliğine daha sonra değinmek üzere şimdi yeni örneklere geçelim.

Füruzan ve Hümanist Sorunsal

12 Mart üstüne yazılmış romanlar arasında Füruzan'ın *47'liler*'i en hacimli olanı. Füruzan'ın da romanında ele aldığı bu konu karşısında tam anlamıyla "dışarıda" olduğu söylenebilir. Hattâ roman, olaylardan önce "dışarıda" olan bir insanın, bu sorunu anlamak, bu olaylara karışan insanları tanımak için giriştiği *imgelemsel* bir çaba gibi de yorumlanabilir. Yani Füruzan burada bildiği bir konuyu sıralayıp, kafasında billurlaştırıp, sonra da yazmaya başlamıyor. Bilmediği bir konuyu yazarak öğrenmeye çalışıyor. 12 Mart olaylarına karışmış insanları romanının kişileri yaparak onları kendi dünyasının insanları haline getirmeye ve böylece tanımaya uğraşır gibi.

Ama Füruzan insanları hayatın belli alanlarında oldukça iyi tanımasına karşın, politik hayat içinde kavrayamıyor. Yarattığı devrimci kişilerin gerçek devrimcilerle ilgisi yok. Özellikle konuşma biçimleri çok aksıyor. Politik ideoloji bakımından da, 1960 sonrasının değil, öncesinin sorunsalını görüyoruz. Köylerin sefaleti, ülkenin geriliği gibi konular, ön plana geliyor. Bu arada işçi sınıfından pek söz yok. İşçi sınıfı bakışı hiç yok. Yukarıda anlattığım anlamda yasal çerçevenin dışına çıkmıyor, bu romandaki devrimciler de: ne eylem, ne de ideoloji düzeyinde. Devrimcilikleri, Ata-

türk ilkelerinin dışına çıkmayan bir popülizm olarak kalıyor. Dolayısıyla, ahlâkî kökenli, hümanist bir yurtseverlik sorunsalı olarak konuyor her şey.

Birkaç belirleyici örnek üstünde duralım. Romanın kahramanı Emine, işkenceli sorguda sorulanlara şöyle bir cevap veriyor:

> Ne istediklerini bilemiyorum adamlarınızın benden. 27 Mayıs Anayasasının koyduğu haklarla yasaların dışına çıkanlara karşı anayasayı savunmak için çabalıyoruz. Eğer bu suçsa biz bunu yaptık.

Bir başka bölümde, devrimci öğrencilerin sloganları ve bazı olaylar sıralanıyor. Yani, 12 Mart'ta vurulanlar, kovuşturmaya uğrayanlar, işkence görenler bunları söyledikleri ve istedikleri için başlarına bu işler geldi gibi bir sonuca varılıyor:

> Eylemlerin yüreklilikle girişilip sürdürüldüğü bu toplantılar ve yürüyüşler açıkça yapılmıştı. "Sağ sol yok, boykot var". "Türkiye'de Türk subaylarının bile giremediği Amerikan üsleri." "Çalışanların %90'ı gelirin %42'sini, kalan %10'u nasıl %58'ini alabiliyordu bakalım." "Gündeliği 15 liraya iş bulamayana karşı günde 250 bin lira kazanmanın yolları hangi toplum düzeninden geçer." "27 Mayıs demokratik özgürlükçü anayasasını savunup geçerli yasalar haline getirmek, halkımıza mal etmek görevimizdir." "Daha çok Vietnam'lar." "Ekim 1969 Samsun-Ankara Mustafa Kemal yürüyüşü." "Şubat 1969 emperyalizme karşı işçi yürüyüşü." "Kanlı Pazar," "Mart 1970, Bağımsızlık için ant."

Dikkat edilirse bunlar hepsi de demokratik veya anti-emperyalist sloganlardır. Anti-kapitalist görünümlü olanlar da "sosyal adaletçi" niteliktedir. Şüphesiz bunlar, o dönemlerde çoğu haklı olarak ortaya atılmış sloganlardı. Günün somut sorunlarına dayandırılmışlardı. Ama 12 Mart yetkilileri, belki de aynı kavganın karşıt ucu oldukları için, sorunu sosyalistlerin koyduğu ya da koyması gerektiği şekilde ele almışlardı. Yani, devrim sürecinin kesintisizliğini, demokratik ve anti-emperyalist mücadelenin, anti-kapitalist özün parçası olduğunu ve kapitalizmin *dışında* bir düzen için mücadele edildiğini anlamış ve ona göre davranmışlardı. Nitekim, 1960 sonrası hareketleri, geçmişin burjuva cumhuriyeti sınırlarını

aşmayan ilericiliğinden ayıran asıl tanımlayıcı özelliğini meydana getiren şey de buydu. Füruzan işin burasına pek değinmiyor.

Bu asıl belirleyici boyut ihmal edilince, gençler, her gerçek ilerici ve "milliyetçi"nin istemekte haklı olduğu şeyleri istedikleri için eziliyorlar. Emine'nin evinde Guevara'nın da, Atatürk'ün de resimleri var:

> Gözlerinin açık rengi, palaskasının sıkılığında gövdesinin düzgünlüğü belirgin öndeki genç subayın, hemen ardında duran topluca adam da onunla aynı noktaya bakıyor...
>
> – Atatürk mü bu, demişti annesi, hiç görmemiştim bu fotoğrafını.
>
> – Evet İstiklâl savaşının eşsiz güzellikteki fotoğraflarından biridir. Baş Komutan Gazi Mustafa Kemal'in resmi.

Gençlerin istekleri böylece yasal ve ayrıca ideolojik bakımdan meşruluk sınırları içinde konsa bile, hesabı verilmesi gereken bir şey daha kalıyor. Gençlerin *davranışları* bu sınırların dışına taşmıştı. O zaman Füruzan, "provakasyon teorisi"ne sarılıyor. Bu, çeşitli yerlerde açık açık söylenmiş:

> Bu adamlar, arasız soran, toptan yok etmeyi tam hak etmiş olmak isteyen bu adamlar neyi bilmiyorlardı ki? Gazetelerde, caddelerde, alanlarda, dört bir yanda oluşup duran sosyo-ekonomik, siyasal itişmeyi ezebilmek için şimdi gençleri toplayarak eğitim görmüş işkencecilerle Hipokrat yemini etmiş doktorlara bırakıyorlardı.

Emine, sorgusu sırasında bunu sorgucuların yüzüne de bağırır:

> Biz bağırırken siz de alanlardaydınız. Sizin adamlarınız da üniversite anfilerindeydi. Dersleri bizle birlikte dinliyorlardı.

Bir oyuna geldiklerinin bilinci, Emine'de, yakalanmadan önce belirmeye başlamıştır:

> Gizli saklı olmayanlar, şimdi gizlilik, ihanet havasına büründürülüyordu. Tüm bunlar için de gerekli sayılan biçimsellikler acımasız deneniyordu. Kentin olaylara tanıklık edenleri gördüklerini unutuveriyorlardı... Yaşadıkları çevrede, sabaha karşı alınmaları suçlanmalarını daha ko-

laylaştırıyordu. Alanlarda bağırmalarına inançlarını yazmalarına olanak tanıyanlar bugün onları ve olayları birden karşılarında görüvermişçe ağır karanlık bir ezicilikle davranıyorlardı.

Ve son olarak:

> Yaşları doğumları aşağı yukarı 945'le başlayıp 47-48 arası değişen hattâ bazen 51'e varan yani ortalamasına 47'liler diyebileceğimiz kuşağı kıstırmaya çalışıyorlardı. Amaçladıkları oyunun parçalarından biriydik.

Füruzan'ın burada bütün içtenliği ile isyan ettiği provokasyon şüphesiz bir olgudur. Bu, vardı olup bitenlerde. Ama olayların sadece bir yanıydı.

A. Provokasyon Konusu

12 Mart'tan bu yana en fazla sözü edilen, ama sözü edildikçe metafizik bir anlam kazanan provokasyon sorununu başka bir yerde, özellikle Erol Toy'un *İmparator*'unu incelerken ele almak istiyorum. Ama bu konu, bu yazı çerçevesi içinde de özsel bir öge olduğu için, bu kaçınılmaz durağa kısaca uğramamız gerekecek gene.

Şöyle hayalî bir durum düşünün. Bir gösteri sırasında, göstericiler güvenlik kuvvetleriyle karşı karşıya gelmiş. O sırada, göstericiler arasından biri silah çekip ateşliyor. Bunun üstüne iki taraftan da birçok kişi silaha sarılıyor ve kan gövdeyi götürüyor. Sonradan, ilk silahı atanın ajan provokatör olduğu tesbit ediliyor.

Şimdi, böyle bir olay gerçekten provokasyon mudur? Bir anlamda, evet, öyledir. Ama önemli olan, ajan provokatörün yaptığı işin kitlede karşılığını bulmasıdır. Dolayısıyla provokasyon dediğimiz şey, filan yere sızmış ajanlarla değil, *hareketin kendi yapısıyla* açıklandığı zaman anlamlı olur. Yani, asıl provokasyon kişisel (ajanlara bağlı) değil, *yapısaldır.*

Bu anlamda provokasyonu en kısa şekilde şöyle tanımlayabiliriz: bir hareket, toplumsal dengede, kendi gücüyle sonunu getiremediği ve getiremeyeceği bir değişimi başlatıyor, böylece başlayan olayların ipleri daha sonra başka güçlerin eline geçiyor, sonucu o başka güçler kendi denetimleri altında istedikleri gibi belirleyebiliyorlarsa, başlangıçtaki hareket provokasyon sonucunu vermiş olur.

Ama böyle bir durum varsa -ki 12 Mart döneminde su götürmez biçimde vardı- o zaman bunun tartışması, hareketi provoke eden dış güçlerden çok, hareketin kendi içsel dinamiğinin niteliğiyle açıklanmalıdır. Böyle bir konu, hareketin kendiliğindenci karakteriyle ilgili bir sorundur. Ele alınması, dıştaki güçlerin suçlanmasından çok, hareketin iç eleştirisini gerektirir. Füruzan da bu amaçla, bazı devrimci kişilerine, "İşçiler, köylüler, bize hazır mı?" gibi bazı sorular sordurmuş. Ama bu sorunun ciddî ciddî sorulması bile, aslında bilinçsiz bir eleştiriyle yüklü.

Bu eleştirinin bu romanlarda yer alması imkânsızdı, çünkü bu eleştiri, Tarık Dursun ya da Füruzan'ın hareketin ideolojisi ve hareketin yasallığı olarak koyduğu çerçevenin eleştirisi demektir; yani hareketin teorik analiz bağımsızlığını kuramamasına, karşısındaki güçleri yanlış değerlendirmesine, v.b. Böylece, bu romanlar açısından, bir kısır döngüye giriyoruz: "Çocuklar masumdu" gibisine konan ideolojik meşruiyet endişesi, aslında, varolduğu ölçüde, hareketin başlıca zayıf noktasını oluşturuyor.

B. İşkence ve İnsanlık Durumu

Fakat bu provokasyon yorumu, yani 60 sonrası devrimci hareketin dıştan müdahaleyle saptırıldığı ve provoke edildiği görüşü, sözkonusu romanlarda "işkence" sorununun ele alınış biçimini de temelinden belirliyor.

İşkence elbette insanlık dışı bir uygulamadır - kimin tarafından yapılırsa yapılsın, korkunçtur. Ama *akıl dışı* bir şey değildir. Bir "ortaçağ kalıntısı", "çağdışı bir uygulama" değildir. Dünyanın en gelişkin burjuva sınıfları da kavganın kızıştığı, iktidarlarının ciddî şekilde tehlikeye girdiği dönemlerde buna başvururlar. Yani, ne yazık ki, fazlasıyla *çağdaş* bir şeydir işkence. Devrimciler de dünyanın her yerinde bunun böyle olduğunu bilirler. Her devrimci için "başa gelebileceklerden" biridir yani bu.

Şimdi, henüz Füruzan'ın romanından söz etmekte olduğum bölümde söyleyeceğim sözler, daha sonraki bölümde ele alacağım Erdal Öz'ün *Yaralısın* romanı için de bir ölçüde geçerli sayılarak okunabilir.

12 Mart'ta işkence, Türkiye'de daha önce benzeri görülmedik boyutlara ulaştı. Uygulandıkça azıttı, kendi kendini besleyerek büyüdü. İşkenceye uğrayan yığınla insanların bazısından -ki ara-

larında tamamen suçsuz olanları da vardı- önceden tasarlanmış ifadeler alınmaya çalışıldı. Örneğin "Sabotaj Davası" gibi bir olay, kamuoyunda solu yıpratacak bir uyduruk senaryoyu sahneye koymak için yaratıldı, gelişigüzel adam toplanarak, akıl almaz baskılarla "itirafname"ler imzalatıldı. Bir de, sosyalist oldukları için tehlikeli veya "muzır" sayılan, ama bir eyleme bulaşmadıkları için dokunulamayan kişilere provokasyon uygulanmaya çalışıldı. Gelgelelim, işkence olayları arasında *belirleyici* olanlar bunlar değildi. Sorgu ve işkenceyi yürütmekle görevli olanlar, siyasî düşmanlarını ele geçirmişlerdi, bu insanları mümkün olduğu kadar suçlu göstermeleri gerekiyordu. Bunun için her şeyi ellerinden geldiğince abarttılar. Bazen olmadık şeylerden suç yarattılar. Ama bütün bunlara karşın, klasik işkence sürecinin mantığı egemendi: yani, söyletmek isteyenlerle söylememeye çalışanlar vardı.

Basit bir teknik ayrıntı üstünde titizlenmek için söylemiyorum bunu. Ayrım, önemli bir ayrımdır. Bir durumda, her şeyi önceden hazırlamış, senaryoları yazmış adamlar var. Bunlar, yetkilerini ve kaba kuvvetlerini alabildiğine kullanarak, sanığa kendi istedikleri şeyleri zorla kabul ettiriyorlar. İkinci durumda, bazı şeyleri bilen, bazılarını da bilmeyen adamlar, bunları öğrenmek için gene aynı yöntemleri uyguluyor. İşkencenin kendisi şüphesiz iki durumda da aynı. Ama işkenceyi yapanla işkence yapılanın tavırları, iki durumda, radikal bir biçimde değişiyor. Yapanların tavrı bizi çok fazla ilgilendirmeyebilir. Gerçi, işkence yapan bir kişinin psikolojisi kendi başına da ilgi çekici bir konu olabilir. Ama o kadar. Çünkü işkence yapma zorunluğu doğunca, yapacak adam da hep bulunmuştur. Bizim için önemli olan, işkence yapılanların tavrında iki duruma göre oluşacak farklılıktır.

Birinci durumda kör bir kuvvetle karşı karşıyayız. Düşüneceğimiz bir şey yok. Bize yapılana, edilgin bir şekilde boyun eğiyoruz. Fiziksel dayanıklılığımıza göre, sonunda teslim oluyor, ya da olmuyoruz. İkincisinde, işkence yapılan kişi belki yapandan daha da etkin olmak zorunda. Sorumlu olduğumuz şeyler var, bunların söylenmemesi gerekiyor, çünkü, başkalarına da aynı şeyi uygulayabilmek için soruyorlar bunları. İşkenceye uğrayan kişinin gerçek bir işçi hareketine katılmış olduğu düşünülürse, sorumluluğun büyüklüğü daha kolay anlaşılır. Verilecek her bilgi, işçi sınıfının kurtuluşuna ihanettir. Onun için bu ikinci durumda, fiziksel

dayanıklılığımızla olduğu kadar, belki ondan da daha fazla, zekâmızla içine düştüğümüz durumdan kurtulmaya çalışıyoruz.

12 Mart'ın işkenceleri anlatılırken, sanırım ikinci açıdan bakmak doğru olurdu. Çünkü o zaman, soyut bir durumdan, yani akıl dışı bir kuvvetin sadistçe zulmü sorunsalından çıkılır ve gerçek sorunsala girilirdi. O zaman ele alınabilecek birkaç soruyu kısaca sıralayalım: ortada gerçek bir işçi hareketi bulunmadığı bilgisi, belki bilinçaltı bir bilgi olarak varolduğu için genellikle fazla sorumlu da davranılmadı. Böylece, daha önceleri yaygın olan "devrimci konuşmaz" inancı sarsıldı. Ama bu inanç zaten *gerçekçi* değildi, çünkü "mutlakçı" bir anlayışa dayanıyordu. Oysa verilebilecek bilgiler, bir de verilmeyecek bilgiler vardır. Bu, içinde bulunulan somut durumun o durumdaki devrimci tarafından iyi değerlendirilmesi sorunudur. Bu konu da, eskiden geçerli olan ahlakî dogmalarla değil, somut insan ve somut politika gerçekliği içinde ele alınmalıydı.

Sorunun böyle bir temelden ele alınması çok yararlı olurdu. Çünkü özellikle böyle bir bilgi, teoriden çok sanat yoluyla daha iyi aktarılabilir. 12 Mart sorguları ve sonuçları bu bakımdan zengin bir malzeme getirir. Konuşmayanlar nasıl konuşmadı? Ama, aynı zamanda, konuşanlar niçin konuştu? Kimi nasıl, konuştuğunu örtmek için çareyi sonradan keskinleşmekte buldu? Savunma ile yapılan keskinlikler, hangi polis ifadelerini örtüyordu? Ya da, konuştuktan sonra daha dürüst davranıp bunu açıklayan başkaları, bu eziklik yüzünden sonra ne gibi saplantılar edindiler? Roman, bütün bunları, eleştirellikle, ama mutlaka *insancıl* ve *anlayışlı* olması gereken bir eleştirellikle işleyecek ve aktaracak bir sanat aracı olabilirdi.

Bunlar ele alındığı zaman, işkence sorunu, çoğu 12 Mart romanında gördüğümüz soyutluktan çıkar. Anlaşılmaz bir vahşet olacak yerde, politik konumu içinde rasyonel bir tutumla ele alınıp incelenebilecek bir olay olur; asıl önemlisi, yani bir sanatçı için öncelikle önemli olanı, insanları gerçek somut durumlar içinde, gerçekçi ve insancıl bir açıdan görmek mümkün olur. Ancak, şu son satırlarda sıkça sözünü ettiğim insancıllık, 12 Mart romanlarında egemen olan belirsiz "hümanist sorunsal" değildir. Marksist politika anlayışının zorunlu bir parçası olan somut bir insancıllıktır.

12 Mart işkencelerinin bu anlayış içinde ele alınabilmesi için

belki de henüz vakit erkendir. Çünkü olaylar hâlâ çok ham. Sanatın onları kendine malzeme yapacağı kıvama henüz gelmediler. Bir yandan, bu konuyu işleyecek bir romanın bugünkü alıcısı da belki henüz hazır değil. Söylenmek istenenin yanlış anlaşılması çok kolay. Dolayısıyla, başlangıçta söylediğim gibi, işkencenin romanda işlenmesi, işkencenin korkunçluğunu soyut bir şekilde duyurmak bakımından, belli bir propaganda görevini belki yerine getirdi. Ama olayın romanı henüz yazılmadı.

Füruzan'ın romanında, devrimci kişilerin, özellikle bir çeşit "akıl merkezi" olan Haydar'ın konuşmaları buram buram hümanizm kokuyor. Burada bunun da üstünde fazlaca durmak istemiyorum. Ancak, bu hümanist sorunsalın, yani daha doğru değerler için eski kuşakla, anaları babalarıyla çatışmaya giren, kişisel kurtuluşlarını yurdun kurtuluşuyla özdeşleştiren, ama kötülerin politik tuzağına düşerek sabırsızlıkları yüzünden hüsrana uğrayan bu genç insanların varlığı, Marksist bir yaklaşımı dışarı itmiş, daha önce "Politik Roman" yazımda sözkonusu ettiğim ilerici-ahlakî sorunsalla yazılmış romanlara bir yenisini eklemiştir.

Erdal Öz ve Varoluşsal Sorunsal

12 Mart romanları arasında mutlaka sayılması gereken Erdal Öz'ün *Yaralısın* adlı eserinde, şimdiye kadar anlatılanlardan temelde pek uzak olmayan bir açı ile karşılaşıyoruz. Özellikle suçluluk ve işkence konuları aynı ideolojik temelden kalkılarak işlenmiş. Kitabın önemli bir özelliği olan "varoluşsal" sorunsal da bunun bir uzantısı olarak beliriyor.

Erdal Öz'ün romanındaki kişiyi çözmek biraz güç. Bunda, anlatı tekniğinin, roman protagonisti olan kişiden "sen" diye söz edilmesinin payı var. Böyle bir anlatı tekniği ilk anda çarpıcı ve yeni görünebilir, ama bence iyi düşünülmemiş ve bu nedenle yerini bulmamış bir süs bu. "Sen" denmesinin nedeni, belli ki, her birimizin bu duruma düşebileceğimizin anlatılmak istenmesi: "Buradaki adam sen de olabilirdin". Ama ayrıntılar çoğaldıkça, "sen" kelimesi, böyle bir özdeşliği sürdürmemizden çok bunun tersine yol açıyor. "Sen"i gördükçe bunu "o" diye okumaya alışıyoruz, çünkü bu anlatılanların başımızdan geçmediğini biliyoruz. Normal şekilde "o" dense, alışık olduğumuz çeşitten bir özdeşlik

nasıl olsa kurulur ve böylesi daha etkili olabilirdi. Ancak bu teknik, öze ilişkin başka sorunlar da yaratıyor. Bu "sen" herhangi bir kişiyse, demek gökten inmişçesine bir belânın içinde bulmuş kendini. Falan filan kişileri şöyle böyle tanıdığı için bir kazaya uğramış birdenbire. Öte yandan, buradaki kişinin bilinçli olmak bakımından büsbütün boş olmadığı da seziliyor. En azından, bazı yasak kitapları yasak olduklarını bilerek okumuş. Ama suçu ne? Herhalde yalnız kitap okumak değil. Kendisini almaya geleceklerini bildiğine göre, ortada bir şeyler olabilir. Ya da sırf arkadaşları alındı diye kendisine de gelmelerini bekliyor. Sözün kısası, protagonistin politik bir tarihi yok romanda.

Roman yukarıdaki sorulara cevap vermediği için biraz Kafkaesk bir atmosfer yaratıyor. Çünkü kişinin *politik* bilinçliliği romancı tarafından roman dışı bırakılmış. Eskiden nasıl bir etkinliği olduğunu anlayamıyoruz. Ama roman boyunca da bir etkinliği görülmüyor; hep, kendisine bir şeyler yapılan bir kişi. Sorgu hikâyesine paralel giden hapishane hikâyesinde, kişinin "halklaşması", ya da kitabın kendi terminolojisiyle "Nurileşmesi" sürecini görüyoruz. Burada da kişi kendi, özellikle fikren etkin değil. Sanki izlenimler, duyumlar birikiyor, hapishane görüntüleri sorgu anılarına ekleniyor ve protagonist sonunda "Adım Nuri benim" deyiveriyor. Kendiliğinden oraya gelmişçesine.

Sonda düğümlenen bu tema, tabiî, varolan politik hareketle ilgili örtük bir eleştiriyi de içeriyor. Halktan kopuk hareketin böylece sonunda halklaştığı anlatılmak istenmiş gibi. Ama sanırım yetersiz bir simge bu, terimleri de çok iyi seçilmemiş. Ayrıca, hapishanede herkesin adının "Nuri" olması gibi gerçeküstücülüğe göz kırpan motiflerle işlenmiş olması da bazı kaçınılmaz sakıncalar taşıyor, bu tip bir romanda.

Daha önce söylediklerimi burada tekrarlamayayım. Ama belli ki bu romanda da "suçumuz sosyalist olmak" tipinden bir kişiyle karşılaşıyoruz. Dolayısıyla işkence gene akıl dışı bir zulüm. Olmayan şeyleri kabul ettirme esprisi üstüne kurulu (dediğim gibi, böyle olaylar vardı, yalnız belirleyici değildi). O zamanda da işkence gören insanın davranışı, belli bir *politik* süreç içinde hareket eden insanınki olmuyor. Ansızın böyle tepeden inme bir korkunç durumla karşılaşan, bilinen, bildiğimiz hayattan soyutlanarak akıl almaz bir zulüm dünyasına taşınan bir "insan"ın, "insa-

nî" tepkisini ve dayanışını okuyoruz. Adada tek başına kalan Robenson'unki kadar olağan dışı ve *soyut* bir durum bu. Mücadele var, ama soyut bir mücadele. Bağırmamaya, yalvarmamaya, en sonunda da yıkılmamaya çalışan bir insanın mücadelesi. İnsanlık dışı bir durumda, insanlığını korumaya çalışıyor. İşkenceyi yapanlar, birtakım görevli kişiler değil de zebaniler olabilirdi, durumu değiştirmezdi böylesi.

Başka türlü, varsayımsal bir örnek üstüne konuşarak bu noktayı açıklamaya çalışayım. Filan ülkede böyle bir işkenceyi politik olarak gören bir insanın başarısının simgeleri neler olabilirdi romanda? Herhalde Erdal Öz'ün çok sevdiği güvercinler olmazdı; örneğin, ifşa edilmediği için işine devam eden bir hücre olabilirdi, gene aynı şey sayesinde yapılan bir iş olabilirdi, v.b.

Türkiye'deki olayda, yani gerçek olayda bunlar da yoktu. Onun için somutta, yanlış başlamış bir mücadele kaybedildi. Erdal Öz'ün romanında güvercin ve büyük harfle yazılmış İnsan kazanıyorlar. Ancak, o büyük harfle yazılmış İnsana hiçbir sokakta raslanmıyor.

Bu gibi nedenlerden ötürü, Erdal Öz'ün romanında, soyut bir "varoluşsal sorunsal" yer alıyor. İşkencecilerin eline düşen insanın, o yerlerdeki varoluşu, oraya gelinceye kadarki tarihinden önce geliyor. Çünkü o sadece bir "sen". Başına gelen şey, açıklaması olmayan bir olay -ya da, gene büyük harfle yazılmış Faşizm, bütün bunların açıklaması. Kişi, Faşizmin zulmüne, talihsiz olduğu kadar "tarihsiz" bir varlık olarak giriyor. Füruzan'da da işkencenin anlatılışı, teknik açıdan, aynı doğalcı tekniğe dayanıyordu. Ama onun insanlarının iyi kötü bir tarihi vardı. İşte bundan ötürü Füruzan'ınkine "hümanist sorunsal", Erdal Öz'ünkine ise "varoluşsal sorunsal" diyorum.

Yaralısın, insanını içine koyduğu varoluşsal konum açısından, Füruzan'dan çok Tarık Dursun'un *Gün Döndü*'süne yakın. Ondan daha üstün bir eser, ama ideolojik çerçeveleri yer yer çakışıyor. Bakalım *Gün Döndü*'nün başlangıcına:

> Anahtarı kilit içinde mümkün olduğu kadar sessizce çevirdim, içeri girdikten sonra bir süre koridorda durup bekledim. Dışardan yağmurun sesi geliyordu hâlâ; mutfak penceresi açık kalmıştı, damlalar içeri vuruyordu. Gittim, ka-

padım pencereyi; hiç yeri yokken duvardaki fosforlu elektrik düğmesine parmağımı bastırdım, tavandaki ışık yanıverdi.

Tam karşımda, lavabo çeşmelerinin üstündeki aynada kendimi gördüm; solgun, rengi uçuk, saçları yağmurdan keçeleşmiş, gözlerinin altı küçük küçük torbacıklarla dolu, akları az, kanı bol gözler bana bakıyordu.

Burnumun üstünde birikmiş yağmur ıslaklığını avucumun tersiyle sildim, aynaya daha çok sokuldum, parmaklarımı dudaklarımda gezdirdim; titrediğimi farkettim o an... Aynadan bana bakan kendime yalancıktan gülümsemeye çalıştım, beceremedim... Göz göze geldiğimizde başımı yana çevirdim, görmezliğe getirdim. Çeşmenin kırmızılısını açtım; su, parmaklarımdan akmaya başladı.

Eğildim, avuçladığım suyu yüzüme çarptım. Soğukluğu aynı anda ellerimin derisini bıraktı, yüzüme, yanaklarıma sıçradı; giderek ıslandığını duydum.

Daha da çok uzatılabilir, ama hep aynı şeyler. Buraya kadarı yeterli fikir verir sanıyorum. Varoluşçu felsefenin uzantısı sayılabilecek Yeni Roman'dan türetilme bir "nesneler" kültürü, bir edebiyat bilgileri kitabında sunulacak bir "örnek" yalınlığıyla karşımızda. Nesnelere karşılık, insanî olarak, duyumlar var. "Isındığımı duydum" gibi. Bol bol doğalcı ayrıntı var, elektrik düğmesinin "fosforlu" oluşunun da unutulmaması gibi. Böyleçe, dışardaki gerçeklik tamam, insanın gerçekliği işe aynadaki yabancılık. Yabancılaşma edebiyatı tekniklerinin, aynı zamanda kendine yabancılaşma temasının en klasik varoluşçu örneği olan "ayna"da daha ilk adımda karşımıza çıkıyor. Sözün kısası, devrimciliğin helvasını egzistansiyalizm kaşığıyla yiyor yazar.

Erdal Öz için bu kadarını söyleyemeyiz. Kullandığı teknik temelde bundan çok farklı olduğu için değil, o teknikle başka, daha devrimci bir yere varmayı içtenlikle istediği için. Ama gene de kitabının sonlarındaki şu alıntıya bir göz atalım:

Her şey öylesine yeni ki. Yepyeni bir dünyanın kapısından sokuldun az önce. Eski dünyadan kalma her şeyden soyuyorlar bir bir. Eski dünya ile ilgili birtakım bilgiler de edindiler. Sordular. Söyledin. İlkel bir makineyle kafanın

dışını da, biçimini de değiştiriyorlar. Önce saçlarından arınıyorsun. Sonra da soğuk suyla incecik sabunlanan yüzünden kör bir usturayla yüzünün kesiklerinden sıyrılan kanla karışık sakallarını bırakıyorsun. Bir kantaşını çivi batırır gibi sürtüyor kanayan yerlerine. Kafanın içine de sıra gelecek mi?

Bu aslında aynı teknik, aynı ayrıntılar. Yalnız, işkencecilerin ya da onların yardımcılarının hoyratlığı bu tekniğe monte edilmiş. Alıntının sonunda "kafanın içi" sözkonusu ediliyor, böylece, nihayet, roman biterken, o kafanın bir de "içi" olduğunu öğreniyoruz. Ama bununla tanışmadan bitiyor roman.

Şu da, gene aynı yabancılaşma edebiyatı tekniği:

> Ortada sallanan ampülün tam altında durup, aynaya bakıyorsun: Sensin bu. İğrenç bir yüz. Bozarmış kafanda yol yol koyuluklar. Gözlerin şiş. Yüzün yağlı. İki büyücek morluk. Anlamsız. Çirkin. Aşağılık. Pis. Sen misin bu?
>
> "Bu benim" diyen kendi sesini duyarak: "Bu ben'im" diyorsun...
>
> Sesine de, aynadaki görüntüne de yabancısın.
>
> "Niçin buradayım? Ne işim var benim burada?"
>
> Senin sesinle söylüyorsun bunları da...

Bu bir teknik, ama her teknik belli bir bakış açısının ürünüdür. Bir içeriğin ürettiği teknik, bir başka içeriği iletmek için kullanılamaz. Kullanılırsa, kendi eski içeriği ister istemez sızar içeriye.

Bu eleştiri, ele alınan ürünlerin kendi meziyet ve kusurlarını araştırma gibi bir çabadan çok, belli bir roman ve politik roman anlayışının perspektifinden hareket ediyor. Sözkonusu romanlara bu açıdan bakmak, daha başlangıçtan, onları eleştirmek oluyor, çünkü aynı perspektif bu romanlarda yok. Dolayısıyla, sonuçta, romanların iyi veya kötü yanlarını değil, ilkelerini tartışmış oluyoruz. Bu ilke, yalnızca, ele alınan politik olayın yorumuyla ilgili bir sorun değil, aynı zamanda sanatsal bilginin ve sanatsal araştırmanın niteliğine ilişkindir.

Birikim, Sayı 12, Şubat 1976

BİR "EDEBİYAT MALZEMESİ" OLARAK 12 MART YAŞANTISI

Ataol Behramoğlu, *Militan*'ın son sayısında, 12 Mart romanları üstüne yazdığım yazının kendisini de kısaca içeren kısmına karşı bir cevap yayımladı. Bu yazıda sorduğu soruların çoğunu Ataol Behramoğlu ile karşılıklı oturup konuşabiliriz ve sanırım anlaşırız. Ancak, sorulardan bazılarına verilebilecek ayrıntılı cevaplar, gerek 12 Mart yaşantısı konusunda, gerekse şiir ve edebiyatın devrimci işlevi konusunda önemli sorunların tartışılmasına zemin hazırlayabilir. Onun için benim bu yazım, Ataol Behramoğlu ile alışılmış anlamda bir tartışma ya da polemik değil, böyle sorunlara varabilmek için başlatılmış bir konuşma olacak.

Behramoğlu, kendi şiirini sorunsalın dışında görmemden alındığı için bu cevabı yazmak gereğini duymuş. Oysa alınmasını gerektiren bir şey yoktu o yazıda. "İçinde/dışında" olmanın değişik bir ölçütünden söz ediyorum. Ataol'un duygularıyla elbette işin içinde olacağını, paylaşmak isteyeceğini ve paylaşabildiği kadarını paylaşacağını söylemiştim. Eksik bulduğum, onun hesabına, belki zorunlu bir fiziksel uzaklığın sonucu olabilecek bir şeydi; ama bu da ancak bir dereceye kadar geçerli. Daha önemlisi, şu veya bu edebiyatçıdan önce, bir bütün olarak edebiyatın bu çeşitten sorunların "içine nüfuz etmesi"nin yollarını araştırmaktır. Bunu da elbette hepimiz bir arada yapacağız. Yeter ki, böyle bir ihtiyacın gerçek olduğu konusunda anlaşalım.

Eski çağlarda, edebiyatın öğretici mi, yoksa eğlendirici mi olduğu tartışılırdı. Dikkat edilirse, bu tartışmanın ekseni bir türlü değişmez, ama eksenin iki yanına koyduğumuz terimler çağlara göre değişir. Bir zamanlar da sanatın, sanat için mi, toplum için mi olduğu tartışılırdı. Bu da özünde aynı tartışmaydı. Şimdilerde de, devrim "silahı" olup olmadığı konuşuluyor. Örneğin, çağırıldığım bir açık oturumun konusu, "Faşizm karşısında Sanat"idi. Şimdi düşünelim, böyle bir konu normal olarak nasıl işlenir?

Türkiye'de oluşan kendine özgü devrimcilik anlayışı, başlangıçta sanatı küçümserdi. Sanat, kabaca, kuştan çiçekten söz eden bir boş ya da hafif uğraşı sayılırdı. Bu da bir eski anlayış. Shakespeare de; tunç, taş, toprak ve deniz hepsi ölümlülüğün boyunduruğundayken, eylemi bir çiçekten daha güçlü olmayan güzellik nasıl dayansın, diye sorar bir sonesinde. Sosyalizmi, bütün kültürel bağlamından çıkarıp bir siyasi iktidar sorunu olarak ele alan bir anlayış, güzelliği, "eylemi bir çiçekten daha güçlü" olamadığı için elbette küçümseyecektir. Eski tavır da özünde buydu işte. "Biz devrimle uğraşıyoruz, sanatla ilgilenecek vaktimiz yok!"

12 Mart sonrası, birçok devrimci, hayatı fazlasıyla daralttığını daha çok sezgilerle kavradı. Bu sezgiler, bir dizi yeni düşünce doğurdu. Örneğin, "meğer demokratik mücadele de çok önemliymiş" düşüncesine varan kişi, neredeyse bir kural olarak, aynı anda, "meğer sanat da büsbütün boş değilmiş" demeye başlıyordu.

Ama sanatı ele alış biçiminde önemli bir değişiklik olmadı. Daha eski dönemde, "Faşizm karşısında Sanat" konulu bir açık oturum pek yapılmazdı. Şimdi yapılıyor ve sanatın Faşizm'e karşı neler başarabileceği anlatılıyor.

Ama gelin itiraf edelim, Faşizm'e karşı sanat çok bir şey yapamaz. Ya da şöyle söyleyelim: Faşizm'e karşı yapılması öncelikle gerekli olan her şey, örgütsel düzeyde, eylem düzeyinde yapılıyorsa, haliyle Faşizm'e karşı direnecek olan ilerici sanatın bu direnişi de belli bir yarar sağlar. Ama sorunumuz Faşizm'le mücadele ise, ikincil, dolaylı bir yarardır bu.

Böylece nereye varmış olduk? Yeniden, sanatın değersiz bir şey olduğu sonucuna mı döndük? Hayır, sanattan ne beklenmesi gerektiği sorusunun başlangıcına döndük. Bir âleti (sanata bir "âlet"

analojisiyle bakmak alışkanlığından kurtulamıyoruz hâlâ), yapılmış olduğu amacın dışında bir amaç için kullanan kişi ile aynı çelişkiye düşüyoruz. Sözgelişi, elimizde bir cerrah neşteri var, biz bununla patlıcan soymaya çalışıyoruz. Kimbilir ne kadar kötü patlıcan soyulur bir neşterle. Bir yandan da, bu işi iyi yapmıyor diye neştere küfrü basıyoruz.

"Sanat bir üstyapı kurumudur". Bunu herkes biliyor. Ama ne çeşitten bir "üstyapı kurumu?" Sanat *bir bilinçlilik biçimi, son analizde, bilginin özel bir çeşididir.* Bunu söylediğimiz zaman, sanattan, yapamayacağı şeyler beklemekten vazgeçmemiz gerekir, bu bir. İkincisi, sanatın, bir bilgi çeşidi olarak, bizim beklemeye alışık olduğumuz görevlerden daha önemli bir işlevi vardır. Biz şimdi bu işlerin ne olduğunu tesbit etmeye bakalım.

Bilgi çeşitlerinin alanları arasında önemli bir fark yoktur (bakış biçiminin, alanı da değiştirmesi dışında). Hepsi aynı alanı, yani genel olarak hayatı araştırır. Bu bakımdan, dinin, sanatın, ideolojinin ve bilimin alanları aynıdır, yaklaşımları farklıdır, açıklama tarzları farklıdır. Bilimsel bilginin egemenleştiği bir çağda, dinî bilgi artık geçerliğini kaybedecektir. Bu ikisi arasındaki ilişki, antagonisttir. Birinin varlığı, öbürünün yokluğu demektir. Şüphesiz, hayat sürdükçe bilgi gelişeceği için, bilimsel bilgi de mutlak değildir. Ama *bilimsel açıklama tarzı,* dinî bilginin mezarını kazar. Bilimsel bilgi mutlak olamayacağı için, ideolojik bilgi çeşidi varlığını her zaman koruyabilecektir. Toplumun ve insan bilincinin yapısı, ideolojik bilgi çeşidini kaçınılmazlaştırır. Bunlardan, başka birçok yerde söz etmiştik.

Açıktır ki bilimsel bilgiye özel bir değer veriyoruz. Örneğin, bilimsel bir sanat teorisi olur, ama sanatsal bir bilim teorisi olamaz. Gelgelelim, bilimselliğe değer verilen çağlarda (örneğin, onsekizinci yüzyılın "Aydınlanma"sı gibi) gördüğümüz tarzda, bundan ötürü sanatı küçümsemek doğru değildir. Çünkü sanat, bilimin rakibi değildir; sanatı bilime karşı savunmanın yolu, ne onun bilimden daha değerli olduğunu söylemek, ne de bir formülünü bulup bilimle özdeşleştirmektir. Aslında, böyle bir savunma gereği de yoktur. Sorun, iki ayrı açıklama tarzı arasındaki dengeyi doğru kurmaktır.

A- Bilim ve Sanat: İdeolojik ve Teorik

Bilim, nesneler arasındaki ilişkileri inceler ve açıklar. Sanat, insanın evrenle ve başka insanlarla ilişkilerini araştırır. Bu nesnel ilişkiler içinde insan hayatının öznel anlamını kavramaya çalışır. Bunu yaparken, genel ve soyut düzeyde çalışan bilime karşı, somut ve tikele ağırlık verir. Bu yapısıyla, ideolojik bilgiye de, bilimsel bilgiye de açılan uçları vardır sanatın. Bilimin açtığı yeni bilgi alanlarını, insanî anlam temelinden kalkarak araştırır. Bütün insanî bilgiler gibi, sanat da, kalıplaşma eğilimini içinde barındırır. Kalıplaştığı oranda, *ideolojikleşmiştir.* Bilinen düşünce yapıları, duygu kalıpları içinde kalır, olanı tekrarlar. İnsanî gerçekliklerin özgün açıklaması olmaktan çıkar, ideolojik formüllerin sanatsal (biçimsel) görenekler içinde yeniden üretimi haline gelir.

Ne var ki, içinde bu tür bir eğilimi (tekrar edelim, bütün insanî bilgiler gibi) barındırmakla birlikte, sanata asal niteliğini veren şey, bunun karşıtı olan eğilimdir. Konusu, malzemesi olan insanî ilişkiler sürekli değişir, sanat bu değişikliği izler, yansıtır. Bu nedenle, yeni olana da her zaman açıktır. İşte bu yenilikte teorik öncüsü, bilimdir. Bilim, dolaylı, ama zorunlu bir ilişki içinde, sanata, içerisinde yeni insanî anlamlar keşfedeceği teorik alanlar açar. İşte bu nedenle, sanatın ideolojiyle kapanan bir yanı olduğu gibi, bilimle açılan bir başka -ve asal- yanı da vardır. Gene bu nedenle, sanat, sorularında hemen her zaman "teorik", cevaplarında ise kısmen "ideolojik" olur. Kimi zaman üstyapının altyapıyı belirlemesine benzer bir işleyiş mekanizması içinde, sanat da kimi zaman temelde öncüsü olan bilime yeni açılımların ipuçlarını verebilir - özellikle toplumsal bilimlere.

B- Devrimciler için Sanat

Bir Marksist için bilgi, kendi başına değeri olan lüks bir nesne değildir. Yani bir Marksist, bilgili olmakla yetinemez; öte yandan, bilgi basit bir "araç" da değildir. Yani, bilenin bilinci dışında bir araç değildir. Bilgi, maddeciliğe göre, *değişimin* bilgisidir. En temel anlamda, dünyayı dönüştürmenin bilgisidir. Dünyayı en rasyonel yönde dönüştürmek için, değişimi anlamaktır. Bunu öncelikle bilimsel bilgi yoluyla anlarız, ama bilimin yanı sıra sanatın da aynı amaçlara yönelik bir bilgi olarak, başka herhangi bir bilgi

çeşidinin işgal edemeyeceği bir yeri vardır.

Teori ile propaganda malzemesi arasında önemli bir fark olduğunu herhalde kabul ederiz. Belki "fark" değil, "mesafe" ya da "dolayım" demeli buna. Bir zamanların, "Nasırlı eller meclise" sloganını düşünelim. Bu sloganı eleştirmeyelim de, çok doğru, çok yerinde olduğunu varsayalım şimdilik. Sonra, böyle bir sloganla, teori arasındaki ilişkiye bakalım. Bir bakıma, teori nerede, slogan nerede! "Nasırlı el" gibi bir deyimin teorik bir kavram olamayacağı yeterince açık - "meclise" konusu da ayrı sorun. Gene de teoriden büsbütün kopuk olduğunu iddia edemeyeceğimiz bir özü iletiyor bu slogan. Şöyle diyebiliriz: genel teorik doğrulardan çıkardığımız, belirli, sınırlı bir dönemin koşullarında, belirli, sınırlı ihtiyaçlara cevap veren, varolan ideolojik kalıplar içinde belli bir tele vuran bir söz seçiyor, ortaya atıyoruz. Böylece slogan, teoriden adamakıllı uzaklaşıyor, ama büsbütün de kopmuyor. Çünkü, "doğru slogan", "yanlış slogan" üstüne tartışabildiğimize göre, sloganla teori arasında zorunlu bir bağlantı da olmalı.

Bağlantı var ama, ne slogan teorinin yerini alabilir, ne de teori sloganın (tabiî Türkiye'de bunun tersine çok alıştık, çok da zararını gördük). Şimdi, sanat konusunda da benzer bir durumla karşı karşıyayız. Burada, sözü fazla uzatmamak için, "sanatın yararlılığı" tartışmasını, şu bizim yerli devrimci bağlamımız sınırları içinde ele alıyorum. "Faşizm'e karşı sanat ne yapar?" gibi sorular, "devrim silahı olarak sanat" anlayışları, sanatla propaganda arasında, teoriyle slogan arasındakine benzer bir "yanlış-özdeşlik" kurmaktan doğuyor.

Propaganda, yalnız dışımızdakiler için yapılmaz, kendimizde de etkili olur. Bir başka söyleyişle, yaptığımız propagandaya kendimiz de inanabiliriz. Tabiî, makyavelist denilen tarzda, kendi inanmadığımız şeyleri propaganda diye söylemeliyiz demek istemiyorum. Ama, genel doğrular başka, bizim bunları yerine getirmek için gerekeni yapıp yapmadığımız başka. Örneğin, "tarihin şaşmaz akışı bizimledir", bu doğru; ama biz "tarihin şaşmaz akışının içinde" miyiz? İşte, hiç usanmadan kendi kendimize sormamız gereken soru. Oradayız demekle olmuyor, pratikte orada olmak gerek. Ya da, "Kurtuluşun bizimledir, elini uzatsana" dizesini düşünelim. Evet, kurtuluş sosyalizmdir, dolayısıyla kurtulmak için elini uzatmalıdır. Ama bu söz de, bu haliyle biraz soyut

kalıyor, somutlaştırmak için kendimizi iyi tartmalıyız. Sosyalist olduğumuzu kabul ederek herkesten elini uzatmasını isterken, uzatacak olursa o ele ne yapacağımızı iyi tarttık mı? "Devrimcidir" diye bizi evine alan adamı karakolda ele verip başını yakmayacağız bir daha, değil mi? "Biz" o dizedeki "biz" miyiz gerçekten, buna lâyık olduk mu?

Kısa keseyim sözü. Gerek içedönük, gerek dışadönük propaganda sanatla içiçe olabilir, ama sanatın asal işlevi bunu yapmak değildir. Bu bir yan işlevdir: başkalarına bir doğruyu aktarırken, başka yöntemler arasında, sanatsal üslubun elverişliliğinden de yararlanırız. Ya da, kendi dayanışmamızı sağlamak, geleceğe güvenimizi pekiştirmek için, inancımızın temel ilkelerini hep bir ağızdan tekrarlarız. Bunlar hepsi meşrudur da, sanatın temel işlevi bu değildir.

Bilimsel bilgi ile sanatsal bilginin farklı açıklama tarzları olduğunu söylemiştim. Bu farklılık, şüphesiz, açıklamaların çelişik olduğu anlamına gelmez. Sözgelişi bir küçük burjuva aydın kategorisi üstüne, bilimin söylediklerivle sanatın söylediklerinin, normal koşullar altında, çelişmemesi gerekir. Ama yaklaşımları, ölçütleri, yöntemleri, ayrıdır. Gelgelelim, iki yaklaşım, sonuçta tıpatıp aynı bilgiyi üretmez. Çünkü o zaman da ya biri ya da öteki fazlalık olurdu. Aynı alanı, iki farklı boyutundan tanıtırlar, diyelim. Ancak, sanatın kendi boyutunu görmek ve göstermek için, her zaman bilime ihtiyacı vardır.

Sanatın temel işlevini, geniş bir teorik çerçeve içinde, ayrıntılarıyla tartışmaya henüz hazır değilim. Bu, şu sıra üstünde çalıştığım birtakım tezlerin bitmesiyle mümkün olacak. Ama başlangıç ilkelerini yukarıda kısmen yazdım. Şimdi sorunu, 12 Mart yaşantısı çerçevesinde ele alabilirim.

12 Mart Yaşantısı

12 Mart lafı artık hepimizi usandırmaya başladı. Ortaçağ Hıristiyanlığının bir ünlü sloganı vardır, "*Memento mori*" diye. "Ölümü unutma" anlamına gelir bu. O zamanlar kim biraz neşelenecek, dünyadan tad alacak olsa, ya bir papaz, ya da papaz ruhlu biri gelir, "memento mori" dermiş. Biz de şimdi ikide bir birilerine "12 Mart'ı Unutma!" diye haykırıyoruz.

Çıkarılması gereken sonuçları bir çıkarabilsek, gönül rahatlığıyla unutabiliriz şunu. Çünkü biz böyle "12 Mart'ı Unutma" der dururken, bir yeni felaket gelip çatacak, gene gafil avlanacağız.

12 Mart'ın analizi teorik düzeyde yapılacaktır, yapılmaktadır. Sanat da bu alana el atmıştır. Bu alanda sanatsal araştırma sonucu elde edeceğimiz bilgiler, devrimci kadrolar için, neredeyse teorik düzeydekiler kadar önemli olabilir. Çünkü bu bilgilerden çıkacak sonuçlar, doğrudan doğruya devrimci olarak günlük yaşayışımızda etkili olacaktır.

İnsanî yaşantı düzeyinde 12 Mart'ın önemi, bence, yetersiz kitabî bilgilerle gerçekliğin çatışmasından ortaya çıkan (ya da "yere dökülen") sonuçlar oldu. Her şey çok yoğun, çok acılı, aynı zamanda çok çıplak yaşandı. Sıkıştırılmış bir tarihti 12 Mart. Bir sürü kafanın bir duvara çarpması, bir sürü kafanın ders alması, ama aynı zamanda bir sürü kafanın yarılması demektir. Bunlar hepsi oldu. Bir kocaman gerçek çıktı ortaya sonunda: Teorik yanılgıların yanısıra, onların zorunlu bir parçası olarak, kadrolarımızın yetersizliği.

Öyleyse şimdi sorun şu: sosyalizme, devrime karşı sorumluyuz. Bir yenilgiden, o yenilginin tekrarlanmaması için çıkarılması gereken bütün dersleri çıkarmak zorundayız. Öte yandan, yenilginin yılgınlığa dönüşmemesi için elimizden geleni yapmak durumundayız. Bir yenilgiyi bir kazanca dönüştürmenin tek yolu, ciddî bir özeleştiridir. Keskinlik de, yılgınlık da, bununla önlenir. 12 Mart sonrasının acil görevi bu özeleştiridir. Şimdiye kadar yapılmış, bitmiş olması gereken bu iş, şimdi anlatması uzun sürecek nedenlerden ötürü, hâlâ tamamlanmış değil. Bütün deneylere karşın 12 Mart öncesi yanlışlarının bugün daha da abartılmış biçimde sürmesi de bunu gösteriyor. Gerek bu eleştiriye, gerekse o temel üzerinde yükselecek yeni sağlam yapıya sanatın sunabileceği katkılar azımsanamaz.

A- 12 Mart Özel Bir Yenilgidir

Bir sosyalist hareket yenilgiye uğramaz diye bir şey yoktur. Sosyalizm kendisi yenilmez olsa da, sosyalistler, çeşitli bilgi eksikleri, değerlendirme yanlışları yüzünden, içinde bulundukları hareketi belli süreler için birtakım çıkmazlara sürükleyebilirler.

Gelgelelim, 12 Mart yenilgisi için aynı şeyleri söyleyemeyiz.

Çünkü burada aksamaya yol açan etkenler, birtakım strateji-taktik yanlışları değildir. Sorun, sosyalizmin bütünüyle ters bir alanda kurulmaya çalışılmasından doğuyor. Dolayısıyla, 12 Mart'a kadar gelen o kısa süreli geleneğin yenilgiye uğramış herhangi bir sosyalist hareketten çok daha radikal bir biçimde eleştirilmesi gerekiyor.

Okuduğumuz kitaplardan, devrim mücadeleleri tarihlerini biliriz. Ama bizim 12 Mart deneyimimiz, bu mücadelelerin biçimsel bir kopyasıydı ve zaman zaman bir karikatür olma durumuna düştü. Kitaplardan edinilen her şey, laf olarak, klişe olarak, biçim olarak vardı, aldatıcılığı da bundan ileri geliyordu. İçi boş sözler, gerçekliğin yerini tutmuştu. Örneğin, "halk savaşı" lafı vardı da, neyi anlatmak için kullanılıyordu bu? Lenin bir cuntacı olmuştu, 141-142 kalkmadan işçi sınıfı örgütü kurulamayacağını, 141-142'nin kalkması için de "asker-sivil aydın zümre" ile birlikte "Milli Demokratik Devrim" yapmak gerektiğini söylüyordu. Derken Mao geliyor, ODTÜ bahçesinin "kurtarılmış bölge" olduğunu anlatıyordu.

12 Mart'ın bütün doğruları da, böyle bir genel yanlışlığın içinde doğabildiği kadar doğdu. Devrimcilerin içtenliği, yiğitliği, çalışkanlığı, dürüstlüğü, böyle olmayacak yollarda harcandı, tüketildi. Bugün geri dönüp baktığımızda, bu durum için tek bir sorumlu da göremiyoruz. Kişilerin yanlışlarıyla açıklanacak bir şey değil bu. Hepimiz sorumluyduk ve hiçbirimiz, hareketi bu garip determinizmden çıkaracak yolu gösteremedik. Yalnız yanlış yapmak değil, doğruyu yapamamak da bir sorumluluk yükler.

En kısa özetiyle, işçi sınıfının sosyalist hareketini, küçük burjuvazinin has bahçesinde yeşertmeye çalıştık. Bu olmadık toprakta bir türlü serpilemiyor, resimlerden bildiğimiz başka yerlerdeki devrimcilere de pek benzeyemiyorduk. Yüzümüzün çizgileri istenene uymayınca maske takmaya, omuzlarımız yeterince dik durmayınca vatka tıkıştırmaya başladık. Sonra 12 Mart bunların hepsini alıp götürdü. Bu sefer de, gene başka yerlerdeki deneylerden bildiğimiz tragedyalar yaşandı. Tragedya, bireysel düzeyde hep aynı görünür. Sözgelişi, ölümse sorun, ölüm herkes için aynı. Ama daha geniş bir perspektifte baktığımızda, cesaret, fedakârlık, acı, aynı olsa da, bir Narodnik'le bir Bolşevik'in ölümü herhalde biraz farklıdır.

Bu noktaya vardıktan sonra, 12 Mart dönemine "içinden" ve "dışından" bakmayı bir kere daha tanımlayabiliriz. Sosyalizmin kendisini ölçü alıp, 12 Mart olaylarına Marksist eleştiri yöntemiyle bakmak, *içinden* bakmaktır. Temelde duygusal olan bir bağlanmayla, sosyalizme aykırı hareket edildiğini görmeden bakmaksa, *dışından* bakmak olur. Biraz kelimelerle oynamak gibi olacak ama, olayların içinde olanların bazıları kendilerini teorik anlamda dışa çekerek nesnel bir şekilde bakabildiler ve böylece sosyalist sorunsalın içinde olabildiler. Olayların dışında olanlar ise, olup bitenin sosyalizmden uzaklığının pek farkına varmadan "içeriyle" bir duygusal özdeşlik kurdukları için, sonuçta dışta kaldılar.

12 Mart yaşantıları üstüne, bu ikinci tavırdan kaynaklanarak yazılmış pek çok şey var. Nicelikçe ağırlık bunlarda. Çok belirgin bir örnek vermek istiyorum, bir 12 Mart ağıdı:

Hayın tuzaklarda, kan uykularda
Vurulduk, ey halkım, unutma bizi.
Işkenceler için tahta çarmıha
Gerildik, ey halkım, unutma bizi.

Bu işte, hareketi yücelten bir şiirin bir parçası. Ama aynı zamanda, farkında olmadan, acı bir eleştirisi. Halkın katıldığı bir mücadelede şehit düşmüş devrimciler için, halka, "bizi unutmaması" ricasında bulunulmaz çünkü. "Biz senin için şunu şunu çektik, bari sen de bizi unutma" sözü, gerçek bir sosyalist hareketin, yenilgisi durumunda bile, söylenmek şöyle dursun, insanın aklına dahi gelmez.

B- Tasarlanmış ile Gerçek

Yukarıdaki örnek, harekete damgasını vuran ideolojiyi olduğu gibi alan, o ideolojiyi de eleştirisizce, sosyalistmiş gibi kabul eden, dolayısıyla da, överken farkında olmadan eleştiren bir parçaydı. 12 Mart "edebiyatının" bir kısmı bu kanalda gelişti. Benim Ataol Behramoğlu için söylediğim bir başka durumdu: 12 Mart yaşantısına, sosyalizmin genel doğrularını söyleyerek yaklaşmak. Oysa 12 Mart gibi yoğun bir dönem yaşanınca, bu genel doğrulardan çok daha ince ayrıntılara inilmişti (ille eleştirilmesi gerekmeyen) ve asıl işlenecek olanlar bunlardı.

Ataol Behramoğlu, olayları ne kadar yakından izlediğini anlat-

mak için, gene işkencelerden bir örnek vermiş. İşitilen çığlıklardan, uygulanan işkencenin niteliğini anlama sorunu. Bu şüphesiz bir gerçekti, ama hayatın çelişkili bütünlüğünü yansıtan başka gerçekler de vardı; bu gibi durumlarda insan davranışlarının özelliklerini, soyut bir biçimde tahmin edilse bile, yaşandığında bütün çıplaklığıyla ortaya koyan. Küçük bir örnek anlatayım.

Kontr-gerilla hücrelerinde, dışarıdaki ayak sesleri kolayca işitiliyordu. Günün belli saatlerinde, merdiven inen acele ayak sesleri duyulur, bellenmiş seslerle kapı açılır, adamlar içeri girerdi. Sonrası hemen her zaman kötüydü. Bir seferinde korkunç bir şeyin bilincine vardım. Sesleri, irkilerek ya da kasılarak dinlerken, *bir başka kapının* açıldığını işitince kendiliğimden rahatladım! Aynı anda da bunun ne demek olduğunun bilincine vardım. Organizmamın duyduğu bu rahatlama, bilincime bir acı olarak yerleşti, ama o acının keskinliği de, organizmanın rahatlığını kovamadı; onunla yan yana varoldu. Tabiî bunun karşıtı duygular da vardı. Bir keresinde, birinin elbiselerinin istendiğini işittim. Elbiseleri istendi, demek gidiyordu o arkadaş. Nasıl gittiği bilinmez, ama kurtulmuştu buradan. O an duyduğum sevinç de ender bir yaşantıdır.

Zayıflıkları ve güçlülükleriyle, insan olmanın yeni, çok yönlü sınavı, işkenceler sırasında verildi. Burada da, temelde hazırlıksızdık. Genellikle çöken çok oldu, çok şey anlatıldı. Şüphesiz bunun da nedenleri vardı. Bugün hâlâ yeterince incelemedik, değerlendirmedik bu nedenleri. Edebiyat, bunu en az teorik inceleme kadar derinlemesine araştırabilir, hattâ teorik incelemenin veremeyeceği bilgileri aktarabilirdi. Ama yazarlarımız işin bu yanını ele almaktan kaçındılar.

İşkence bitse de, işkencede olanlar yakamızı bırakmadı. Kompleksler yaratılmıştı. Sonradan bunların ilginç tezahürleri oldu. Sözgelişi, günün birinde, filanca için "polis" dendiğini işitiyorsunuz. Olacak iş değil, araştırıyorsunuz. Bakıyorsunuz, kendisi fazla konuşmuş biri, bu ayıbını gizlemek için, öteki hakkında laf çıkarmış, "o polisti, anlatmıştı, onun için ben de anlattım," diyor. Bu tabiî bireysel bir olay. Ama birtakım psikolojik mekanizmaların nasıl işlediğini gösteriyor, kendi ötesinde şeylere de ışık tutuyor. En azından, bazı sosyalist ülkelerde, Parti üyesi kişilerin yolsuzluk filan yaptığını işitince duyduğumuz toyca bir inanamazlık var hani, işte onu açıklıyor. "Tarihin şaşmaz akışı" gibi sözlerin

bir bakıma hiçbir şey açıklamadığını gösteriyor, zorluyor bizi: daha çalışkan, daha esnek, daha geniş görüşlü ve anlayışlı, daha ilkeli olmaya zorluyor.

Sonra, insanı gene aynı doğrultuda zorlayan hapishane yaşantıları. "Sosyalistim" diyen insanların, "toplu yaşama" konusundaki beceriksizlikleri. Top oynamaktan, yemek dağıtımından çıkan, insanı kahreden kavgalar, bireyci davranışlar, v.b. Teorik düzeyde yansıyan sağlıksızlıkları. Tabiî bunlara karşılık, bunların içinde ve bunlara karşı oluşmaya başlayan yeni bilinç, sağlıklı temel arayışları, olumlu gelişmeler, eski çürük temellerin yıkıntıları süpürülerek kurulan yepyeni ve güpgüzel sosyalistçe insan ilişkileri.

Daha önceki benzer yaşantılardan sonraki ortak tavır, bu konularda susmak olmuştur. Bu yüzden, "eski"lerle konuştuğumuzda, merak ettiğimiz bir konuya dokunduğumuz anda, bir muamma duvarıyla karşı karşıya gelirdik. Belki bizdeki kadar geniş çapta değil, ama şüphesiz onların arasında da olmuştu aynı şeyler. Şimdilerde, eskilerin de bu deneyleri aktarmak ister gibi davrandıklarını görüyoruz. Ama bunca yıl gizlenmiş, küllenmiş olaylar, şimdi ortaya bir hayli çarpık çurpuk biçimlerde dökülürse buna şaşmamalı herhalde.

Bugünkü durumun eskiye göre bir önemli farkı, rekabetin bolluğu. "Sosyalist hareket" dediğimiz oldukça parçalı yapı içinde, birbirini çekemeyen çok. Üstelik bir de Makyavelci politika anlayışımız var. Hani, amaç uğruna her araç meşrudur, anlayışı var ya. Her fraksiyon, hiçbir çekingenlik duymadan kendini o amaçla özdeşledikten sonra, "kutsal" gerekçelerle, başkaları hakkında tezvirat yapabiliyor. Dolayısıyla 12 Mart yaşantısı konusunda bir yandan "resmi" bir sessizlik hüküm sürerken, bir yandan da olgularla ilgisi olmayan bir belaltı dedikodusu ve karalaması başını alıp gidiyor.

Çok kısa, çok yetersiz bir biçimde ana çizgilerine değinmekle yetindiğim bu yaşantının niteliği, "içerdeki/dışardaki" ayrımını yaratmıştı. İki kesim arasında ciddî bir diyalog imkânsızlığı doğdu. Ve aslında deney aktarılamadı. Ama deney hâlâ ortada, bugün de sürüyor.

Böylece, varmak istediğim sonuca geliyorum -söylenebilecek daha yığınla şeyi şimdilik örterek. Türkiye'de sosyalist dünya görüşünü benimsemiş kadroların, işçi sınıfı hareketi ile buluşacağı

andayız. Bu buluşma artık kaçınılmaz bir şekilde başlamıştır, ama önümüzde daha çok çetin dönemler vardır. Ayrıca, kendine sosyalist görünümü veren daha nice burjuva ve küçük burjuva ideolojisi, tortusu, görüşü, sözkonusu tarihî olayı önlemek ya da geciktirmek için ölesiye savaş vermektedir. Sosyalizm içinde bir sapma, burjuvazi için, zamanında, kendi polis örgütünden daha değerli bir müttefik de olabilir. Türkiye'de, Marksist'im diyen kişi, sosyalizm adına yapılanları eleştirel olmayan bir tavırla kabullenemez. Kişilere değil, sosyalizme karşı sorumluyuz.

İki tavır mümkün: Birincisi, olanı kabul eden, her şey normalmiş gibi alkış tutan tavır. Bu, işin "dışında" olmaktır. Varolan kadroların hiç değilse çoğunluğuna hoş gelecek bir gazeli, hariçten okuyarak, olanla uzlaşmaktır. İkincisi, Marksist teorinin doğruluğuna inanarak, gereken yerde o teoriye dayalı eleştirelliği takınan tavırdır. Böylece, sözünüz bazı kadrolara ters gelebilir, onlar tarafından "dışlanabilirsiniz", ama sorunun "içinde" olursunuz. Her iki tavır, siyasi olmakla birlikte, "devrimci edebiyatçı" için de mutlaka geçerli.

Edebiyatta Ne Yapılabilir?

Ataol Behramoğlu, şiirle ilişkim üstüne, bana pek önemli görünmeyen bazı sorular sormuş. Eleştiride, roman eleştirisine daha çok yakınlık duyduğum, sözkonusu yazıda, şiir alanından verdiğim örnekleri, asıl bölüme bir hazırlık olmak üzere bir ayrımı kısa örneklerle aydınlatmak için verdiğim, doğrudur elbette. Ama şimdi, romandan çok şiir üstüne konuşmak istiyorum. Çünkü, "edebiyatta ne yapılabilir" gibi bir soru, varolan edebiyatın yapısında bazı değişiklikler de gerektiriyorsa, şiirin payına düşecek değişiklik gereği daha ağır basacaktır sanıyorum.

Behramoğlu, bu son sayıda, şiirle ilgili olarak bana sormak istediklerini, imzasıyla, açıkça sormuş. Daha önce, *Militan* dergisinde, imzasız yazılarda, bana ve Can Yücel'e bazı takılmalar, sataşmalar olmuştu. Bunlar, birtakım hırçınlıkların ötesine geçmediği için, cevap vermek gereğini de duymamıştık. Şimdi söyleyeceklerim, bir bakıma, Can Yücel'le yaptığımız ve *Militan*'ın öfkesini çeken konuşmanın genişletilerek sürdürülmesi sayılabilir.

Şiir derken, tabiî "devrimci" şiirden söz ediyorum. Türkiye'de

60 sonrası devrimci şiirin aldığı biçimler, aynı dönemin siyasi hareketinin yapısıyla oldukça yakın bir ilişki içindedir. Varsayımsal olarak, bu şiirin okuru olacağı düşünülen devrimcilerle, yazılan şiir arasındaki ilişki oldukça yakındır. Çok sayıda devrimcinin, devrimci olsun olmasın, şiiri okuduğu yoktu pek. Ama okuyanlar da vardı, ve genel olarak devrimcilerin bilinçlilik biçimi, onlar için üretilen şiir yapısını etkiliyordu. Bu özellik, 60 sonrası devrimci şiirini, daha öncenin devrimci şiir ustaları Nâzım Hikmet ve Ahmet Arif'den farklı ve, kanımca, bazı bakımlardan daha sığ yapıyordu. İsmet Özel'in bir vakitler dediği gibi, Nâzım Hikmet, genel olarak Marksizm'i şiirleştirmişti. Gerçekten, genişleyen bir eylem platformu üstünde Marksizm'in ayrıntılarını işleyememişti Nâzım, çünkü yaşadığı çağda bunun nesnel temeli pek yoktu; öte yandan, Marksizm'i daha nesnel, geniş boyutlar içinde, yanlışsız şiirleştirmeyi de başarmıştı. Ahmet Arif'de de, inanç ve kişisel yapının doyurucu dengesi vardır.

60 sonrası devrimci şiir, öznel bakış açısı sorununu, Marksist ölçüler içinde nesnelliğe dönüştüremedi. Bunun belki eşiğine varılmışken, ya da yaklaşılmışken, gerekli belirleyici adımlar atılamadı. Devrimci şiir yaratılacak gibi olurken, ama henüz yaratılamadan, yaygınlaştı, "moda"laştı. Böylece, bir şiir değil, bir "şiirsellik" yaratıldı. Bu, bir ortak dil oldu, kısa zamanda mazmunlaştı, kolayı alınmış bir teknik haline geldi. Bugün şiirle yüzeysel ilgi kurabilen herkesin kolaylıkla yeniden üretebileceği bir devrimci şiir kalıbı var.

Bu şiir, ya da bu şiirsellik, son analizde, belli bir tasarlanmış devrimci şair duyarlığına dayanıyor. Bu duyarlığın içinde yer aldığı dünya oldukça sınırlı, üç beş motif ve tema, çevresini çizmeye yetiyor. Aslında, bu temalar da, şiirin kelimelerinden ya da en iyimser deyimiyle imgelerinden öteye geçmiyor. Çünkü devrimci şiirimiz, klasik "lirik" şiirin sınırlarını zorlamış değil halen. Öznel bir duygu dökümü, bu şiiri oluşturmaya yetiyor. Ancak, dökülen duyguların, devrimciler sözlüğünde yer alan kelimelerin kalıpları içinde olmasına özeniliyor. Kırlar, dağlar, yanık tenler, yakılmış ateşler, ışıldayan demirler var bu şiirlerin mazmunları arasında. Yazanın ideolojisi kırcılığa değil de, işçi sınıfına yatkınsa, tornalar, madenler, tulumlar geçiyor. Ama hep, kelime olarak. Sonra aşk var. Bu bir çeşit güzellik ve devrimcinin insanî bütünselliğini

anlatan bir şey. Ama tema, kavga; sevgili, kavgaya katılıyor, erkeğinin yanında. Biraz da düşmanlardan söz ediliyor. Bütün bunlar, bilinen sözlükten seçilen kelimelerin, belli bir şeyi bekleyen bilinçlerde uyandıracağı oldukça kalıplı çağrışım ve duygulara göre ayarlanıyor. Kelime düzeyinde daha birkaç yarım "deformasyon" yapılınca, ne bileyim, bir ışık yanmayıp da, örneğin "şavkıyor" ise, gerekli şair ustalığı da katılmış oluyor ve şiir bitiyor.

Bunları yapan şudur, budur, diyemem, şimdilik demek de istemem. Ama genel hava bu. Marksist akılcılıktan, kuruculuktan uzak, Türkiye'ye özgü bir "devrimci" duygusallığıyla yüklü olan bu bir hayli cılız içerik, bir çeşit "alan belli, satan belli" ilişkisi içinde yeniden üretilip duruyor. Yalnız, "genişlemeyen" ve değişmeyen bir "yeniden üretim" bu. Dolayısıyla özünde bir "tutuculuk" tavrı taşıyor. Çünkü ne değişiyor, ne de değiştiriyor.

Şimdi, tekrarlayalım sorumuzu: ne yapılabilir? Bana öyle geliyor ki, bu koflaşan yapıyı artık kırmak gerek. Ama, ne yönde? Herhalde, tek bir cevap verilemez buna, yapılacak pek çok şey bulunabilir. İlk yapılacaklardan biri, sanırım, bu yetersiz lirik kabuğun içinden çıkıp nesnelleşmektedir. (Bu şiir tarzının belki ilk kurucuları, İsmet Özel ile Ataol Behramoğlu idiler. Ama, bugünkü dönem için söylediğim bu olumsuz şeyleri, o zamana geçerli saymıyorum. Bir kere, sahici bir arayış vardı o sıra. Üstelik o arayış içinde bulunmuş güzel şeyler hiç şüphesiz vardı. Bulunmuş o güzelliklerden yeni alanlara geçilecekken bu şiirin tıkanması bir talihsizlik oldu.)

İsmet Özel, geçen yazımda da sözünü ettiğim şiirinde, "birçok sayfalarını atlayarak okuduğu kitabı yeniden okuyabileceğini" söylüyordu. *Kapital* diyebiliriz o kitaba. Belki bu bir çıkış noktası sağlar. Şiirin imkânlarını, Guevara'nın *Gerilla Günlüğü*'nde değil de, *Kapital*'de aramak. Çünkü inanın, çok şiir vardır *Kapital*'de. Bu şiir, tabiî, *Kapital*'i okuyarak bulunabilir, yoksa İlhan Berk gibi *Kapital*'in karşısında kendi absürdlüğünü okuyarak değil.

İşçi sınıfı şiire, makina, gecekondu, maden kelimeleri söylenerek ithal edilemez. Kansız bir lirizm içinde bu kelimeleri uçuşturmaktansa, anlatıya daha çok yaslanan bir şiir yapısıyla işçi hayatının içine girilebilir. Üstelik, yalnız soyut devrim ve kavga örgüleri içinde değil, hayatının bütünlüğü içinde uzanılabilir işçilere. Bir işçi evinin yoksul temizliği hiç anlatıldı mı şiirde? Hep uzaktan

baktık onlara, siyasi hareketimiz gibi. Lahanayı, kapuskayı, işçi gözüyle görmedik daha. Ama, bu tarz şiirin bir özenti de olmaması gerek.

İronik-mizahî bir türü denemek de mümkün. Dışımızda ve içimizde olup bitenlerin çoğu, başka tarzlardan çok bunu davet ediyor zaten. Böyle bir tarz da bugün varolan monoton lirizmi kırar, bunun dışındaki pek çok özgün alanı açar.

Yapılacak pek çok şey var da, bunlardan biri üstünde özellikle durmak istiyorum. Tragedya alanı tamamen bâkir bugünkü edebiyatımızda, özellikle şiirde. Oysa tragedyayı yazmak isteyen bir şairin karşısında öyle çok malzeme var ki. Sanırım, şematik anlaşılmış "devrimci ahlak" kaygısıdır tragedyanın yazılmasını önleyen. Tragedya, bir çatışma üstüne kurulur. Sözkonusu şematik yaklaşım ise, böyle bir çatışmanın varlığını kabul etmeyi yadsıyor. İşte bu nedenle bunca "ağıt" var da, tek bir "trajik" şiir yok. Ataol Behramoğlu'nun Theodorakis'li şiirini didaktik bulmamın nedeni de buydu. Behramoğlu, "gözleri ağlamaktan kurumuştur" sözünü "düzyazı" gibi okuduğumu, şiirde bunun, çarçabuk kurumak değil, çok ağlamaktan kurumak anlamına geldiğini söylüyor. Benim bildiğim, "gözleri ağlamaktan kurumak", şiirde de, düzyazıda da, "çok ağlamaktan kurumak" anlamına gelir. O sözü, bu anlamı okuyarak söylemiştim. Sanırım Ataol Behramoğlu, çoktan beridir attığı ufak taşlarla, benim romandan biraz anlasam da, şiirden anlamadığımı söylemeye çalışıyor. Bu doğrudur belki, ama burada şiiri düzyazı gibi okumam sözkonusu değil, çünkü en azından, söylediği sözün düzyazı anlamı da farklı değil.

Ataol Behramoğlu, şiirine, gözlerin kuruduğu noktada başlıyor. Böylece, önceki bütün acıyı bu sonucuyla görüyoruz. Burada önemli olan nokta da "kalbindeki inancın" gitmediği. Oysa bizler için önemli yaşantı, gözlerin kurumasına kadarki acıydı. Bütün dünya edebiyatı, kurumuş gözler üstüne bu şiirde söylenenler kadar genel laflarla doludur. Bu genel ahlakî ilkenin tekrarı, şu yoğun yaşantı içinde olan bizlere çok şey söylemez. En fazla acı çekenlerimiz de, biliyorlar aslında kalplerindeki inancın gitmeyeceğini. Ne var ki, yalnız o inançtan ibaret değil o kalp. Hani diyor ya, Nâzım,

...Tarihsel, sosyal, ekonomik şartların
zaruri neticesi bu

deme, bilirim!
O dediğin nesnenin önünde kafamla
eğilirim.
Ama bu yürek...
O, bu dilden anlamaz pek.

Ancak hayalinde tasarlayabileceği bir Bedrettin olayı için bunu söyleyen Nâzım, gözünün önünde geçen tragedyalarda, genel doğrudan can alıcı ayrıntıya kimbilir nasıl inerdi.

Ağıt, oldukça "komünal" bir türdür. Bir topluluk ölülerini ağıtlarla anar. Ama o ölüler, ağıt kalıbına girince bireyselliklerini yitirir, genelleşirler. İşte bu ağıt biçimi, 12 Mart edebiyatının dıştan bakışına çok güzel uydu. Böylece asıl duygulandırıcı, asıl trajik olanı es geçip, törensi bir yasla yetindik. Yani, duygusallık adına, duygunun gerçek kaynaklarını da kaçırdık.

Ama aslında hayatın yapısı karmaşık mı karmaşık. En trajikle en gülünç, en yüceyle en sıradan, hepsi içiçe, üstüste. Bizim 12 Mart yaşantımız da hayatın bu genel doğrusunu bozmadı, yoğunlaştırdı. Sanki normal akışlı hayatın üstüne bir süre için bir büyüteç tuttu. Görmek isteyen, çok şey çıkarırdı o geçici büyütecin sunduğu görüntüden.

Ben de burada, şiirden, edebiyattan beklediklerimi sıralarken, işçi sınıfıyla yalnız ideolojik değil, yaşama içinde birlikteliği, varolan sosyalizme karşı eleştirel bağlılığı, ironiyi, tragedyayı aradığımı söylerken, aslında bu içiçeliği yansıtabilecek, aktarabilecek bir sanatsal yapıyı kastediyorum. Sözleriyle ağlarken, tonuyla gülebilen, imgeleriyle bağlanırken, kurgusuyla eleştirebilen; bütün bunları yaparken, devrimci kişiliğini, ideolojik sözlüklerin kavramlarından değil, hayat karşısında gerçek bir devrimci arayışta bulan bir sanatsal yapıyı anlatmak itiyorum. Soyut bir özlem de değil bu, çünkü dünyada ve Türkiye'de örnekleri var, az da olsa.

Birikim, Sayı 14, Nisan 1976

12 EYLÜL FİLMLERİ

Sinema eleştirmeni değilim. Ama *Beyazperde* dergisi "12 Eylül filmleri" üstüne bir yazı yazmamı isterken sinema eleştirmeni olmadığımı bilerek, özellikle de *olmadığım için* bu yazıyı istedi. Yazacağım şey bu anlamda bir eleştiri değil.

12 Eylül yakın tarihimizin en önemli dönemeçlerinden biri oldu. Bitip bitmediğini hâlâ tartışmak durumunda olduğumuz bu dönemi her birimiz kendimize göre yaşadık ve onun etkisini üzerimizde duyduk - hâlâ duyuyoruz. Ben kendi hesabıma bu dönemi çok kötü yaşadım. Tanıdığım birçok insandan farklı olarak, "başıma ciddi bir şey gelmedi". Buna rağmen, 1980'den bu yana uzun ve yoğun bir kasvet yaşadım ve yaşıyorum.

Dolayısıyla, bu yazıyı yazarken, sıradan bir sinema seyircisiyim; ama 12 Eylül'ün tepki dolu bir muhalifiyim.

* * *

12 Eylül üstüne yapılmış filmleri piyasaya çıktıkları zaman seyredememiştim. Dergi yazıyı ısmarlayınca, fimlerin de video-kasetlerini gönderdi. Video zaten sinemanın etkisini vermiyor; ülkemizdeki perişan video-kasetler ise olacak gibi değil. Ama sinema estetiğinin bu yazıda nasıl olsa fazla bir yeri olmayacağını düşünerek buna aldırmamaya çalıştım. Sonuç olarak, Şerif Gören'den *Sen Türkülerini Söyle,* Zülfü Livaneli'den *Sis,* Zeki Ökten'den *Ses,*

Sinan Çetin'den *Prenses,* Memduh Ün'den *Bütün Kapılar Kapalıydı,* Tunç Başaran'dan *Uçurtmayı Vurmasınlar* ve Mesut Uçakan'dan *Öç* adlı fimleri gördüm; bir de, Ziya Öztan'ın televizyon için yaptığı görece kısa, *Baharın Bittiği Yer* adlı film. Dolayısıyla, "12 Eylül filmleri" bilgim, bunlarla sınırlı.

Seyrettiklerim bunlar. Hepsinde 12 Eylül'ün etkileri vardı. Hepsinin şu ya da bu biçimde o dönemden ve olaylarından esinlendiği ya da kaynaklandığı belliydi. Ama bence hiçbiri 12 Eylül'ün filmi değildi. 12 Eylül'ü "anlatan" filmlerin hepsi buysa, Türk sinemasında 12 Eylül'ün henüz işlenmemiş olduğunu söyleyebilirim.

* * *

Sanatın politikayı, "politik olay"ı ele alması ve işlemesi hep sorunlu olmuştur. Çeşitli nedenlerle zor bir iştir bu ve zorluğun sonuçları çeşitli düzeylerde yansır.

Politik sanat ürününün ortaya çıkarılmasında başlıca sorunlar, üreticisinin anlattığı olayla ilişkisinin, mesafesinin niteliği ve işlediği nesneye (konuya) kazandırabildiği zenginlik, derinliktir. Birinci düzeyde, işlediği konuda üreticinin de taraf olması, sanattan beklenen nesnellikle, çok-yanlılıkla çelişebilir ve sonuçta "sanat"tan çok "propaganda" kategorisine uyan bir ürün ortaya çıkabilir. İkinci düzeyde de benzer sorunlar vardır: politik tavır, kesinlik gerektirir ki bu bazı durumda şematizme dönüşebilir. Resmedilen kişilerin, tarafların v.b. yukarıdan bir değerlendirmeyle "ak ve kara" olarak ortaya çıkması, gene sanattan beklenen derinlik, karmaşıklık gibi niteliklerle çelişir.

Bu gibi bütün güçlüklere rağmen, ayrıca politik sanatın çok sayıda kötü örneğinin yanısıra, sanatın çeşitli kollarında (edebiyat, sinema, resim v.b.) çok başarılı ürünler verilmiştir. Bu ürünler, her biri kendi değişik yöntemleriyle, yaratıcı bir sanatçının, bu gibi güçlükleri aşabileceğini, taraf olarak da nesnel kalınabileceğini, hem dolaysız bir politik söz söyleyip, hem de ilginç ve özgün olunabileceğini kanıtlamışlardır.

Politik sanatın üretilmesinin kendine özgü sorunları yanında, alımlanmasının (reception) da sorunları vardır. Politika, insanların, özellikle de daha "politize" insanların, üzerinde oldukça kesin, kimi zaman hattâ "katı" denilebilecek düşünce, eğilim ve yar-

gılara sahip oldukları bir alandır. Başka birçok konuda söylenmiş bir söze, yoruma, değerlendirmeye katılmadıkları zamanlarda bile "Eh, bu da böyle bir görüş" diyebilen insanlar, politika söz konusu olduğunda, kendi anlayışlarına uymayan bir tez karşısında çok daha tepkisel davranırlar. Söz konusu politik olay ne kadar dolaysız ve etkileriyle yakınsa, tepkinin sertliği de o kadar fazla olur.

Bu bağlamda, yani 12 Eylül'ün sanatsal bir vasat yoluyla işlenmesi çerçevesinde, kendi tavrının da bundan çok çok farklı olduğunu iddia edemem. Başlangıçta söylediğim gibi bu dönemi özel bir yoğunlukla yaşadım, sonuçlarını çıkardım, birtakım değerlendirmelere vardım. Konuyu işleyen bir film (ya da herhangi bir ürün - hatta yalnız sanatsal olması da gerekmiyor) karşısında, bu değerlendirmelerimden kaynaklanan beklentilerim var. Bunların yanısıra, doğal olarak, daha genel düzeyde sanat ürünleri karşısında beklentilerim var.

Tabiî ki bu, karşımdaki ürünün bana yalnızca benim düşündüklerimi tekrarlaması ve doğrulaması beklentisi değil. Düşünmemiş olduğumu göstermesi, zihnimdeki genel imgeye yeni bir görünüm, yeni bir boyut eklemesi çok daha istenir bir şey.

Söz konusu filmlere bakarken, olayın bütünüyle ilgili, *yalınkat* olmayan bir yorum ve değerlendirme bekliyorum, bu bir; bir de filmde karşıma çıkacak insanların hayat içinde konumlarını görmek ve anlamak istiyorum. "Beklenti" dediklerim kısaca ve kabaca bunlar.

İzlediğim filmlerde, az sonra değineceğim istisnalarla, bulamadıklarım da gene bunlar.

* * *

"12 Eylül'ü anlatan bu film" gibi bir ibare, şüphesiz anlamsızdır. 12 Eylül çapında -ya da çok daha küçük çapta- bir olay bir filmde anlatılamaz. Almanya'da Nazizmi anlatan binlerce film yapıldı ama olayı tüketemedi. En kolay akla gelecek yöntem, *temsili* özelliği olacak gerçek ya da kurmaca bir olayı seçmek, bunun temaları çerçevesinde özgül bir olayı işlerken genel durum hakkında da herşeyi değil, ama bazı önemli şeyleri vurgulayacak bir arka plan kurmaktır. Gördüğüm bütün filmler de zaten şu anlattığım ölçekte bir şeyi yapıyorlardı. Sorun, bunu ***hangi*** derecede başardıkları.

Genel olarak söyleyeceğim şu: filmlerde dönem üstüne bir yorum getirmekten çok, dönemin herkesçe bilinen bazı özelliklerine veri olarak yaslanma eğilimi ağır basıyor. Şimdi bence bu da mümkün. Bir sinema yönetmeni, az çok genel kabul gördüğünü varsaydığı böyle bir arka-planı alır, onu çok fazla işlemeye çalışmaz, ama buna karşılık başlarından bir olay geçen insanları o geniş çerçevenin içinde enine boyuna işler. Sonuç olarak önemli olan, insanlarla genel olay arasında anlamlı bağlantıları kurabilmektir; burada filmin yapısına göre insanlar da döneme ışık tutabilir, dönem de insanlara. Gelgelelim, gördüğüm filmlerdeki insanların ne olduklarını ve niçin öyle olduklarını anlayamadım. Onları üç boyutlu insanlar olarak göremedim. Kısaca, dönem işlenmediği gibi, insanlar da işlenmemişti. (Yalnız *Sis* ile *Baharın Bittiği Yer* bu dediklerimin dışında kalıyor.) Böylece, filmlerin temalarının bu iki temel ögesi, insanlar ve dönem, birbirlerini fazla açıklamadığı gibi, aralarında bir nedensellik de kurulamadığı ölçüde, birbirlerine yabancı gibi duruyordu.

12 Eylül'den önce 12 Mart dönemi devletin siyasete müdahale üslubuyla toplumun bir kesiminde ve özellikle aydın çevrede şok yarattığı bir dönemdi. Bu dönemde de çok sayıda insan gözaltına alınmış, bunların çoğu fiziksel (ve ağır) işkenceden geçmiş, hepsi psikolojik baskı altında tutulmuş, askerî mahkemelerde birçok uzun süren dava açılmış, hapishaneler dolmuştu. O dönemde sinema (Yeşilçam) bu olaylarla fazla ilgilenmemişti. Dolayısıyla 12 Mart baskı dönemi sanat alanında öncelikle romana (tabiî şiire de, ama o daha farklı) yansımıştı. O dönemin romanlarında işkence olayı biraz da fazlasıyla ön plana çıkarılmıştı - "fazlasıyla" dememin nedeni, başka önemli olgulardan izole edilerek kendi başına bir olay halinde sunulmasıydı ve böyle olunca işkencenin ne olduğunu anlamak da güçleşiyordu.

1980'lerde ve 12 Eylül'le başlayan dönem bu sefer daha çok sinemaya "malzeme" sağladı. Ama yetmişlerde romanın yanlışları ya da eksikleri aşılmadan, sinemada olduğu gibi yeniden üretilmiş oldu.

Örneğin işkencenin 12 Eylül'de kıyaslanamayacak kadar yoğunlaştığını biliyoruz. Bu yoğunlaşmanın nedenleri olmalı (aynı zamanda kültürel geleneklerle bağları olmalı) ve bunlar da incelenmeye değer. Ama incelenmiyor. Bir olgu olarak, açıklama gerektirmeyen bir olgu olarak, orada duruyor.

Gene 12 Eylül günü başlayan dönemde birçok insanda genel sorunlara karşı bir kayıtsızlık ve umursamazlık tavrının geliştiğini biliyoruz. Bunun da nedenleri olmalı. Gelgelelim olgu ortada, ama açıklaması yok.

* * *

12 Eylül kargaşası içindeki devrimcilerden yana olduğunu saklamayan filmler (Ökten, Ün, Gören), devrimcilerin yaptıklarını göstermiyor. Bu filmlerde içeri düşmüş, işkence görmüş devrimcileri yeniden dışarı çıktıkları zamanda görüyor ve geçmişleri hakkında hemen hemen hiçbir şey öğrenmiyoruz. Devrimcilerin yaptıklarını gösteren filmler ise devrimcilere karşı olanlar (Çetin, Uçakan). Bu bölünme zaten başlıbaşına ilginç ve anlamlı.

Müslüman-sağcı bir yönetmen olduğu anlaşılan Uçakan'ın filmi her bakımdan ilkel. En başta "devrimcileri" bir yerden bir yere taşıyan "Yahudi" bu ilkelliğe tüy dikiyor. Dünyaya böyle bakmakta inat eden bu kesimin zihninden başka bir yerde, "devrimci-Yahudi işbirliği"nin bir gerçekliği yok. Film beklendiği gibi, dara düşen (ve o zamana kadar çok kötü şeyler yapan) bu devrimcileri "hidayete erdiriyor". Film sonuç olarak, "bu devrimciler çok da kötü çocuklar değillerdi, ama kandırılıp kötü yola düşürüldüler; şimdi Allah onlara nurunu gösterirse -ve biz de buna yardımcı olursak- onları da saflarımıza kazanabiliriz, bu da iyi olur," diyor. Filmdeki devrimcileri, buyursunlar bağırlarına bassınlar; dünyada ve Türkiye'de o tipler gibi insanlar varsa, *bizim* öyleleriyle fazla işimiz olmamalı.

Sinan Çetin'in filminde ise yalnız "Prenses" (yani Serpil Çakmaklı) hidayete eriyor. Tabiî bu daha dünyevî bir erme. Prenses, devrimcilerin temsil ettiği "hayata düşman" kamptan çıkıyor ve "hayatı sevenler" kampına katılıyor.

Bu filmde ikili "karşıtlık" böyle adlandırılabilir. Devrimcilerin simgeleri belli: silah, şematik kitaplar, şematik ve anlamsız bir terminolojiyle dolu bir söylem, katı hiyerarşi, gizlilik, kumpas, adam kullanma, sevgisizlik. Herhangi bir yanlışlığa yer kalmaması için genellikle de balık gözüyle çekilmişler.

Ancak, filminin sonunda Sinan Çetin altmışsekiz kuşağı devrimcilerine ve 12 Mart kurbanlarına sevgilerini sunuyor. Öyleyse *Prenses*'tekiler bir başka türlü devrimciler olmalı. Arada ne olmuş,

geçmiş de devrimciler bu hale gelmiş, devrimciler oradan buraya gelmiş, burası belli değil. Böyle oldukları verili olgu.

Yukarıda saydığım özelliklerin devrimci harekette belirli ölçülerde varolduğunu biliyoruz. "Devrimciye laf söyletmeyiz" bağnazlığını elden bırakmayan bir kesim insan dışında kalanlarımız - yani çoğumuz- bunları tartışmaya, incelemeye hazırız. Ama Sinan Çetin'in böyle bir ihtiyacı yok. O da karşıt uçta eşit bir bağnazlıkla "bu böyledir" diyor ve kesip atıyor. Üstelik, aklı başında bir eleştiride ciddi başlangıç noktaları olabilecek bu kusurları alabildiğine abartttığı için ortaya gerçek dışı bir karikatür çıkıyor. (Bu karikatürün de tartışılır bir yanı yok.)

Ama *Prenses*'in asıl zayıf yanı, buralarda da değil, bence: ikilikarşıtlığın öbür yanı, yani "hayatı sevenler" kampı. Burada başı sonu belirsiz, "hedonizm" mi demeli, ne demeli, bir şey görüyoruz. Prenses'e âşık fotoğrafçı otları seviyor, bayırlardan aşağı yukarı koşuyor, arkadaşıyla birlikte bir hayli soğuk şakalar yapıyor v.b. Aşktan, tutkudan, coşkulardan söz ediyor, ama söylediklerinde bu kavramların gerektirdiği içerik yok. Kırk kere "coşku" derse coştuğuna inanacak gibi bir hali var. Prenses'i kendi tarafına ikna etmek için ayırdığı tartışmalarda, Prenses'in söyledikleri bir türlü, fotoğrafçının söyledikleri bir başka türlü sığ ve geçersiz.

Öyle ki, hayatta arasında tercih yapmamız gereken iki alternatif gerçekten bunlardan ibaretse, ölelim daha iyi.

Ama "Prenses" bir tercih yapıyor. Aslında bu kızın niçin başta devrimci kampta olduğunu anlamak zor (yavan bir "topluma karşı sorumluluk" edebiyatının ötesinde), niçin öbür tarafa geçtiğini de anlamıyoruz (canını kurtarmak dışında). "Prenses', kırmızı koltuğu kadar anlaşılmaz bir nesne.

* * *

Zeki Ökten'in *Ses*'inde 12 Eylül'ün özellikle işkencesi merkezî bir yer tutuyor. Burada Tarık Akan, işkence görmüş ve bunun etkisinden kendini kurtaramayan devrimciyi canlandırıyor. Ama işkencenin etkisini, daha çok kâbus görmesiyle izliyoruz. Ökten, perdeye ikide birde bir işkence sahnesi getirerek (bu yapıda bu "flash-back"lerle yapılabilirdi) etkililik *sağlamama* inceliğini göstermiş. Buna rağmen tema gereği işkencenin filmde yeri çok yoğun ve bütün ayrıntılar oraya gönderme yapıyor.

Öte yandan, filmin bize anlatmak istediği netleşemiyor. Bunun "karmaşık bir mesaj" olgusundan çok, bazı sorunların çözülememesinden kaynaklandığı kanısına vardım.

Hapisten oldukça yeni çıktığı anlaşılan devrimci Gümüşlük'e gelip bir pansiyona yerleşiyor. Burada hayata yeniden intibak etmeye çalışacak herhalde. Ama bu kolay olmuyor! Bir ahtapotun taşa çarpılması gibi ayrıntılar olsun, kendi kabusları olsun, onu sürekli işkence anısı içinde yaşatıyor. Nur Sürer'in canlandırdığı genç kızla başlayan romansı da bu havayı silikleştiremiyor.

Tatil yerinde sıradan diyebileceğimiz, seksen sonrası değerlerle yaşayan insanlar: genç kızın annesi, onun ahbaplık ettikleri v.b. Sıradışı bir kişi, yaşlı balıkçı. Onun dünyası ve değerleri de çok özgül tabiî - bütün toplum ağ çekip toplayarak ve Rum müziği dinleyerek bulamayacağına göre... Ama devrimci (Akan) balıkçıya ve hayatına yakınlık duyuyor; gene de, geçmişinden kurtulamadığı ölçüde gerekli adımı atamıyor.

Genç kızın annesiyle ilişkisi (ona başkaldırması) yeterince iyi işlenmemiş, çünkü herhalde ikincil bir ayrıntı düzeyinde kalmış. Bundan ötürü annesinin niçin "kötü" olması gerektiği anlaşılmıyor. Benim gördüğüm, daha çok kızın sorumsuz ve kaba davrandığı.

Nihayet dönüm noktasına geliyoruz. Tatil yerine bir aile sökün ediyor. Geveze kaba saba bir baba ve onun içkili konuşmaları... Bunlar Tarık Akan'ı kusturuyor. Önce bunun devrimcinin bu çirkin ideolojiye duyduğu tiksintiden ileri geldiğini düşünüyoruz. Ama hayır: devrimci; bu adamın sesinden, onun kendisine işkence eden kişi olduğuna inanıyor ve bir fırsatını bulunca kolunu, gözünü bağlayıp tepedeki terkedilmiş Rum köyünün kilisesine saklıyor.

Bu doruk noktasında belirsizlik yoğunlaşıyor. Gözü bağlı adam bunun bir yanlışlık olduğunu, kendisinin, herhangi bir güvenlik örgütüyle ilişkisi olmadığını söyleyip duruyor. Delikanlıyı burada bulan genç kız da adama inanma eğiliminde. Delikanlı ise emin olamıyor. Bu belirsizlik içinde film bitiyor.

Sezebildiğim kadarıyla filmin söylediği şey ya da şeylerden biri, devrimcinin işkence olayından yalnızca fiziksel değil psikolojik olarak da sakatlanarak çıkmış olması, hayatla bağ kuramaması. Bu, genç kızla ilişkisinde sezilebiliyor; ayrıca yaşlı balıkçının da benzer bir suçlaması oluyor.

Bağlayıp kaçırdığı adam sahiden işkenceci mi? Muhtemelen değil. Öyle de olsa, bu tip bir adamı kendi yöntemiyle cezalandırmak yüksek bir ahlak mı? Film bu davranışı eleştiriyor mu, onaylıyor mu? Tahminen eleştirdiğini söyleyebilirim. Ama sadece tahminen.

Bu adam aslında son derece sevimsiz. Karısını hor görme biçimi, çocuklarıyla oynarken bile ortaya çıkıveren yapısal sadizmi, kabalığı v.b. Tabiî oldukça da genel bir tip. Öyleyse film, fiilen işkenceci olmasa da toplumun bu potansiyele sahip insanlarla dolu olduğunu mu anlatmak istiyor? Bunun da cevabı belli değil. Filmin bütün yapısının bu doğrultuda bir özelliği olsa, bu belirsizlik, bu sorulara kesin cevap verilmemiş olması, bir anlam ve değer taşıyabilir. Ama öyle bir özellik yok, gördüğüm kadar. Belirsizlik, filmin yapısal özelliği olmaktan çok, şemaların yeterince işlenip geliştirilmemesinden ileri geliyor.

Örneğin basit hikâyenin akışında da bazı anlayamadığım noktalar var. Doruk olaydan önceki akşam yaşlı balıkçı devrimci gence isterse onu kaçırabileceğini söyledikten sonra, onun bundan da korkacağını ileri sürüyor. Devrimci, gitmiyor onunla. Ertesi sabah onu balıkçının teknesinde görüyoruz. İşkenceci sandığı adamı yüzerken bu sandalda yakalıyor. Az sonra balıkçının o akşam öldüğünü öğreniyoruz. Öyleyse devrimci sandalı nasıl aldı? Onun haberi olmadı mı ölümden? Nasıl olmaz? Yoksa bunu bile bile, dostluk ettiği balıkçının ölümünü hiçe sayarak kendi işine mi bakıyor? Öyleyse bu devrimci tipe fazladan bir eleştiri mi?

Kaybolan adamı arayıp soran olduğuna dair bir işaret de yok. Sırf gerçeklik gereği, böyle bir ayrıntı gösterilemez miydi?

Yüzeysel hikâyede boşluklar sorunu, yalnız burada değil, söz konusu fimlerin hemen hemen hepsinde var. Sanki yönetmenler simgelerle ve benzerleriyle genel anlamları bir yerlere yerleştirmeye çalışırken, bu basit gerçeklik düzeyini unutmuş ya da ihmal etmişler. Bu bana ciddi bir kusur olarak görünüyor.

***

Şerif Gören'in filminde *(Sen Türkülerini Söyle)* de işkence var. Burada işkencenin rolü, *Ses*'deki kadar fazla değil. Ama olayın sunuşunun daha çarpıcı olmasına çalışılmış. Çığlıklar, feryatlar, yeri göğü inletirken, gözü bağlı olarak işkenceye sürüklenen bir insanın görüntüsü *leitmotif* gibi sık sık gelip geçiyor. İşkencenin ürkütücü-

lüğü bu sahneyle olabilecek en kestirme yoldan gösterilmiş. Bunun çok kayda değer bir sinema başarısı olduğu kanısında değilim.

Burada da işkenceden ve hapisten geçmiş prototip devrimci var. O da hapis sonrası intibak güçlüğü çekiyor. İş bulma zorluğu, dışardaki normal hayata alışma zorluğu v.b. (bunlar birazdan geleceğim Ün'ün filminde de geçerli) Kadir İnanır'ın canlandırdığı kahraman da Tarık Akan'ınkine yakın derecede suskun.

Bu filmde asıl tema dışarıda kalmış olanların yaşadığı yozlaşmadır diyebiliriz. Hapisten çıkan devrimcinin ailesinde, annesi ve kardeşinden başkası ona yabancı. Arkadaşlarının hemen hepsi değişmiş. Papirüs'te, Ece Bar'da günlük modalar içinde, içeriksiz ve oldukça sefil bir hayat yaşıyorlar. Köşeyi dönmeye çalışıyorlar ya da dönmüşler.

Belli ki Şerif Gören'in asıl kaygısı, bu hayata duyduğu öfke. Ama kendini temize çıkarıp başkalarına yüklenmiş olmamak için, kendisi olarak filme girmiş (Tunca Yönder gibi başka gerçek kişilerle), böylece, "biz hepimiz bu rezaletin içindeyiz" diyor. Bu da filme pek sanatsal bulmadığım bir kişisellik veriyor.

Bir de "muhbir" tipi konmuş filme. Benim anlayabildiğim, o da eski bir devrimciyken konuşup arkadaşlarını ele vermiş. Paçasını kurtarmış ve şimdi bir şirkette "pazarlama müdürü". Gören bu hikâyenin ne olduğunu pek iyi anlatmıyor ve bence bu bir bulanıklık yaratıyor. Şöyle: bir yandan çığlık çığlığa işkence sahnesi sık sık perdeye getirilirken, işkencede konuşmuş olmak çok büyük bir günah gibi sunulmamalı. Bu, insanlardan insanüstü olmayı bekleme anlamına gelir. Devrimcilerin de bu gibi durumlarda konuşanı lanetlemeleri, afaroz etmeleri yanlış bir şeydir. Ama bir de paniğe kapılmak, gerekli gereksiz her şeyi anlatmak gibi durumlar vardır ki bunu yapanı hoşgörmek de mümkün değildir. Gören durumu bize anlatmaya gerek görmediği için, pazarlama müdürünün hangi kategoriye girdiğini anlayamıyoruz.

Şimdi bu tip de, o yoz dünyanın içinde yaşayıp gidiyor. Bütün bunların toplamında, "suçlu toplum" mu demek istiyor Şerif Gören? *Ses*'teki o tatsız adamın fiilen değilse de potansiyel işkenceci olması gibi bir şey mi söz konusu? Eğer böyleyse, bu ciddi ve geliştirilmesi gerekli bir tema. Ama her iki filmde de bu yönlerde bir derinleşme görmüyoruz. O zaman -yani topluma ne olduğu, nereden nereye ve niçin, hangi etkilerle geldiği incelenmeyince-

bu iddia ya da temalar sözgelişi sık sık duyduğumuz "bu millet adam olmaz" türünden bir yargı olarak kalıyor. "Toplumsal arkaplanı kendinde bir olgu gibi alıp kullanmak" dediğim bu. Toplumun durumu -Papirüs, yozlaşan aydınlar v.b.- bir veri. Bu haliyle bir bilinmez. Bu arkaplan önünde devrimci tip de başka bir bilinmez. Kadir İnanır buralarda dolaşıyor. Yabancı duruyor, ama bazı güzel kadınları beceriyor, sonra da sırtını dönüp gidiyor. Onun değerlerini hiç öğrenemiyoruz (gene "verili" devrimci değerler olmalı bunlar, tahminen, ama o soyutluk bu insanda nasıl somutlaşıyor?) ; yalnız giderkenki simgesel ateş etme jestinden (arabanın arka penceresinden üç eski arkadaşına parmağını uzatıp "pat pat pat" demesinden), öğrenemediğimiz o değerlerle yaşamaya gittiğini seziyoruz.

Ne istemişti bu devrimci (ler)? Değişti mi, değişmedi mi? Kendisi ve istekleri, düşünceleri? Yaşadıkları, bundan sonra yaşayacaklarına ne kattı? Bunları tahmin etmemize bile fırsat vermiyor film.

* * *

Bütün Kapılar Kapalıydı'da kahramanımız bir genç kadın. O da "girmiş çıkmış", o da işkenceden geçmiş. Toplum onun da hayatına devam etmesine izin vermiyor. İş vermiyor, okula alınıyor v.b. Bunlar gerçek ve ciddi sorunlar. Örgüt, gizlenme, yakalanma, arkadaşlarının öldürülmesi, işkence, hapis... bu koridordan geçmiş insanın yeniden hayata alışması zaten bir hayli güç. Ama buradaki kahramanın (canlandıran Aslı Altan) daha da büyük sorunları olduğunu filmin sonuna doğru öğreniyoruz: eski kocasından olan çocuğu onda kalmış, ona kavuşamıyor ve özlüyor. Ona mektup yazıyor (ve göndermiyor), bebek alıyor v.b. Ve gene daha sonra öğreniyoruz ki, aslında çocuk mocuk yok. Bütün bunları genç kadın uydurmuş.

Bu son dönüş, o zamana kadar olmuş her şeyi tepetaklak ediyor.

Çünkü asıl dram, hangi nedenle ise, çocuğu olmadan çocuğu olduğunu hayal eden bir insanın dramı. Bunun da, 12 Eylül'le doğrudan bir ilgisi yok. 12 Eylül'ün bu kadına yapmış oldukları ikincil şeyler, garnitür.

Yoksa bir ilgisi var mı? Örneğin birtakım değerlere inanarak devrimci olmuşken zihninde birşeyler olmuş, başka değerleri, örneğin bir çocuğu olmasını mı özlemiş? "Flash- back"le işkence

sahnelerine döndüğümüzde, bir tür ırza geçme olayının yaşandığını anlıyoruz; bunun bir etkisi olabilir mi?

Ama hayır, olamaz. Olacaksa da filmin bunu bu derece bulanık bırakmasının bir açıklaması yok. Ayrıca, filmin başından bir noktasına kadar birlikte geldiğimiz ve sözüne güvendiğimiz kahraman bu noktada akıl hastası olarak karşımıza çıkınca, önceden inandıklarımıza da inancımız sarsılıyor.

Genç kadının nelere inanarak devrimci olduğunu görmüyoruz. Öteki filmler gibi bunda da zihnî tarih yok. Hapis öncesindeki insanla sonrası arasındaki farkın ne olduğunu da pek anlamıyoruz: resim yapıyormuş, şimdi yapmıyor, ya da yalnız hayali çocuğunun hayali resimlerini yapıyor; arada arabaya binip "Biz Heybeli'de" söylediği olmuş, ama geçmişle ilgili birkaç kısa "flash - back"te aynı donuk insanı görüyoruz.

O zaman "12 Eylül bu filmin neresinde?" diye sormak durumunda kalıyoruz. 12 Eylül arızî bir şey, bir süs.

* * *

Uçurtmayı Vurmasınlar politik bir film sayılmaz pek. Bir 12 Eylül hapishanesinde geçtiği anlaşılıyor (Kadınlar koğuşunda siyasiler, kitap arayıp parçalayan ve askerî disiplin kurmaya çalışan gardiyanlar v.b.). "Af çıkacak" temposuyla göbek atılan sahne gibi iyi bölümler var. Ama özellikle iki bakımdan bana hiç doyurucu gelmedi. Filmin eksenini oluşturan tema (hapisteki devrimci genç kadınla küçük çocuğun ilişkisi) gerçek bir duygusal yüklenme, gelişme göstermiyor aslında; bir türlü gerçekten organik bir ilişki olamıyor. İkincisi de, filme yerleştirilmiş simgeler, en başta da "uçurtma". Bunlar son derece klişeleşmiş basmakalıp simgeler. Hapishanenin karşıtı özgürlük; onun simgeleri de kuş ve uçurtma. Buna "buluş" demek gerçekten zor. Hele uçurtmaya tüfekle ateş etme sahnesi biraz fazla.

Kadınlar koğuşunun bir ölçüde toplumu temsil eden "adi mahkumlar" kısmına gerçekçi yaklaşma çabası var. Bu kadınlar iyiliği çok çabuk unutabiliyor, günübirlik çıkarlar için davranıp, asıl çıkarlarını şaşırabiliyor, bir hiç için saç saça baş başa birbirlerine girebiliyorlar. Filmin bu başarılı yanı, sözünü ettiğim öbür filmlerin bir özelliğiyle uyuşuyor; toplumda varolan bozukluklar. Daha başta söylediğim gibi, bu filmlerin hiçbiri toplumun bu özelliklerinin

nedenlerini v.b. araştırmıyor, veri olarak ona yaslanıyor. Onun için bu toplum yargısı bir estetikleştirme sürecinden geçmiyor. Daha çok filmleri yapanların da paylaştığı sosyolojik bir veri. Hiç değilse soyut bir toplumun idealizasyonu olmaması şüphesiz olumlu bir not; ama ortada ister istemez bir yetersizlik de var.

* * *

Gördüğüm filmler içinde en iyisi Livaneli'nin *Sis*'i idi. Bunu "ötekilerden daha iyi" anlamında da söylemiyorum; bence, yapmaya çalıştığıyla ve yaptığıyla, başka düzeyde bir film.

Sis, teknik anlamda bir "12 Eylül filmi" değil, çünkü anlattığı olay 12 Eylül öncesinde bitmiş oluyor. Ama "12 Eylül sonrası" bir bilinçlilikle çekildiği çok belli.

Livaneli, bir kere olaya sahiden tarihî bir perspektif içinde bakmaya çalışıyor. Bu nedenle, işe 27 Mayıs sabahından başlaması bence çok yerinde. Bunu yapmakla 27 Mayıs özleminden vazgeçememiş birçok "solcu"yu kızdırmış olmalı; ama bu cesareti de göstermiş.

Filmin kahramanı, Rutkay Aziz'in çok da iyi canlandırdığı yargıç, iyi seçilmiş. Dürüst memur, naif Kemalist, iyi ve kötü yanlarıyla tipik bir insan. Film süresince Türkiye gerçekliklerine uyanması, Gavras'ın *Missing*'ini bir hayli andırıyor. Ama bunun ötesinde, Livaneli'nin politik filmi ele alışında Gavras'ın etkisi çok.

Bugünlerde, Gavras'ın *Z*'den beri yaptıklarıyla kurduğu tarz Batı'da eleştiriliyor; sorun, ticari sinemanın trükleriyle (gerilim, esrar v.b) politik sinema yapması. Aynı şeyi Livaneli de yapıyor. *Sis*'te kardeşlerden birinin öbürünü vurup vurmadığı esrarı sağlıyor bu sürükleyiciliği. Ama Batı'da tartışılıyor da olsa, ben razıyım Türk sinemasında Gavras düzeyinin tekrarına. Nitekim Livaneli, 12 Eylül'e varan süreç hakkında dişe dokunur bir söz söylerken, sinema tadı vermeyi de başarıyor.

Dönemin politik aktörlerinin temsilî tiplerini hem nesnel kalarak, hem de gerekli zenginlikle sunduğu görülüyor (onun için de bu konularda "didaktik" olması hiç gerekmemiş): örneğin, ülkücü delikanlı, ailesi, ortamı; hayatta kalan kardeşin ölüm fermanını ilan eden devrimci; ama en iyisi, Fatsa yolunda karşımıza çıkan devrimci militan. Bu tipleme, bu birkaç kısa sahne, son derece gerçek ve özlü ve olayın karmaşık-çelişik özelliğini çok iyi veriyor.

Bütün Kapılar Kapalıydı'da perdede olduğu sürece kasvet saçan Aslı Altan burada çok da farklı olmayan bir tipi canlandırıyor; ama tip ve oyun gayet iyi uymuş, burada hiçbir şey aksamıyor.

Yargıcın, işlerin düzenlenmesi için sallandırılması gerekenlerin sayısını her seferinde arttıran emekli subay babası belki biraz fazla şematik ve klasik. Ama olayın bütününde böyle bir simge-tipe ihtiyaç var elbette. En az ortaya çıkan kapıcı tipi oluyor. Onun üstünde biraz daha çalışmak iyi olabilirmiş (o da, öbür filmlerde değindiğim türden bir "toplum temsilcisi" rolünde).

Gerilim, ölen kardeşin öteki kardeşi vurup vurmadığı üstünde demiştim. Bu aynı zamanda bir simge sanırım. Zıvanasından çıkmış, değerleri altüst olmuş bir toplumun simgesi: öyle bir karışmış ki her şey, her şey mümkün.

Şimdi, takıldığım iki noktaya değineyim. Birincisi, bu kardeş üstünde şüphenin toplanması ve sonra dağılmasıyla ilgili. Cinayetten hemen sonra polis, bulunan tabancayı tanıyıp tanımadığını soruyor ona. Bu, babanın zihnine ilk şüphe tohumunu ekiyor ve sonradan olanlar, devrimci grupların iddiaları, şüpheyi güçlendiriyor. Yargıç, oğlunun, subay dedesinin beylik tabancasıyla bu işi yapmasından şüpheleniyor. O tabanca da ortada yok. Ama filmin sonuna doğru münasebetsiz dede tabancanın hep kendisinde olduğunu söylüyor veya yargıcın şüphesi gideriliyor.

Basit bir gerçekçilik düzeyinde saçma bir durum bu. Çocuğun cinayeti işlemek için ille de dedesinin tabancasına ihtiyacı yok. Anlatılan ortamda herhangi bir silah edinmekten kolay bir iş yoktu. Ayrıca kaybolan ve polisin bulduğu silah, dedenin idiyse, zaten kayıtlı olan bu beylik silahlar hemen tesbit edilebilir. Üstelik yargıç öyle işi uzaktan izleyen sıradan yurttaş değil; soruşturmayı yürüten savcının arkadaşı.

Zülfü Livaneli onca simgeyi, temsilî tipi, olayı titizlikle yerine yerleştirirken basit hikâye düzeyinde nasıl böyle savruk davranmış, şaşılacak bir şey. "Basit hikâye düzeyi" ama bence çok önemli bir kusur bu: bir film hele bu düzeyde, hiç aksamamalı. Yeterli bir "nedensellik" nosyonuna sahip olmayan ülkemizde, nedensellik zincirlerinin doğru kurulması çok önemli.

İkinci takıldığım da "provokasyon" teması. Bu benim kişisel kâbusumdur. Türkiye'de hoşa gitmeyen pek çok şey "provokasyon" denilerek açıklanır. Dolayısıyla açıklanmaz. Bana bu filmde

bu yarı mistik kavrama gerek yoktu gibi geliyor. Usta kameramanın filme ciddi katkıları var. Ayrıca tekrar edeyim, Rutkay Aziz'in oyunu da bayağı nitelik yükseltiyor.

* * *

Ziya Öztan'ın kısa filmi *Baharın Bittiği Yer* 12 Eylül'ü bir arkaplan olarak alıyor, ama onunla çok dolaysız bir ilgisi yok. Biri kız, üniversiteli üç arkadaş. Biri, 12 Eylül öncesi olaylarında vurulmuş, pisipisine ölmüş. 12 Eylül yıllarında öbür erkek (Ahmet Levendoğlu) Amerika'da okumuş ve orada yerleşmiş. Yıllar sonra geliyor ve eski arkadaşıyla (Zuhal Olcay) bir gün geçiriyor. Arada bir yakınlaşma (belki eski yakınlığın yeniden alevlenmesi) olur gibi olurken başka etmenler ağır basıyor ve iki insan ayrı yollarına gidiyor.

Öztan'ın bu filmi bir Çehov hikâyesi gibi, duygusaldan çok içli, lirik yanları ağır basıyor. İki insanın (ve yok olan üçüncünün ilişkileri), eski Beyoğlu evleri ve 12 Eylül arkaplanı gibi hüzün verici. Türkiye'de 12 Eylül'den sonra başlayan, daha eskiden varken kaybolanın (burada, bunu biraz raslantıyla ziyaret ettikleri yaşlı hanım temsil ediyor) farkına varma hüznü yoğunlaştırıyor.

Filmde 12 Eylül bir inceleme nesnesi değil, bir arkaplan; ama insanların duyarlıkları ince ince işlendiği için onlardan arkaplana, arkaplandan onlara rahat erişebiliyoruz (zihnimizde). Bunda şüphesiz üç çok iyi oyuncunun (Levendoğlu, Olcay ve Tanır) önemli rolü var: Özellikle Olcay ve Levendoğlu ölçüyü hiç kaçırmadan bütün duygu renklerini çok iyi veriyorlar (iyi bir tamburinin parmağını tam doğru noktaya basması gibi). Ama Ziya Öztan yaptığı filmlere uygun oyuncuyu buluyor ve onlardan alabileceğini alıyor. Ayrıca, istediği atmosfere yaklaşabiliyor. Bunlar biraraya gelince, *Baharın Bittiği Yer*, bir "12 Eylül filmi" nden çok, bizim sinemamızın örneği pek olmayan lirik bir "kısa hikâyesi" oluyor.

* * *

Sonuç olarak, 12 Eylül'ün filmlerinin henüz yapılmamış olduğunu söylemek galiba en doğrusu.

Beyazperde, Sayı 9, 15 Eylül 1990
"12 Eylül Filmleri" eki

BİR AFİŞ DOLAYISIYLA DEVRİMCİ RESİM ÜSTÜNE

Bu yazıyı yazmama yol açan somut olgu gördüğüm bazı resimler oldu. Geçtiğimiz yılın 1 Mayıs günü için hazırlanmış afişlerdi bunlar. Özellikle bir tanesi üstünde durmak istiyorum. Ancak, belirli üslup farklılıklarına karşın, bu resimde vurgulamak istediğim özellik çok daha genel bir anlayışın bir parçası. Bu nedenle, tek bir resim üstüne konuşurken aslında bütün bir akımı eleştirmeyi amaçlıyorum.

Konumuz resim, ama üzerinde duracağımız noktanın plastik sanatların teknik yanlarıyla bir ilgisi yok. Sözkonusu resmin kendisinin de doğrudan doğruya davet ettiği ve benim sormak istediğim soru, resimde somutlaşan *fikir* ile ilgili.

Bu, devrimci resmin belirli bir anlayışının temelinde yatan, bütün bu resim tarzının estetik ilkelerini ister istemez belirleyen bir *fikir*. Fazlasıyla bir "fikir" olduğu için, sözünü edeceğim resmi *kelimelerle* yeniden üretmem de mümkün olabiliyor. Başka türlü bir anlayıştan kaynaklanan bir resim, figüratif de olsa, herhalde kelimelerle anlatılamazdı. Ama bu resimler anlatılabilir. Hiç değilse, bence temel olan özellikleri bu şekilde "resmedilebilir."

Gördüğüm 1 Mayıs afişlerinden birinde, işçi resimleri var. Arka arkaya durmuş iki işçi... Birer ellerinde ingiliz anahtarı gibi aletler görülüyor. Öbür elleri, daha doğrusu kolları, afişin öteki ucuna doğru uzanmış. "Mücadele" kavramını vurgulayacak gerekli ayrıntılar -kaslar, sıkılı yumruklar v.b.- konmuş. Bu işçi figürlerinin

iki çarpıcı özelliği üstünde konuşmak istiyorum. Birincisi kolların "güçlü" kaslarının, özellikle ele doğru yaklaşırken, *makinayı* giderek andırması. İkincisi ise, işçi figürlerinin "kol"ları ile "kafa"ları arasındaki orantı -daha doğrusu orantısızlık- çünkü kollar ve özellikle pazular kafadan çok daha iri.

Bu resmetme biçimi, yalnız bir sanat anlayışını değil, aynı zamanda bir "işçi sınıfı anlayışı"nı da getiriyor. Böyle olunca, ister istemez bir devrim anlayışını ve bir sosyalizm anlayışını da özetliyor. Yukarıda dediğim gibi, bütün bu "anlayış"lar tek bir resimde cisimleşmiyor. Pek çok "devrimci" resimde aynı özellikleri görebiliyoruz.

Denilebilir ki, bu tür bir "pazuya kuvvet verme", işçi sınıfının gücünü simgelemek içindir, olabilir ama, *ne türden* bir güçlülük bu? Gerçekten Marksist bir estetiğe dayanan bir stilizasyonda, işçinin kolunun kafasından daha iri yapılmasının mümkün olmayacağı kanısındayım. İri gövde ve küçük kafa, Marksizme göre, toplumu ve insanlığı ileriye götürecek yapının simgeleri, göstergeleri olamaz. Tam tersine. Eski çağın dinozor ve brontozorusları da çok iri gövdelere sahiptiler ve şüphesiz fiziksel bakımdan çok güçlüydüler. Ama kafaları küçüktü. Bu nedenle bu yaratıklar hayatla başedemeyip *yokoldular.* İşçi sınıfı geleceği var edecek sınıfsa bu onun kolunun değil, kafasının büyüklüğündendir.

Anlattığım tarz bir resimde, çok belirgin bir *yapı* ortaya çıkıyor. Ancak bu yapının sadece bir kısmını resimde görüyoruz. Bu tür resmin *bir anlamı* varsa, bu anlam, yapının resimde görülmeyen kısmının zihinde inşası ve görülen kısmına eklenmesiyle gerçekten oluşur. Nedir bu görülmeyen?

Abartılmış bir işçi figürü sözkonusu. Kolları, dolayısıyla fiziksel gücü abartılmış. Buna karşılık kafası, yani entelektüel gücü çok zayıf. Öte yandan biz, bu şekilde resmettiğimiz işçilerin geleceğin toplumunu kurmalarını bekliyor, bunun böyle olacağını söylüyoruz. Ama bu entelektüel zayıflıkla, işçi sınıfı böyle bir misyonu nasıl başarıya ulaştırabilir, ulaştıramaz. İşte yapının resimde görülmeyen kısmı bu noktada tesbit edilebilir. Resimde görülen pazulu kola, resimde *görülmeyen* "kafa" hükmedecektir. Bu kafa o kolu yönlendirecek, ikisi birleştiğinde geleceğin toplumu kurulacaktır.

Görülenle görülmeyenin oluşturduğu bu bütünlüğün resmî ya-

pının zihninde bilinçli bir tasarım olduğunu söylemek istemiyorum. Bütün *ideolojik* tasarımlar gibi bu da, kendi birliğinin ögelerini bilinç düzeyinde eksik yansıtıyor; ancak bilinçdışı düzeyde bütünlük tamamlanıyor. İdeolojiye bilimsel bir gözle baktığımız ölçüde, yani ideolojiyi bilimsel açıklamanın bir nesnesi yaptığımız ölçüde, ideolojinin kendi içinde gizli kalanı da ortaya çıkarabiliriz. İdeolojinin, ürünü olduğu bütünlüğe göre eksik, görülmeyen yanı, aslında o bütünlüğün gerçek niteliğinin en sağlam göstergesidir. Şimdi sözkonusu resim örneğinden giderek, bunun nasıl bir bütünlük olduğunu araştıralım.

Resimde işçi sınıfının güçlü, yani devrimci yanı olarak gösterilen özellikler, aslında kapitalizmin işçi sınıfına verdiği yüklemlerdir. İşçi sınıfının kendisini öncelikle kurtarması gereken şeyler de bunlardır. Kapitalizm işçiye makinanın bir uzantısı olarak bakarken, devrimcinin de işçinin kaslarını makina olarak görmesi, devrimcinin olaya aynı sorunsal içinde baktığının kanıtıdır. "Kafa/kol" orantıları da böyle. İşçiyi yalnız koldan ibaret bir yaratık haline sokmak eğilimi kapitalizmin eğilimidir. Kapitalist sistem karşısında işçiyi güçsüz, savunmasız bırakan da budur. Bunun için, "işçi sınıfına bilinç dışardan gelir" denmiştir. Ama bu sözün anlamı da bilincin sürekli olarak işçi sınıfının *dışında* kalması olmasa gerek. Bir kere olur bu; sonra işçi aldığı o bilinci kendi büyütür yani, kafası da pazuları kadar büyüdüğü zaman gerçekten *işçi sınıfı* olur. Geleceği inşa etme görevine adaylığını ilan eder.

İşçi sınıfı iktidarından sonraki üretim artışını ileri sürmek, bu pazuların bunu temsil ettiğini söylemek de mümkün belki. Ama sosyalist bir toplumda işçilerin bu tek-yanlı gelişmelerini tasavvur etmek bence daha da yanlış. Zaten sosyalizm kavramının kendisiyle çelişen bir şey bu. Sosyalizmde işçi, üretimi arttırmaya koşulan bir nesnel güç değildir. İşçiyi, pratikte kapitalist toplumun işçisinin işlevleri çerçevesinde tutmak, ama buna karşılık sözde ve teoride, kapitalist toplumda verilmek istenmeyen payelerle donatmak sosyalizm olamaz. Mülkiyeti kamulaştırmanın da kendi başına sosyalizm anlamına gelmeyeceği gibi.

Sosyalist sanatın, bugün varolmasa bile, gelecekte olacağını bildiğimiz olumlu gelişmeler boyutunu vermesi gerektiği söylenir. Tartışılması gerekli bir önerme, ama doğruluğunu varsayalım şimdi. Sözünü ettiğimiz örnekteki işçi bir anlamda, geleceği ile resme-

dilmiştir denilebilir. Ama bu geleceğin, "pazuların evrimi" olarak kavranması yanlış bir şey. Gelecekte evrilecekleri herhalde başka yerlerde aramalıyız.

Konu kaçınılmaz olarak, işçi sınıfının devrimciliğinin kökeni sorusuna geliyor. Tarihin belli bir döneminde, bu sınıfın sayıca çokluğu (daha çoğalacağı da bekleniyordu), kurulu düzeni değiştirecek fiziksel güç potansiyeline sahip bulunuşu, daha çok dikkat çekebilirdi. Çoğu devrimci teorisyen, güncel politik uğraş içinde, bu özellikleri abartabilirdi. Ama Marx her zaman, bilimin işçi sınıfının bir parçası haline gelmesini vurguladı. Tarihi dönüştürecek kaldıraç, ancak bu buluşmayla oluşturulabilirdi.

Aydınlar, bilime en kolay tasarruf edebilecek konumdadır. Ama bu bilimle dünyayı dönüştürecek konumda değildirler. Temel sınıftan kopuk oldukları sürece, bilimleri, varolan sistemin devamını ve onarımını sağlar. Aynı şekilde, bilimden kopuk kalan proletarya da sistemi yürüten fiziksel güç olmaktan öteye gidemez. Ama konumu gereği, bilime en açık olan sınıf da proletaryadır. Yaptığı işin niteliği gereği zihni açıktır. Örneğin bir köylünün bilinç kısıtlılığı işçi için sözkonusu değildir. Özet olarak aydının bilimini hem öğrenebilir, hem de gerçekleştirebilir. Kolay, kendiliğinden olacak bir şey değil bu, ama olabilecek bir şey. Ve olduğunda dünyayı değiştiren bir şey. Bilim, işçi sınıfının politik pratiği içinde somutlaşır ve dünyayı dönüştüren güç haline gelir.

Bu nedenle işçi sınıfının sanatsal resmedilişinde vurgulanan, fiziksel güçten çok zihnî potansiyel olmalıdır. İşçinin kendisi makinalaştırılmamalı, belki makinaya hükmedişi gösterilmelidir. Konuyu plastik sanatlardan öteki sanatlara yayarak genelleştirdiğimizde de ilkelerimiz bunlar olmalı.

Birikim, Sayı 26, Nisan 1977

İşçi Sanatı

Türkiye'de işçiler için yapılan bir sanat (hattâ "iki" sanat) olduğu söylenebilir, ama işçilerin kendileri için yaptığı sanat henüz çok cılız.

Bunun nedeni, Türkiye'nin kapitalistleşmesinin zamanıdır diyebiliriz. Bizden daha önce kapitalistleşmiş Batı toplumlarına, özellikle İngiltere'ye baktığımızda, işçilerin kendi ürettikleri oldukça zengin bir işçi sanatının varlığını görüyoruz. Bunu açıklamak oldukça basit. Kapitalistleşmenin bu ülkelerde ortaya çıktığı dönemde, kitle haberleşmesi, bütün toplumda etkili olacak bir ağ kuramamıştı. Bir başka söyleyişle sanat metalaşmadığı için, işçilerin de piyasadan şu veya bu şekilde "satın alabilecekleri" bir sanat biçimi yoktu. Kırsal kökenlerinden kopmuş, yepyeni ilişkiler ve koşullar içinde yaşamaya başlamışlardı. Bu yeni hayatın getirdiği duyguları biçimlendirecek yeni edebiyat, müzik biçimlerine ihtiyaç duyuyorlardı. Ama bunları onlar için üretecek kimse bulunmadığına göre, ancak kendileri böyle bir üretime girebilirlerdi. Bu üretimde yaslanacakları sanatsal kaynak da, önceki yaşama koşullarından alışık oldukları folklordu. Böylece, eski folklorik kalıplardan yararlanarak, yeni içerikli bir işçi sanatı oluşturdular.

Türkiye'de kapitalistleşme daha yakın bir tarihin olgusu olduğu için, bu zamana kadar, Batı'da etkinleştirilmiş kitle haberleşme araçları, radyo, plak, basın v.b. işçileşen yığınlar için önceden hazır bekliyordu. Böylece Türkiye'de işçiler sanatlarını kendileri

üretmediler, işbölümünün yasalarına uyarak pazardan satın aldılar. Onlar da, kırsal kökenlerinden koperken, aslında sınıf değiştirirken, yeni hayatlarının belirleyiciliğini duyuyorlardı. Kırsal hayatın sınırlı koşullarından doğan halk şiiri, türküsü, yeni yaşantıların doğurduğu duygulara karşılık veremezdi. Bir yandan da, köyden şehire gelmenin psikolojisi, köyle ilgili her şeyden kendini kurtarma eğilimi olarak beliriyordu. Bu eğilim, kendisi kadar doğal bir başka eğilimle, geçmiş ve sıla özlemiyle çatışır ama zamanla ona baskın gelir. Köyden gelen işçi zaman zaman örneğin bir uzun hava ile duygulanır, bundan büsbütün kopmamıştır. Ama yeni şehir yaşantısı, onu her yandan sardığı ölçüde, şehirdeki sanat ürünleri de asıl dünyasını oluşturmaya başlar.

Türkiye'de işçi sınıfı oluşturduğu kültürde böyle bir ikili yapıyı göstermekle birlikte ortaya çıkan sonucu, ögelerinin toplamını aşan yeni bir oluşum gibi görmek gerekir sanıyorum. Giyimle ilgili bir örneğe bakalım. İşçi semtlerinde kadınlar, köydeki gibi şalvar giymiyorlar, ama, şehir kılığını yansıtan entarilerin altına, bir erkek pijaması geçiriveriyorlar. Böylece ne kente ne de köye benzer yeni bir kılık çıkıyor ortaya. Sanata gelince, burada da benzer bir durum görülüyor. Sınıfsal farklılıkları nedeniyle, kente özgü Batılılaşmış müziğe karşı bir yadırgama duyuyor, kendilerini bu burjuva müziğinden ayırmak istiyorlar. Ama kalıplaşmış biçimleriyle Doğu müziğinin türleri de onları doyurmuyor. Sonuç olarak, bu saydığımız ögeleri karıştıran kötü, ama gene de bir anlamda özgün bir müzik tarzı çıkıyor ortaya (okumaya alışkanlık ya da vakitleri olmadığı için, edebiyat, şiir, müziğin bir parçası olarak geliyor karşılarına). Bu yeni müziğin başlıca dolaşım aracı, proleterlik, lumpenlik ve küçük mülk sahipliği arasında kendine özgü bir kategori oluşturan şoförler, özellikle şehirlerarası otobüs ve kamyon çalıştıran şoförler. Ama asıl alıcı kitle, köylerden şehirlere akan yığınlar oluyor. Kitle haberleşme araçlarının baskılı etkisi, artık kırlık bölgelerde bile ağırlığını duyuruyor ve folklorun köklerini kurutuyor.

Buraya kadar anlattıklarım, işçiler için yapılan sanatın bir bölümü; yani kapitalist düzenin kendi ideolojik yapısının koşullarına uyularak üretilmiş bir sanat. Bu sanatın nitelikleri üzerine konuşmak çok da gerekli sayılmaz. Elbette kötü, yozlaştırıcı, uyutucu bir sanat bu. Ancak, işçi sınıfının nasıl bir kültürel ortamda yaşadığını, bu ortamı yaratan koşulları anlamak isteyenlerin mutlaka

hesaba katması gereken bir etken, bir olgu. Çünkü bütün o yozluğa karşın, halk dehasının, özellikle halk mizahının oldukça gür bir kolu şimdi bu kanaldan akmaktadır.

Bir de, işçi sınıfından yana olan edebiyatçıların işçi sınıfı için yaptıkları edebiyat var. Ama kapitalist toplumun işleyişi gereği bu tür edebiyatın, sanatın, işçilere ulaşması bir hayli güç. Bu çeşitten ürünler, genellikle edebiyat çevrelerinde, ya da devrimci edebiyat çevrelerinde kalıyor. Ancak politik bakımdan ileri bir bilinçlenme düzeyinde olan işçilere erişebiliyor bu edebiyat. Son zamanlarda, tek tük işçiler de, sözkonusu edebiyatın biçimleri içerisinde şiir üretmeye başladılar.

Üstünde durmak istediğim temel konu, "işçi edebiyatı" diye bir sınıflandırmanın anlamı. Çünkü bir süredir Türkiye'de gördüğümüz devrimci işçi edebiyatı, işçilere bir şey anlatma çabası içinde. Anlatılmak istenen temel sorun da "politik". Bu tip bir edebiyat, işçi sınıfının devrimciliğini, işçi sınıfına anlatmak çabası üzerine kurulu. Böyle bir durumda, sanatsallığa ne kadar önem verilse, belli bir ajitatif tondan da kolay kolay kurtulunamaz.

Ondokuzuncu yüzyılda kapitalistleşen toplumlarda rasladığımız işçi edebiyatı ise bundan bir hayli farklı özellikler gösteriyor. Burada önemli bir nokta var: İşçi sınıfının kendiliğinden bilincinin yarattığı bu ürünlerde, belli bir politik bilinç eksikliği tartışılmaz biçimde var. Var ama bu eksikliğe karşılık, böyle türküler, işçinin gündelik hayatında neleri, nasıl duyma ihtiyacında olduğunun da göstergesi olabiliyorlar. İlk göze çarpan özelliklerden biri, mizah duygusu. Örneğin ilk kez treni gören bir işçi bu makinayı bir hayvan olarak algılıyor, ayrıca, yerinde duran bir evin tekerlekli bir eve üstünlüğünü anlatıyor. Ya da bir madencinin karısı, yolda karşılaştığı maden sahibine, cehennemden geldiğini, cehennemde yer darlığı çekildiğini, artık maden sahiplerini de oraya aldırma kararı veren şeytanın, yer açılsın diye işçileri cehennemden kovduğunu anlatıyor. Ağır hayat koşullarını en acı biçimde dile getiren türkülerde bile, acılık, mizahla dengelenmiş.

Bunların yanısıra, belli işkollarında çalışan işçilerin, yaptıkları işin önemini anlatarak hayatın temeli olduklarını vurgulayan türküleri var. Örneğin dokuma işçileri, kumaş dokunmasa herkesin, kapitalistler veya papazların çıplak kalacağını söyleyerek övünüyorlar. Burada da onur ve mizah içiçe. Yeraltı madencilerinin büyük kazaları

anlatan son derece acı türküleri yanında, bu gibi güç koşullarda bireysel aşkları işleyen türküler de eksik değil. Ayrıca biriktirdiği ücretlerini, bir kıza kapılıp viskiye yatıran ve ayıldığında beş parasız kaldığını görüp anasının sözünü hatırlayan işçinin türküsü gibi hayat koşullarını resmederken, eğlence tarzlarını anlatan türküler de var.

Bütün politik bilinç eksikliğine, dile getirdikleri tepkilerin kendiliğinden niteliğine karşın, bu tip türküleri önemsemek gerektiğini söylemek, her halde popülist bir davranış olmaz. Çünkü işçilerin kendileri için ürettikleri edebiyat işçilerin gündelik hayatlarına da sıkı sıkıya bağlı. Bu da günümüzün Türkiye'sinde daha ileri bir politik bilinçle yazılmış işçi edebiyatının belki en önemli eksiği.

İşçi sınıfının siyasi hareketiyle aydınların siyasi radikalleşme süreci arasında, henüz çok sağlam köprüler kurulamadı belki. Öte yandan, bir süreden beri bu yolda önemli gelişmeler görülmüyor değil. Örneğin, 1 Mayıs marşı için devrimci, ilerici şairlerin, müzikçilerin çalışmaları azımsanmayacak bir olaydı. Bu tür çalışmaların marş tipi müzik dışındaki alanlara da yayılması beklenir. Özellikle müzikli edebiyat ayrıca, zeki bir mizahın yumuşatıcılığını da taşıyan bir şiir tarzı atılacak ilk adımlarda önemli tutamak noktaları oluşturabilir. Biraz soyut kalan bir politik bilinçlendirme yerine, gündelik yaşayışın somut durumlarını yansıtan ve politikayı buralardan, dolayısıyla şiire sokan bir sanat anlayışı daha olumlu sonuçlar verebilir.

İşçi edebiyatı oluşturmaktan amaç bir bakıma, işçi edebiyatının ortadan kalkmasını sağlamak olmalı. Bu, şimdilik uzak bir hedef şüphesiz. Ama, gerçekten gerekli siyasi bilinci edinmiş bir işçi, söz gelişi Mayakovski'nin güzel, banyolu bir eve yerleşen bir işçinin sevincini anlatan şiirinden çok, Nâzım'ın, Neruda'nın herhangi bir şiirinden zevk almalıdır sanırım. İşçiler sınıflarının devrimci örgütü içinde, devrimci bilinçle donandıkları ölçüde, devrimci edebiyatla gerçek bir alışveriş içine girdikleri oranda edebiyatın önündeki "işçi" sıfatı da fazlalık haline gelir. Devrimci edebiyatçıların, genel olarak bütün devrimciler için ürettiği sanat sözkonusu olur. Bu "devrimci" kategorisi içinde artık sınıfsal köken çok belirleyici bir yere sahip olmaz. Sosyalizmin amacı, sosyalizmi gerçekleştirmeye yönelen örgüt içinde gerçekleşmeye başlar. Bu ise, sınıf kökenini bir sorun olmaktan çıkaran bir kaynaşma demektir.

Cumhuriyet, 24 Temmuz 1976

Sanatçılar ve Sorunsallar

KEMAL TAHİR

Kemal Tahir'in ilginç bir özelliği var: karşısında "ılımlı" denebilecek bir tavır alınamıyor. Ya çok beğeniliyor, ya hiç beğenilmiyor. Kendi hesabıma ben ikinci sınıfa giriyorum; ama andığım özelliğin belli bir güçlülüğe dayanması gerektiğini kabul ediyorum. Kemal Tahir'in okurlarında gerilim yaratan bu gücü acaba nereden kaynaklanıyor?

Kemal Tahir ilk hikâye ve romanlarıyla böyle gerilim yaratmamıştı; özellikle *Devlet Ana*'dan sonra, yayımladığı her eseri yoğun tartışmalara yol açtı ve okurlarını kesin tavır almalara zorladı. Yazarın romanlarına doğrudan doğruya roman yapısına yönelik bir bakışla baktığımızda, ilk yazdıklarıyla son yazdıkları arasında büyük bir fark görmüyoruz; hattâ, bu fark belki olması gerekenden daha az. Temel anlatım tekniği aşağı yukarı aynı. Öyleyse Kemal Tahir adı çevresinde fırtınalar yaratan özellik, bir "romancılık" özelliğinden çok, yazarın ikinci dönemde geliştirdiği düşüncelere ve tezlere dayanıyor.

Bu da Kemal Tahir'e çok ender raslanan bir özellik veriyor. Bir düşünür, bir tarihçi mi, yoksa bir sanatçı, bir romancı mı? Gene onu beğenenlere göre ikisi de. Beğenmeyenlere göre ise ikisi de değil (başka ara tutumlar olabilir, ama asıl kalabalık bu iki kutupta toplanıyor).

Bence Kemal Tahir'in ürünlerinde beliren tartışmalı nitelik, bü-

yük ölçüde, Türkiye tarihinin tartışmalı niteliğinin bu ürünlere olduğu gibi yansımasından ve Kemal Tahir'in de bu tartışmaya etkin bir taraf olarak azami ölçüde katılmasından ileri geliyor.Tarih, Kemal Tahir denilince akla gelen ilk kavram. Türkiye'de tarihin ne olduğu sorunu son derece dikenli bir konu olduğu içindir ki, Kemal Tahir tartışmasının da sakin bir biçimde yapılması mümkün olmuyor. Toplumsal mücadelenin bir kuralı vardır: Bir eğilimi ve etkilerini geriletmek için karşıt yönde elden geldiğince abanılır. Bir yana doğru kıvrılmış bir bastonu düzletmek için onu düz tutmanın yetmeyeceği, öteki yana biraz eğmek gerektiği gibi Kemal Tahir'in de bizim resmi tarihimize karşı böyle bir girişime geçtiği düşünülebilir. Bunda onu tutanlar kadar, tutmayanlar da belki birleşeceklerdir. Bu kadar kolaylıkla birleşilemeyecek nokta, sopanın akibetidir. Benim gibi düşünenlere sorarsanız, öbür tarafa bükme çabasının sonucunda sopa düzelmedi, kırıldı.

Kemal Tahir, herkesin olumlu karşılayabileceği bir noktadan işe başlamıştı: Türkiye tarihinin özgüllüğünü görmüş, bunun kökenlerini araştırıyordu. Gerçekten de Türkiye tarihi, Batı Avrupa toplumlarının tarihini açıklamak için kurulmuş kavramlara kolay kolay uymaz. Ancak bu özgüllük araştırması, bir özgünlük gösterisine dönüştü Kemal Tahir'de ("spesifik"/"orjinal" farkı). Neredeyse, doğru bir tesbit yapmaktan çok aykırı ve çarpıcı tesbit yapmaya çalışırcasına, işe başlarken seçtiği teorinin temel öncüllerini de sonunda bir kenara itti. Türkiye toplumunun özgüllüğünün araştırılması, "Türk devletinin" yüceltilmesine yol açtı. Oysa bir Asya üretim tarzı modelinin, Kemal Tahir'in vardığı "kerim devlet" sonucunu işaret eden hiçbir özelliği yoktur. Üstelik, bu "kerim devlet" ideolojisi, zamanla, "bize özgü" diye tanımlanan her şeyin şovenizminin yapılmasıyla sonuçlandı. Burada Kemal Tahir'in bir yapının nesnel analizinde, bir ahlak ideolojisine kaydığını görüyoruz. Bu noktaya gelinceye kadar başvurduğu, olduğunu iddia ettiği nesnel belirleyicilerin gerçekten varolduğunu varsaysak bile, bundan çıkacak sonuç "bizim insanlarımızın" iyiliği ve "başka insanların" kötülüğü olmamalıydı. Çünkü sorun bu şekilde tepetaklak edilince, kaçınılmaz bir şekilde ulusallık eksenine kaydırılıyor ve bir şeyin bizim açımızdan "ulusal" olması baştacı edilmesine gerekçe yapılabiliyordu. Tarihi maddecilikten ödünç alınma terimlerle milliyetçilik yapılması, belki bazı sağcıları sevindirir, ama ortaya çıkan şey

ancak bir ucube olabilir.

Bir başka düşündürücü nokta, Kemal Tahir'in getirdiği tarih yorumunun egemen sınıf açısından bakılan bir tarih olmasıdır. Bu tarihin öznesi "kerim devlet" olunca, Bedreddin'in de ajan olması gerekmektedir.

Osmanlı ve Türkiye tarihinin özgüllüğü araştırılacaksa, bunun Kemal Tahir yaklaşımıyla yapılması gerekmiyor ve bu yaklaşımla zaten yapılamaz. Bugün için Kemal Tahir'i sağ rahatça kendi düşünüşüne eklemleyebilir; mümkün olan en "sol" yorumu ise, dünya görüşünde devlete bir "iyilikperver özne" olarak yer veren sosyaldemokraside mümkündür (nitekim, örnekleri de görülmüştür).

Son olarak, Kemal Tahir'in tarih yorumunu doğrudan doğruya tarihle ilgili birtakım tezlerle yapmayıp romanlarına yerleştirmeye çalışması da garip bir bileşim doğurmuştur. Devekuşunun "uç" deyince "deveyim", "yük taşı" deyince "kuşum" demesi gibi, Kemal Tahir ve taraftarları bir yere sıkışınca öbür tarafa kaçabilmekte, bir "tarih yorumcusu", bir "romancı" olabilmektedirler.

Politika, 19 Mayıs 1980

DEVLET ANA

Devlet Ana'nın eleştirisine geçmeden önce, bir iddiayı ele almak gerekiyor. Çünkü bu iddia, esere yöneltilecek birçok eleştirinin önünde bir engel gibi duruyor. Kitabın arka kapağında romanı anlatan şöyle bir söz var: "... gerek öz, gerek biçim bakımından Batı romanından ayrı bir özellik taşıyan..." Bunu kimin söylediği belli değil. Ama gene aynı yerde Kemal Tahir'in ağzından aktarılan şu sözler bu iddiayı yazarın da paylaştığını kesinlikle belirtiyor: "Türk romanı 1945'lere kadar Batı romanı kopyacılığı çizgisinde gelişmiştir. Oysa Türkiye Batı'dakilere hiç benzemeyen bir topluluktur. Anadolu insanı Batılıların geçirdiği tarihsel aşamalara uğramamıştır. Bu sebeple, dünya görüşleri, olaylar karşısındaki davranışları Batılılara benzemeyen insanlarımızın romanı da gerek biçim, gerek öz bakımından değişik olmak zorundadır." Kemal Tahir 1945 diye bir tarih vermiş, oysa hayranları bunu da geçip *Devlet Ana* için ilk Türk romanı diyorlar.

Şöyle demek istiyor Kemal Tahir: "Osmanlı İmparatorluğu'nda Asya tipi üretim vardı. Feodaliteden burjuvaziye ve oradan da büyük sermaye kapitalizmine geçen Batı'nın iktisadi tarihi bizimkine uymaz. Temeldeki iktisadi ilişkiler ve üretim tarzları manevi etkinlikleri de belirlediklerine göre, bizim sanatımız, *bizim* olmak için, Batı'nınkinden ayrı bir özellik göstermelidir." Bu görüşün mantıklı sonuçlarına götürüldüğünde ne gibi şeyler ima edebileceğine son-

radan değineceğim. Yazarın görüşü, bugüne dek çok tartışılmış, bugünden sonra da çok tartışılacak sorunları içeriyor. Bunlar bizi *Devlet Ana*'dan alıp çok uzaklara götürür. Şimdilik, romanın biçimi konusu üzerinde duralım. Kemal Tahir'in sözlerinde bir çeşit ön savunma seziliyor. Hani biri çıkıp, "bu nasıl roman!" diyecek olsa, "Sizin kafanız Batı romanlarına göre koşullanmış, benimkisi Türk romanı, elbet başka türlü olur," deyiverecek yazar. Ama romanlar yazarlarının uyrukluk durumuna göre değişmez. Roman bir tanedir ve Batı'da doğmuş bir türdür. Japon romancısı kendi ulusal anlatı edebiyatı kaynaklarından, Türk romancısı Evliya Çelebi'sinden, Naima'sından yararlanabilir, ama yazdığı roman olmalıdır. Örneğin Rus insanı Fransız insanından çok ayrıdır ama Flaubert'in yazdığına da Dostoyevski'nin yazdığına da roman deriz. Aradaki farklar konulardan, yazarların mizacından, uyguladıkları tekniklerden ortaya çıkar. Anlattıkları insanların ulusal özellikleri romanların biçimlerini değiştirmez. Aynı ulustan iki yazarın eserleri birbirlerine taban tabana karşıt, ama bir başka ulus yazarınınkilere çok daha yakın olabilirler. Dünyanın neresinde yazılırsa yazılsın, romanın, hangi üretim biçiminin ürünü olursa olsun, sanatın, kendi varoluş tarzları, kendi iç kuralları vardır. Bunlara uymayan roman -ya da herhangi bir sanat eseri- başarısız sayılır. *Devlet Ana,* roman denilen türün gerektirdiği kurallara uymayan bir kitaptır.

Uymamasının ana nedeni belli bir çağ üzerine bilgi vermek için, romana özgü olmayan yöntemlere başvurması. Bu yüzden K. Tahir'in sözleri de gerçekleşmiyor. Bir talan düzeni içinde aşiret hayatı yaşayan Türkler'in "dünya görüşleri, olaylar karşısındaki davranışları" romanda verilmiş olsa mesele kalmazdı. Ama görüşler, davranışlar verilmiyor (sayfalarca konuşmak bir davranış örneği değilse), boyuna düzen anlatılıyor.

Sözün burasında edebiyatta bilgi ilişkisine değinmek gerekiyor. Sanat, biçimci *(formalist)* edebiyat kuramcılarının dediği gibi bilgiden uzak bir şey değildir elbette. Ama sanatın verdiği bilgi, tarih ya da sosyoloji kitabının verdiği bilgiye benzemez; ansiklopedik değil, yaşantısaldır *(experiential).* Duygunun içinde erimiş olarak iletilir. Sanatın bize öğrettikleri, bilgi hazinemizi değil, yaşantımızı zenginleştirir. İnsanlar üzerine, hayat üzerine, başka hiçbir yerden edinemeyeceğimiz bilgiler ediniriz, hayat karşısında daha bir olgunlaşırız. *Devlet Ana*'dan, bilginin ansiklopedik olanı

çıktıktan sonra, geriye ikinci çeşitten pek az şey kalıyor ve bu da altı yüz küsur sayfayı haklı göstermeye yetmiyor.

Roman, altmış sayfa kadar tutan bir karşılıklı konuşmayla başlıyor. K. Tahir'in romanları hemen her zaman birtakım kişilerin ağzından anlatılır. Ama *Devlet Ana*'da kişiler sadece olayları anlatmıyor, daha çok toplum üzerine, gelenekler, görenekler üzerine uzun uzun konuşuyorlar. İlk bölümde çağ üzerine, Anadolu'nun ve Batı'nın düzenleri üzerine hayli bilgi veriliyor. Konuşmanın uzunluğu, dilin canlılığına karşın hareket yoksunluğu zaman zaman iyice sıkıcı oluyor; gene de bu girişi, romanın atmosferini belirlemek için yazarın başvurduğu yarı başarılı bir teknik olarak görebiliriz. Ama kitap devam ettikçe bilgi verme işi de sürüp gidiyor. Artık her şeyi öğrendik, birazdan roman başlar diye diye kitabın sonu geliyor roman başlamadan.

Romanda görülen bütün tipler çağın belli bir kurumunu anlatmak için var oluyorlar. Bu da roman kişisine yakışan bir varoluş biçimi değil. Örneğin Esir... Her ortaya çıkışında esirlik diye bir kurum olduğunu, bu kurumun nasıl işlediğini görüyoruz, ama bu kurumun içinde bir insan tekinin yaşantısını öğrenemiyoruz. Öbür kişiler, örneğin cavlaklar, Ahîler, dervişler de böyle. Hepsine dışarıdan, uzaktan bakılıyor. Dolayısıyla bir canlılık kazanamıyorlar. Alegorinin bir başka çeşidi bu.

Seksenyedinci ve doksanyedinci sayfalar arasında Ahîliğe giriş törenini görüyoruz. Bu da, romanın gelişme çizgisi dışında (pek titrek ve cılız bir çizgi o zaten), bilgi vermek için konulmuş bir bölüm. Bir de teknik araç kullanılmış burada; tören, sonuna doğru birden kesiliyor ve çocukların oynadığı bir oyun olduğu anlaşılıyor. Bu tekniğin benzerini K. Tahir *Göl İnsanları*'nın "Gelin-Kadın oyunu" hikâyesinde kullanır. Samanlıktaki cinsel konum içindeki kişilerin sekiz, dokuz yaşlarında iki çocuk olduğu, bölüm bitince ansızın belirtilir. O hikâyede bu teknik bence başarılıydı, çünkü geçerli bir işlevi (fonksiyon) vardı. Çocukların geleceği önceden bildiriliyor, köyde cinsel oyunların ne küçük yaştan başladığı, bu durumun sağlıksızlığı gösteriliyordu. Oysa *Devlet Ana*'da çocuklara Ahîlik oynatmanın işlevi yok, çünkü törenin romanda yeri yok. Ama yazar bunu da anlatılmaya değer bulmuş, çocukları da az sonra sahneye çıkarması gerek, iki işi biraraya getiriverınış. Sonuç tedirgin edici.

Roman çağla ilgili her konuda bilgi vererek devam ediyor. Ağıt yakma, yaylaya çıkış gibi folklorik özelliklerin anlatılması büyük yer tutuyor. Ve bu çeşit bölümler çoğu kere kendi başlarına, bağımsız olarak duruyorlar romanda. Yani, bir geleneğin anlatılmasına sıra geliyor, her şey duruyor, gelenek anlatılıp bittikten sonra roman yeniden ilerlemeye başlıyor. Ayrıca Ilhanlılar, Selçuklular, Tekfurlar, Batılı derebeyleri, Bizans İmparatoru üzerine tarihi ve politik bilgiler, Batı ve Doğu düzenleri üzerine iktisadi ve toplumsal bilgiler, yorumlar birbirini kovalıyor. Bütün bunların arasında kişiler eziliyor. K.Tahir'in tarih görüşünü yansıtan kuklalar olmaktan öte bir anlam, bir canlılık kazanamıyorlar. Ve o kadar uzun konuşmalara giriyorlar ki, gevezelik Asya tipi üretimin bir "yan etkisi" diye düşünüyor insan.

Sanat ne kadar uğraşırsa uğraşsın, hayatı ancak ikinci elden kopya edebilir. Bir gerçeklik yanılsaması (illusion) yaratmak için türlü yöntemler uygular sanatçılar. Kemal Tahir de roman görenekleri arasından olayları, toplum koşullarını roman kişilerine konuşarak anlattırma yolunu seçmiştir. Böylece bu bilgileri yazar olarak kendisi vermeden, daha dramatik bir tarzda sunmaya çalışır. Eskiden beri romanlarında insanlar çok konuşur ve bazı eleştirmenler buna karşı çıkar. Bence her edebî görenek geçerlidir - yeter ki amacı gerçekleştirebilsin. *Köyün Kamburu* veya *Yedi Çınar Yaylası*'nda kişilerin çok konuşması tedirgin etmiyordu, çünkü anlattıkları, romanın gelişmesini sağlıyordu. Ama *Devlet Ana*'da kişilerin konuşmaları gerçekliği yansıtacak bir görenek olmaktan çıkıyor. Bir tarih kitabına gidecek gereçleri roman görünüşü altında gizlemenin başarısız bir aracı oluyor.

Devlet Ana'nın en belirgin özelliklerinden biri dili. Yazar her şeyi kişilerine konuşturduğu bu dil yoluyla iletmeyi istiyor. Örneğin 484. ve 501. sayfalar arasında, Karacahisar savaşının kazanıldığını, önce kendisi bildirdikten sonra, savaşın betimlenmesini kişilerine bırakıyor. Böylece de hikâye kişilerin konuştuğu dille, abartmalar, ünlemlerle anlatılmış oluyor. Pek iyi gizlenmiş bir araç değil bu - bir savaşın bu dille anlatılması için ayrıntılı bir ziyafet sahnesi yaratmak gerekmiş ama sırf bilgi veren öbür konuşmalardan çok daha iyi. Edebali yolunda Osman Bey'in Kerimcan'a anlattıkları, Yunus'la Kaplan'ın konuşmaları, Alışar'la Hophop Kadın'ın, Osman Bey'le Edebali'nin konuşmaları, daha bir-

çokları hangi üretim fikrinden doğmuş olurlarsa olsunlar bir roman örgüsü içinde yer almaması gereken bölümler.

Bu bilgilerin hepsi tarih, iktisat, sosyoloji kitaplarından edinilebilir. Bütün romanı onlara ayırmakla Kemal Tahir yazının başına aldığım önerisini gerçekleştirmekten de uzak kalıyor. Yani, ele aldığı çağ ve toplumda yaşayan insanların "dünya görüşlerini" ve "davranışlarını" yansıtacağı yerde, o insanları çağ ve toplumun özelliklerini anlatmak için kullanıyor. "Tarihsel aşamaları" anlatmaktan, insanları anlatmaya zaman kalmıyor ve bu tutum yanlışı, baştan sona bütün romanı zedeliyor.

İnsanların ele alınış yetersizliği, inandırıcı olmamalarıyla sonuçlanıyor. Örneğin Rodos şövalyesi Gladyüs ile Katolik keşiş Benito, birer kötülük temsilcisi olarak sunulmuşlar. Bunun dışında hiçbir özellikleri yok. Kötülük, yanında başka hiçbir insani nitelik, huy, davranış şekli olmadan gösterilince, inandırıcı olamıyor. İki tipin de ahlakî boyutları var: kötülük. Ama hiçbir psikolojik derinlikleri yok. Üç boyutlu roman kişisi değiller yani. Kartondan kötülük maskeleri gibi, karşıdan bakınca bir korkunç surat, şöyle yandan dolaşıp bakınca görüyorsunuz ki, derinliği, üçüncü boyutu yok, kartondanmış.

Kişiler arasında özellikle Alışar, bir romancı için çok iyi geliştirilebilecek bir tip. Önceleri dürüst bir yönetici olan bu sancak beyinin kişiliğinin bir zayıf yanı yüzünden ve çevre zoruyla, birtakım ters raslantılar sonucunda gitgide yozlaşması zengin tragedya olanakları sunuyor. Ama onu da en kabataslak çizgilerle vermekle yetinen K.Tahir bu olanakları hiç kullanmıyor. Hem de, Alışar'a bir hayli sayfa ayırdığı halde. Alışar, Gladyüs, ikinci derecede kişiler; dolayısıyla cansızlıkları bir bakıma hoşgörülebilir. Ama kitabın merkezinde yer alanlar da onlardan daha canlı değiller.

Kişilerden başka, bazı temalar da gelişme olanağı sunuyor. Örneğin bataklık. Başta ve sonda batağı geçme sahneleri epey güçlü yazılmış. Buralarda bataklık bir kötülük simgesi gibi büyüyor, korkunçlaşıyor. Ama ortalarda, bataklık sadece bir topoğrafya özelliği.

Kişiler yaşamayınca, fazla bir olay zenginliği de olmayan bu roman, bütün o sanat dışı bilgileri sıkmadan verebilmek için kıvrak bir dil kullanma yoluna gidiyor. Ama dilin güzelliği yalnız başına bir romanı kurtaramaz. Ayrıca, bu romandaki dilin de birtakım sakıncaları var. Dede Korkut dili, Mercimek Ahmed'in, Evliya Çe-

lebi'nin dillerinin bileşimidir. Bazı kişiler şaka olsun diye Dede Korkut diliyle konuşuyor. Esir Ali savaşı anlatırken Evliya Çelebi üslubu iyice ağır basıyor. Bunların anakronik olması da bir sakınca sayılmaz bence, ama bir "özümlenmemişlik" havası sık sık belli oluyor. *Devlet Ana*'da kullanılan dilin başlıca özelliği, bugünkü edebiyat dilinin dışına düşen normlar kullanması. (Edebiyat dili, derken, yapay bir dili değil, gene konuşmaya dayanan dili, örneğin Yaşar Kemal'in, Orhan Kemal'in, Fakir Baykurt'unki gibi bir dili kastediyorum.) *Devlet Ana*'daki kolayca anlaşılabilen, gene de değişik bir dil. "Güldü ki ne kadar"lar, "Vay ki hey vah"lar, "yapabilemez, edebilemez"ler tatlı ama geliştirilmez örnekler. Dilin normlarına aykırılıklarıyla güzel hepsi, çok yöresel. Yaşanan bir dil değil, incelenmiş bir dil kullanıyor yazar.

Romandaki olayların dikkati çeken özelliklerinden biri de kadınların oynadığı rol. Bütün savaşlar kadın yüzünden çıkıyor diyebiliriz. Bala Hatun ve Nilüfer Hatun için Osmanlılar'la öbür sancak beyleri ve tekfurlar birbirlerine giriyor, Osmanlılar'ın gelişme yolları da böyle açılıyor. Ama bunlar belki Birinci Dünya Savaşı'nınki gibi, kökü derinde toplumsal koşulların yüzeydeki gelişme bahaneleri sadece. Kitapta Asya tipi üretimin sürekli olarak Batı sistemi ile karşılaştırılarak övülmesi bir çeşit şovenizm yaratıyor. Bizim sistem mert ve âdil bir sistem şüphesiz, ama sadece basit bir topluluğun yaşayışı için yeterli. İçinde pek fazla gelişme tohumu taşımadığı da Osmanlı devletinin sonraki serüvenlerinden anlaşılıyor. Yalnız kendi değerlerimizle yetinme çabası, Dede Efendi Bach'dan, Bâkî Shakespeare'den, minyatürler Rönesans resminden, Şeyh Bedrettin de Marx'dan üstündür, demeye kadar varabilir. Kemal Tahir kendisi bunları söyler mi bilmem, ama roman söyleyebileceği izlenimini bırakıyor.

Kemal Tahir önemli romanlar yazmış bir yazar. Yazık ki bu, üstünde en fazla titizlikle çalıştığı belli olan eserinde daha öncekilerin başarı çizgisi altına düşmüş. Bu başarısızlığının nedeni de gereçlerini işleyişindeki güçlülük ya da güçsüzlükten çok, sorunu, yani romanın kurallarını ve yerli roman yazmanın yolunu ele alışında bazı açmazlara girmesi. Romanın tasarlanışı ve kuruluşu, yazarın yazarlık gücünü de iyice azaltıyor.

Yeni Dergi, Sayı 42, Mart 1968

Osmancık

Tarık Buğra'nın kısa bir süre önce tefrikasına başlanan *Osmancık*'ı Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'sından sonra Osmanlı devletinin kuruluş dönemini ele alan ikinci kayda değer tarihi roman olmaya aday. Tefrika yeni başladığı için, üzerine söylenecek çok şey yok gibi görünüyor. Ama daha ilk birkaç bölümden belli olan bir tezi var bu romanın. Hattâ yazarın tefrika başlamadan önce söylediği sözlerden de bu tez ortaya çıktığı için, şimdiden tartışılmasında bir sakınca yok. 2 Mart 1983 tarihli *Tercüman* gazetesinde Tarık Buğra'nın ağzından aktarılan şu sözlerle *Osmancık*'ın yazılmasının amacı ve kitabın tezi anlatılıyor: "Nasıl olur da bir aşiretten tarihin en uzun ömürlü ve en kuvvetli ve en medenî imparatorluğu çıkabilir? Bu sırrı vermeye çalıştım."

Bu kısa açıklamadan, Tarık Buğra'nın konusunu nasıl ele aldığı anlaşılıyor. "Bir aşiretten çıkma" bir devlet anlayışıyla karşı karşıyayız. Aslında bu Osmanlı devletinin kuruluşuyla ilgili popüler bilgidir. Bilginin kaynağı da sözkonusu dönemden değil onbeşinci yüzyıl tarihçilerinden başlar. Daha sonraları da genellikle bu açıklama tarzı benimsenmiş, örneğin Namık Kemal kendi *Osmanlı Tarihi*'nde bu "aşiretten devlet olma" efsanesine bağlı çeşitli menkıbeleri bir "tarih" olduğu iddiasıyla yazmıştır. Fuat Köprülü'ye gelinceye kadar da Osmanlı devletinin kuruluşu böyle bilinmiştir. Ortada Fuat Köprülü ve eserleri olmasa, kendisi de tarihçi

değil romancı olan Tarık Buğra'nın bu tezi "kurgulaştırmaya" çalışması daha bir anlaşılır olurdu. Ama Fuat Köprülü var. O halde, Tarık Buğra onun söylediklerinden habersiz mi, yoksa o tezi geçerli mi saymıyor? Osmanlı tarihinin tam da bu dönemi üstüne bir roman yazmaya kalkışan bir romancının Fuat Köprülü'yü dikkate almadan işe girişmesi kolay kolay hoşgörülecek bir tutum değildir; yok onun kitaplarını incelemiş ve geçersiz bulmuşsa, tutumunda, şimdiye kadar çıkmış tefrikalarda görülenden biraz daha sağlam dayanakları olması gerekirdi.

Sorun şu: Fuat Köprülü, Osmanlı devletinin bilinen efsanelerde anlatıldığı gibi küçük bir aşiretten doğduğu tezini doğru bulmaz. Bu tezin çıkarıldığı kaynakların tarih yazımı bakımından güvenilir olmadığını ileri sürer. Bu konuda -bence- yeterli ve inandırıcı "ampirik" kanıtlar gösterir. Ama ampirik kanıtın ötesinde, belirli bir "teorik" perspektiften baktığı için inandırıcıdır sözleri. Başlangıcından beri bir hayli olgunlaşmış bir yapı gösteren bir devletin aşiret gelenek ve göreneklerinden oluşamayacağı öncülünden yola çıkar. Osmanlı devletini kuran Kayı aşiretinin bu tarihten önce hatırı sayılır bir yönetim deneyi ve bilgisi olması gerektiğini öne sürer. Bu iddialarını da pek çok "bilimsel" kanıtla destekler.

Ciddi bir tarihçi olarak Fuat Köprülü'nün aklı almamaktadır anlatılan türden bir aşiretin böyle bir devlet oluşturmasını. Olaya bu "bilimsel şüphe"yle bakmaya başladıktan sonra yaptığı çalışmalarda, bulduğu kaynaklarda Kayı aşiretinin 13. yüzyıldan çok daha önce Anadolu'ya geldiklerini gösteren olgularla karşılaşır. Çoğunluğu Ankara'nın kuzeyinde, ama kimisi de Muğla, Burdur taraflarında birçok "Kayı" adı taşıyan yer saptar. Kayıların sanılandan çok daha uzun bir süre içinde Selçukluların devlet yönetimi deneylerinden yararlandığını gösterir. Selçukluların da bu konuda daha eski Türk devletlerinden ve bu arada İslam uygarlığından, ayrıca, hem doğrudan doğruya, hem de İslam uygarlığı yoluyla dolaylı olarak Bizans'tan aldıkları mirası inceler. Bütün bunlar biraraya geldiğinde, Osmanlı devletinin kuruluşu bir "sır" olmaktan çıkar.

Köprülü'nün bu tezlerine rağmen, Tarık Buğra bu tarihi olayı bir "metafizik" mucize olarak ele almayı tercih etmiş. Hani Köprülü bir solcu olsa, Buğra da sırf inat için olsun soldakinden farklı bir tarih tezi oluşturmaya çalışsa, durum belki biraz daha anlaşılır

olacak. Oysa ortada öyle bir hal de yok. Köprülü'nün çürüttüğü efsanelerde olduğu gibi Kayıları Amuderya'dan alıp bir çırpıda Söğüt'e getiriyor Tarık Buğra. Üstelik arada "Kayı boyunun güttüğü amaç için" türünden sözlerle karşılaşıyoruz. Ve anlıyoruz ki Kayılar Osmanlı devletini kurup Batı'ya yayılmak amacıyla Amuderya'dan çıkıp buralara gelmişler. Kuruluş sürecinin, Edebali'den Dursun Fakı'ya bütün o efsanevi kişileri, Tağrık Buğra'nın kafalarına soktuğu mistik misyon bilinciyle konuşuyorlar.

Bu da bir tarih "anlayışı" olabilir, orasına bir diyeceğim yok. Dünyada tarihin de, her şeyin de, çeşit çeşit "anlayış"ları var. Bir yazar kalkıp Edebali'nin ünlü efsanelerde anlatılan rüyasını gerçek sayabilir; ya da Tarık Buğra gibi onu bir ölçüde "naturalize" edebilir. Kimsenin de buna karışmaya hakkı yoktur. Ama bunu yapan bir yazarla tartışmanın da imkânı kalmamıştır: evrim teorisinin, görelilik teorisinin şu ya da bu ayrıntısını değil de tamamını, ilkesini, varolma hakkını reddeden biriyle de tartışılamayacağı gibi, tıpkı.

Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'sı zamanında bazısı yeterince tartışılmamış sorunları belki şimdi Tarık Buğra'nın *Osmancık*'ı dolayısıyla tartışabiliriz. Bir yandan Osmanlı devletinin kuruluşu, buna ilişkin konular ve şimdiye kadar bu alanda çok sık rastlanan şovenizm, öbür yandan Türkiye'de sağcılık ve muhafazakârlığın niteliği, bir yandan da Kemal Tahir, Doktor Kıvılcımlı ve Tarık Buğra arasında kurulabilecek şaşırtıcı yakınlık... *Osmancık* üstüne konuşacak birçok konuyu ortaya atmayı başardı şimdiden, iyi bir roman olmayı başarmadıysa da.

Yazko Somut, Sayı 34/8, 25 Mart 1983

"OSMANLI DEVLETİNİN KURULUŞU"NA İLİŞKİN YAKLAŞIMLAR

Tarık Buğra'nın *Osmancık* romanında, Osmanlı İmparatorluğu'nu kuran ve bildiğiniz büyük zaferlere ulaştıran gücün, bir şekilde, Kayı aşireti içinde gizli olduğunu görüyoruz. Öyle ki, Osmanlı haşmeti, Kayı aşiretinde "kuvveden fiile çıkıyor"; Osman'ın gençliğinde bir "potansiyel"ken, bu andan başlayarak bir "gerçeklik" oluyor.

Dünyaya Buğra'dan çok farklı biçimlerde bakan başka yazar-teorisyenlerde, bu olay sözkonusu olduğunda, bazı şaşırtıcı bakış benzerlikleri görülüyor. Hikmet Kıvılcımlı'yı ve onun tarihi açıklama tarzını ele alalım. Ona göre eski uygarlıklar zorunlu olarak yozlaşır, çöker; ilkel topluluk değerlerini temsil eden barbarlar bu uygarlıkları yıkarak o kalıntıların üstünde yeni, zinde, güçlü politik bir iktidar kurar. Dolayısıyla bu bakış tarzında da imparatorluk-kuran enerji, bir aşiretin barbar ahlakında içkindir.

Kemal Tahir de Osmanlı devletinin kuruluş evresini bir roman çerçevesinde incelemiş bir yazar. *Devlet Ana*'nın başından sonuna kadar Bizans'ın ve Avrupa'nın yoz feodal ahlakının -düzeniyle birlikte- çöküşünü ve Kayı aşiretinde cisimleşen "iyilikçi" devlet anlayışı ve ahlakının yöredeki yerli halk arasına kök salmasını izleriz. Burada da, bu yeni devleti kuran enerji, bilgi, deneyim, Kayı aşiretinde vardır.

Böylece, burada sözkonusu ettiğim üç yaklaşımın da, Osmanlı İmparatorluğu gibi bir büyük devleti oluşturan "pozitif" değerleri

bir "aşiret" yapısında "mündemiç" saydıkları görülüyor. Bu aynı zamanda, daha *epistemolojik* bir düzeyde, tarih sürecinin *"potansiyel/gerçekleşme"* çerçevesinde kavranması anlamına geliyor. Bir başka düzeyde, bir "sosyo-ekonomik formasyon" olan Osmanlı toplumunun varoluşu, ahlakî-insani değerler boyutunda açıklanmış oluyor. Bütün bunlar biraraya gelince, kuruluş ve yükseliş kadar çöküşün de aynı terimlerle açıklanması gerekir. Şematik biçimde söylersek, kuruluş ve yükselişte etken olan ahlakî-insani değerlerin süreç içinde şu veya bu nedenle eksilmesi ya da yok olması çöküşe yol açmalı.

Tarık Buğra, kendi dünya görüşüyle tutarlı biçimde bu değerleri romanının -dolayısıyla Kayı aşiretinin- kişilerine "hiyerarşik" bir biçimde dağıtıyor. Savaşçılar var bir yanda, öbür yanda da Edebali gibi yarı-mistik, yarı-politik düşünce adamları. "Osmancık", bu iki değerler dizisini kendi kişiliğinde en iyi birleştiren insan olarak devlet kuruculuğu misyonunu yükleniyor. Buğra'nın görüş açısına göre Osmanlı devletinin oluşumu benzersiz bir süreç; yalnız bizlere özgü, milli bir hasletin sonucu.

Kıvılcımlı ise aynı "kuruculuk" özelliğini daha evrenselleştirir, bütün barbar kavimlerin özelliği haline getirir. Kemal Tahir'e gelince, orada bu değerler bir "üretim tarzı" halinde somutlaşmakta ve o zaman geçerlilik kazanmaktadır. Böyle ayrımlara rağmen, yukarıda belirttiğim gibi, üçünün yaklaşımında da Osmanlı devletinin kuruluşu için muhtaç olan kudret aşiretin damarlarında mevcuttur.

Osmanlı devletinin kuruluşuna ilişkin bir başka açıklama tarzını da, son yazımda değindiğim gibi Fuat Köprülü sunuyor. Onun açıklaması bütünüyle başka ilkelere dayandığı için, burada adı geçen üç yazar da, Zeki Velidi Togan gibi konuyla ilgilenmiş tarihçiler de, kendi aralarındaki bütün farklılıklara rağmen, bu soyutlama düzeyinde Köprülü karşısında ayrı bir öbek oluşturuyorlar. Ama Köprülü'nün gerek genel olarak tarihe bakışını gerekse özel olarak Osmanlı devletinin kuruluş sürecine bakışını bu yazıda ele alacak yer kalmadığı için, bu konuyu bir hafta daha sürdürmem ve olaya bir de bu açıdan bakmam gerekiyor.

Yazko Somut, Sayı 36/10, 8 Nisan 1983

KÖPRÜLÜ VE TARİHÇİLİK

Osmanlı devletinin kuruluşu üstüne bu üçüncü -ve son- yazıyı, yalnızca bu belirli ve "sınırlı" sayılabilir olayı değil, ona ilişkin olarak "tarih anlayışı"na önem verdiğim için yazıyorum. Tarihin belirlenmesinde "bireylerin rolü" ile "tarihi güçler" denen çok daha soyut yapılanmalar arasındaki denge, insanlar az çok gelişkin bir "tarih bilinci"ne erişeli beri durmadan tartışılır. Türkiye'nin kültür ortamında, "belirtik" olarak öne sürülen tarih açıklamaları ne olursa olsun, bireylere dayalı açıklamalar "örtük" düzeyde her zaman egemen olmuştur. Bunun bazı örneklerini geçen yazımda vermiştim. Klasik Türk tarihyazımı geleneğinde yalnız Fuat Köprülü bu sığlığı aşmış görülüyor (bir de Ömer Lütfi Barkan). Bu bakımdan bilinçli tutumundaki milliyetçi eğilime rağmen, temelde maddeci bir tarih yöntemini Türkiye'de ilkin Köprülü'nün geliştirdiğini söylemek yanlış olmaz.

Osmanlı devletinin kuruluşu Köprülü'nün ağırlıkla üstünde durduğu konulardan biridir. Tarihçi burada bireyleri ya da "Kayı aşireti" gibi birey-üstü kuruluşları, tarihin genel yapılanmaları içinde görmeyi başarmıştır. Osmanlı devletinin Bizans kurumlarının basit bir taklidi olduğu tezlerini inandırıcı bir biçimde çürütür. Burada, milliyetçi amaçlarla böyle bir polemiğe girdiği bellidir ve nitekim konunun önemli bir yanını yarı kapalı deyimlerle bir yandan kabullenirken bir yandan da dikkati başka noktalara

çekmeye çalışır. Böyle de olsa, ciddi bir tarih anlayışına ve yöntemine duyduğu saygıdır önemli olan. Ortadoğu bölgesinde iki belli başlı odak olarak Bizans geleneğini ve İslam uygarlığını kabul eder. Doğu'dan geçerek gelen Türklerin bu yeni uygarlıklarla karşılaşma biçimini ve sonuçlarını titizce analizden geçirir. Kayıların ve Osmanlılar'ın Bizans'ı doğrudan kopya etmediklerini kanıtlar, ama Bizans'dan İslam kültürüne, Araplardan da bu bölgede üst üste yeni devletler kurmaya başlayan Türklere aktarılan gelenekleri, devlet kurma ve yönetme deneyimlerini, elle tutulmaz bilgi ve görgü deposunu nesnel bir biçimde sergiler. Osmanlılar'ın gerçekleştirdiği yenilik zamanın politik konjonktürü içinde ve eskiden beri süregelen bütün bu gelenek ve görenekler arasında anlam kazanır. Ortaya çıkan oluşum böylece, herhangi bir ırksal-ulusal-bireysel kökenli metafiziğe gerek kalmadan anlaşılırlık kazanır.

Osmanlı'yı anlamak, Ortadoğu'nun bu kültürel karmaşısını anlamakla mümkündür. Bu yalnız biz Türkler için değil, o karmaşa içinden çıkarak bugün iyi kötü katıksız denebilecek ulusal kimlikler kazanmış bütün topluluklar için geçerli. Dünyanın başka pek çok bölgesinde eşi görülmemiş bir "karşılıklı ilişkiler, etkiler" yumağından geliyoruz. Geçmişimizin kıskançlıkla üstüne titrenmesi gereken mirası budur. Bunca kavmin geçtiği, yerleştiği, yaşadığı ve ortak denebilecek zengin bir kültür kurduğu bu bölgenin özgün bir yeri vardır. Bu karmaşık zenginliği elimizin tersiyle bir yana itip, olayı bir aşiretle açıklamaya çalışmak, bizi yirminci yüzyılın sonunda yeniden "aşiretleştirmek"ten başka bir sonuç vermez sanıyorum.

Yazko Somut, Sayı 37/11, 15 Nisan 1983

KEMAL TAHİR VE TARIK BUĞRA'DA OSMANLI DEVLETİNİN KURULUŞU

Kemal Tahir'in düşünce hayatımızda yeri önemlidir. Buradaki yerinin edebiyattakinden daha önemli olduğu kanısındayım. Romancı olarak kayda değer bir yenilik getirmedi. Kemal Tahir'i körükörüne bir hayranlıkla seven çoktur ve onlar böyle bir yargıya çok sinirlenecektir, ama ben bunda uzun uzadıya tartışılacak bir şey görmüyorum. Selahattin Hilav'ın söylediği gibi "Kemal Tahir'de dil 'anlatılan'ın yerine geçer, bir nesne haline gelir ve saydamlığını kaybeder." Ama bu bence, bir olumluluk değil, bir kısıtlılık haline gelir. Bu dil kullanımı dışında, teknik bir katkısı olmamıştır ve zaten bu dilsel kullanım böyle bir şeyi önlemiştir. Ama tarih konusuna resmiyet dışı bakışı çok daha önemli ve olumludur. İddialarını fantazi derekesinde abartmaktan kendini alıkoyamaması, ayrıca, sezgisel görüşlerini kanıtlanmış olgu gibi sunmaktan vazgeçmemesi, bu olumluluğa gölge düşürür; bunu, buradaki yazılarda vurguladım. Gene de, resmi tarihin böylesine boğucu olduğu bir toplumda Kemal Tahir'in fantazisi sağlıklıdır. Bu konuyu biraz genişletmek istiyorum, olumlu ve olumsuz yanlarıyla. Resmi tarih üstüne burada uzun parantezler açmaya gerek yok; ama buna, Türkiye'de solun da çeşitli nedenlerle o resmi tarihin nirengi noktalarını aynen benimsemiş olduğunu eklemekte yarar var. Bu nedenle altmışlarda "Asya Üretim Tarzı" kavramının tartışılması bir teorik özgürleşme imkânı yaratmıştı. Kemal Tahir de tarih yorumunda bir süre bu tartışma paralelinde ilerledi.

Dünyada daha sonra yapılan incelemelerle ATÜT kavramının altmışlarda Godelier'nin Marx'dan aktardığı şekliyle, eksikleri ve çelişkileri olduğu kanıtlandı. Ama önemli olan bu değil; önemli olan Türkiye'nin (ya da herhangi bir tikel toplumsal formasyonun) özgüllüğünün ciddiye alınması ve incelenmesiydi. Buradaki Marksistlerin çoğu, Stalin'in Avrupa-merkezli beş aşamalı toplumsal evrim şemasıyla yetinmekten şikâyetçi değildi. Dolayısıyla ATÜT hemen damgalandı, tartışılması engellendi, marjinalleştirildi. Bunun sonuçları da çok kötü oldu. Ne var ki bir süre sonra Kemal Tahir de hem ATÜT'den hem de Marksizm'den yolunu ayırdı. Buradaki temel dönemeç de Kemal Tahir'in Osmanlı devletinin "kerim" olduğuna inanmasıdır. Devletin oluşumunun feodalizmden farklı olması başka, devletin iyi olması başka. Devlet oluşumunun kaçınılmaz olduğu, ortaya çıktığı aşamada ilerici bir rol oynadığı v.b söylenebilir; ama toplumu "tebaa" olarak tutan bir devletin "keramet"i o kadar inandırıcı değil.

Devlet Ana işte bu dönemecin ürünüydü. Osmanlı devletinin "kerim" olduğu iddiasının yanısıra, "ilk Türk romanı"nın yazıldığı gibi iddialarla geliyordu ve böyle olması normaldi. "Kerim Osmanlı devleti" ile birlikte yeni bir şovenizmin yolu açılmıştı.

O günlerde devrimci öğrencilerle birlikte olduğum bir toplantı hatırlıyorum: Kemal Tahir'den etkilenmiş bir öğrenci, Shakespeare'den zevk almanın teorik olarak yanlış olduğu anlamına gelecek bir argüman sürüyordu ileriye: Altyapı üstyapıyı belirlediğine göre, estetik üstyapıda olduğuna göre, farklı üstyapılarda estetik ölçüler farklı olacağına göre, feodal değil, ATÜT geçmişinden gelen Türkiye'de Shakespeare'den zevk alınamazdı.

Şimdi bu, şematizmin oldukça patolojik bir örneği gibi görünebilir - hayli yaygın olsa da. Ama Kemal Tahir'in "ilk Türk romanı" iddiası da epey tehlikeliydi. Bunlara bir de bir grup sinemacının Kemal Tahir'den aldıkları esinle oluşturdukları iddia eklenebilir: altyapısı farklı olan, dolayısıyla zevk ölçüleri farklı olan Türkiye'de sinemadan, Avrupa sinemasının estetiği beklenmemelidir. Yeşilçam'ın ürettiği filmleri halk sevmektedir. Demek ki sinemacılar bu toplumun gerektirdiği estetiği bulmuşlardır.

Bu "altyapısal şovenizm"in sonuçları korkunçtur, resmen faşizandır. "Biz iyiyiz, herkes kötü" zenofobisinin desteklediği gibi, "biz"in dünyayla herhangi bir kültürel (ya da estetik) alışverişini de resmen

yasaklamaktadır: "Bach seviyorsun, ha? Seni Batı düşkünü züppe!"

Dolayısıyla "kerim devlet" buluşuyla birlikte Kemal Tahir fiilen sağa geçti. Kendisi böyle düşünmemiş olabilir, ama kabul edilişi böyle oldu, asıl taraftarlarını radikal sağda buldu. İlk taraftarlarından bazıları da aldıkları bu esinle zaman zaman düpedüz faşizan eserler üretebildiler.

Tarık Buğra iyi bir yazardır. Açıkça sağcı bir yazardır. Devlet Ana ile Osmancık *arasında bu iki farklı ideolojiden ileri gelen, ama aslında ayrıntı düzeyinde farklılıklar var elbette; ama temelde ikisi de aynı milliyetçi alegoriyi dile getiriyor.*

Her şeye rağmen, Kemal Tahir'in sezgileri üstüne, müridi olmaksızın düşünen kişiler orada sağlıklı açılımlar bulabilir.

CEMO - MEMO VE GELENEKTEN YARARLANMA

Kemal Bilbaşar'ın *Cemo* ve *Memo*'su romanda halk geleneğinden yararlanma yolunda ilginç bir çalışma olarak dikkati çekiyor. *Cemo*'dan sonra yayımlanan eleştiri yazıları özellikle bu konu üzerinde duruyorlar. Cengiz Tuncer şöyle demişti: "Orta oyunu, Karagöz, Meddah hikâyelerinin köklü geleneğinden beslenen bir anlatımı var Bilbaşar'ın." (*Akşam*, 16 Mart 1966) Şüphesiz gelenekten besleniyor ama, Tuncer'in saydığı geleneklerle bağını göremedim. Samih Emre (Rauf Mutluay) de o sıra şunları söylemişti: "Ne yalnız bir hikâye, ne alışılmış bir roman... Belki bir halk hikâyesi, bir destan tadında basitliğiyle büyük, yontulmamış kaba, yepyeni ve benzersiz bir eser." (*Yön*, 18 Mart 1966) Mehmet Seyda da aynı övgülü dille bu paralelde bazı özellikler tesbit ediyor: "... Bilbaşar aşırılıklara gitmeden, Doğu'da yaşayan halkımızın canlı, özlü dilini ve diyaleğini kullanarak epik türde sanırım uzun yıllar tek örnek gösterilecek romanına büyük olanaklar eklemiş durumda." (*Papirüs*, Ekim 1966)

Bu yazarlar *Cemo*'nun romandan ayrılan yanlarına işaret etmekle birlikte gene de temelde bir roman olarak bakıyorlar esere. Bense daha çok Tevfik Akdağ'ın şu yargısına katılıyorum: "*Cemo*, kuruluş, örgü ve genişlik yönünden ele alındığında, bir roman ya da büyük bir hikâye kılığı göstermekle beraber, dilinin gerek Batı ve gerekse Türk roman şekillerindeki alışılmış anlatım biçimleri-

nin dışında oluşu sebebiyle, daha çok bir masal, bir destan niteliğinde." Bu kitapların hangi türe gireceklerini kestirmek gerçekten güç, ama romandan çok masala yakın olduklarını söylemek yanlış olmaz sanıyorum.

Cemo-Memo konusunda, andığım yazarların eleştirisiz övgüsüne katılamıyorum, çünkü roman konusuna da, gelenekten yararlanma konusuna da ayrı bir açıdan yaklaşmak gerektiği kanısındayım. Bilbaşar gelenekten yararlanmayı fazlasıyla basit bir düzeyde gerçekleştirmiştir. Eserlerinin birçok üstün niteliği olduğu gerçi yadsınamaz, ama bu üstün nitelikler, sadece, o basit düzeyde varılabilecek en yüksek noktalardır. Yazarın, gelenekle kendi önüne koyduğu sınırları aşamaması, gelenekten başka bir düzeyde yararlanılması gerektiğini göstermektedir. Ayrıca, gelenekten bu düzeyde yararlanmanın olanaklarını tüketmiştir Bilbaşar. Böylece *Cemo* ve *Memo* başardıkları ve başaramadıklarıyla tek kalmaya mahkumdurlar. Gelecekte bu *tarzın* gelişmesi beklenemez.

Bilbaşar'ı eleştirirken, bugün Türkiye'de "gerçekçi toplumsal roman" yazmanın gerekliliği düşüncesinden yola çıkıyorum. Bilbaşar'ın tutumu ise, halk hikâyesini diliyle, motifleriyle, abartma gibi özellikleri ve genel havasıyla romana ithal etmek olduğu için, "gerçekçi", "toplumsal" ve "roman" terimlerinin hepsine ters düşmekte. Çünkü "gerçekçi toplumsal roman" halk hikâyesi sınırları dışına çıkılarak yazılabilir. Bunu yapmamak, romanın geniş, kapsamlı yapısı içinde, buna uymayan dar olanaklı bir türün sınırlarıyla kendi kendini kısıtlamak demektir.

Efsane Dili - Roman Dili

Roman dili esnek olmalıdır, çünkü her şeyi anlatabilmelidir roman. Her şeyi anlatabilmek de bir bakıma kişisizleşmek anlamına gelir. *Anlatılan* önemli olunca anlatma aracı buna ters orantılı olarak silikleşir. Çünkü okurla anlatılan olaylar arasına girmemeli, dikkati kendi üstüne çekmemelidir. Bir de, anlatılan şeyin niteliğine kendini uydurabilmelidir. Bir romanda gerçekçi betimlemeler, şiirsel bölümler, gerilimin arttığı parçalar bulunabilir, bulunur. Roman dili bütün bu nitelik değişimlerine ayak uydurabilmeli yani değişken olmalıdır. Kısacası, romanda dilin rolü her zaman ikincildir, hizmetkârlıktır.

Roman dili bir hizmetkâr olduğunu unutup efendi rolüne geçti mi denge bozulur. İşlek, akıcı bir dil, geçici olarak okurun gözünde romanı yüceltebilir ama, sadece geçici olarak. Dilin tadına varılıp, yeniliğine alışılınca, okur dilin gerisinde yatanı görmek ister. İşte o zaman hayal kırıklığına uğramamalıdır. Dilin büyüsünden başka bir şey, yapısal bir değer getirmeyen roman, başarısız romandır.

Bu yüzden, yani dilinin özerk bir yapısal öge olmayışı yüzünden roman edebiyat türleri içinde yabancı dile en kolay çevrilenidir. Gene aynı nedenle bazı büyük romancılar düpedüz bozuk bir üslupla yazmışlardır - Dostoyevski, Balzac, Dickens gibi.

Cemo-Memo'da kullanılan halk hikâyesi dili ise bu söylediklerime karşıt özelliklere sahip. Halk hikâyesinin dili, halk hikâyesinin konularıyla sınırlıdır. Belirli durumları anlatmak için oluşturulmuş bir dildir, başka durumların anlatılışında geçerli olamaz.

Cemo-Memo'nun dili düğün, sazla atışma gibi kamusal olaylara iyi yakışıyor, çünkü halk hikâyesi dili zaten bu gibi konular için yaratılmış. Bir de doğallığın öne çıktığı bölümler var. *Cemo*'da boğanın düveyi döllemesi, *Cemo*'nun çocuğu olsun diye anasına yakarışı ve bu bölümün sonunda *Memo* ile sevişmeleri gerçekten güzel. *Memo*'da Cemo ile Memo'nun dağlarda karşılaşıp konuşmaları da Türk düzyazısının seçkin örnekleri arasına girebilir. Halk hikâyesi dilinin bu güzelliklerdeki payı yadsınamaz.

Ama özellikle toplumsal ilişkiler ve psikolojik durumlar sözkonusu olduğunda dil yetersizleşiyor. Örneğin Şıh Persin'in kötülükleri anlatılırken, gerçekçiliğe ve toplumsal eleştiriye yatkın bir dil ve edebî yapının eksikliği adamakıllı belirgin. Bunlar olmayınca ele alınan ilişkiler aydınlanamadığı gibi, Persin de bir masal zebanisine dönüşüveriyor (bu konuya birazdan döneceğiz).

Senem'in Diyarbakır'da ağayla evlilik hayatı sönük, hattâ sıkıcı olabiliyor. Çünkü dağlı insanların duygularını anlatmak için elverişli olan dil, düzde konak hayatının ayrıntılarını, bu yeni düzen içinde Senem'in psikolojisini verecek nitelikte değil. Dille ilgili son bir başarısızlık örneği vereyim. *Memo*'da ağanın zina yapan karısı Hacer taşlanarak ölüme mahkum ediliyor. Burada başka türlü dil kullansa, Bilbaşar son derece güçlü bir bölüm yaratabilirdi. Gerekli olan fiziksel ayrıntıların inceliğine inmekti. Oysa geleneksel ve genel efsane dili buna olanak tanımıyor.

Bundan şu sonuç çıkar. Halk hikâyesinin dili sınırlı olduğu için, dünyası bir roman dünyası olan *Cemo-Memo*'nun kapsadığı hayat alanının her köşesine aynı yetkinlikle yetişemiyor. Bu geniş alan içinde ancak daha küçük bir alanı yeterince verebiliyor. İşte bu gereksiz bir kendini kısıtlama edimidir. Ve geleneğin bu düzeyde kullanılması esere bir zenginlik değil, tersine, bir yoksulluk getirmiştir. Dilin kullanılışı adına bir kazanç olabilir *Cemo-Memo*, ama "gerçekçi toplumsal roman" adına bir kayıptır.

Buna bir de kalıplı kurallı, tekerlemeli halk söyleyişinin ilk bakışta çarpıcı olması, ama uzun vadede giderek tekdüze, yer yer sıkıcı olması eklenebilir. Bilbaşar, gerçi bazan, konu zorladıkça, halk söyleyişine tam uymayan söyleyişlere de açılıyor. Ama belirgin çabası, o söyleyişin normundan uzaklaşmama yolundadır. Böylece romanın derinliğine yapısını ihmal etme pahasına bağlı kalmıştır efsane diline. Üstelik bu kalıplı dilin üç cilt boyunca sıkıcı olması önlenemez.

Bilbaşar'ın bu kitaplarında ve onunkine benzer bir dilsel kaygı taşıyan bütün romanlarda son çözümlemede, bir yapaylığın ortaya çıktığı da su götürmez bir gerçek. Bir çeşit vantrilokluk oluyor böyle yazmak. (Karından konuşma da bir konuşma *üslubu* değildir.) Yazar baştan sona, kendisinin olmayan bir aracın tutsağı oluyor.

Bu yargı yalnız Bilbaşar için değil, çağdaş romanlarımızın çoğu için geçerli. Falan yazarın filan romanındaki dilin "şiirselliği", "diriliği", "özgüllüğü", "akıcılığı" oldum olası söylenir. Sanki romancının asli görevi yeni bir dil yaratmakmış gibi. Buna şive kullanan romanları (ya da oyunları) da ekleyebiliriz. Oysa romancının görevi ne yeni dil yaratmak, ne de yöresel diyaleklerin özelliklerini sergilemektir. Romancı roman yazar, ve romanına en iyi uyan dili kullanır. Dili başlı başına bir sorun, bir estetik varlık olarak öne sürmez. Öyle görünüyor ki, yazarlarımız roman dili konusunda doğru perspektifi bulana kadar, "gerçekçi toplumsal roman" yazılamayacak.

Denebilir ki *Cemo-Memo* birinci kişi ağzından anlatılmıştır. Olayları anlatan insanlar bu dili konuştuklarına göre dil onların dünyasını yansıtır ve kitap için bu kadarı yeterlidir. Şu da söylenmelidir: Bu dilin kullanılmasıyla aşiret hayatının özgül duyarlığı dolaysız olarak yansıtılma olanağını bulmuştur. Yukarıdaki eleştiriyi yaparken bütün bunları unutmuş değilim.

Cemo-Memo'nun konularıyla dilinin çok iyi çakıştığı yerler olduğunu yukarıda söylemiştim. Eseri kendi dışında bazı ilkeler açısından değil de, kendi koyduğu ilkeler çerçevesinde okuduğumuz zaman sürüklenip gitmemiz bu yüzden oluyor. Kitabın tehlikesi de burada. Parlaklığı, temelindeki yanılgıyı gözlerden gizleyebilir.

Aşiret hayatı ve aşiret insanlarının doğa içinde özel hayatlarını ele aldığı sürece hiç aksamıyor *Cemo-Memo*. Ama kitabın toplam çerçevesi de bundan ibaret değil. Yoksa, küçük bir aşk hikâyesi olurdu. Asıl konu, aşiretin kendi dışındaki birtakım güçlerle karşılaşması. İşte dil burada yetersizleşiyor. Aşiret dışındaki güçleri veremediği gibi, çarpışma olayını da ancak kısmen yansıtabiliyor. Dolayısıyla efsane dilinin anlatıcı ağzından kullanılması da yukarıdaki eleştiriyi geçersiz kılmıyor.

Efsane Motifleri - Roman Yapısı

Destan, özellikle masal, doğaüstü motiflerle doludur. Roman ise temelinde gerçekçi bir tür olduğu için bu gibi motiflere yer veremez. Doğaüstü ögelerle roman yapısını benzeşlemenin (asimile etmenin) olanağı yoktur. Doğaüstü karıştı mı romanın inandırıcılığı zedelenir. *Cemo-Memo*'da doğaüstü motiflere bir örnek, Şıh Sait isyanından beri yıllarca eline silah almayan Cano'nun kızına göz diken Sorikoğlu'nu korkutmak için, eğilip bacaklarının arasından arkaya ateş etmesi ve Cemo'nun başındaki kayısıyı vurması. Tuz yedirilmiş koyunu Memo'nun kavalla su içmekten alıkoyması, ya da silah atmaktaki üstünlüğü, zaten tamamen bilinen masal motifleri. Bunlar romanı derinden zedeleyen bölümler. Kahramanın ya da kurtarıcının en gerekli anda birdenbire ortaya çıkması da böyle. Cemo'nun sekiz talibi yere serildikten sonra Memo'nun sökün edivermesi, Raşo ağa Senem'i ikinci kere evlendirecekken Memo'nun gene ufukta belirmesi, ya da işlerin karıştığı bir anda kumandanın ansızın Elazığ'a atanıvermesi, romanın değil, masalın nedenselliğine göre kurulmuş olaylar. (Saydığım durumlardan bazılarını Bilbaşar'ın anlatanların abartıcı duyarlığıyla açıklaması, yukarıda dil konusunda saydığım nedenlerle, sorunun özünü değiştirmez. İnandırıcılık bozulmuştur.)

Bütün bu doğaüstü ya da olasılık ötesi ögelerin varlığı *Cemo-Memo*'ya romandan ayrı bir yapı veriyor. Bilbaşar'ın bilinçli olarak

kullandığı bu yapı, gerçekçi toplumsal çözümlemeden çok, ütopyaya yatkın. Nitekim sık sık karşılaşıyoruz ütopik durumlarla. Cemo'daki minyatür toprak reformu uygulaması bunun başlıca örneklerinden. Köylüler bir çırpıda demokratik aşamayı geçip, daha ileri aşamaya giriyorlar. Hem de kendiliklerinden, kimse yol göstermeksizin. Deney gerçi başarısızlıkla sonuçlanıyor, ama bu da sunulan olayın baştan sona ütopik niteliğini değiştirmiyor. Toprak reformunun köylüye aykırı bir şey olmadığını söylemek için, bilinçli olarak mı ütopya yazıyor acaba Bilbaşar? Bu gibi içeriğe değin sorunlar ayrı bir konunun kapsamına girer. Şimdi ütopik-masalsı yapıyı biçimsel açıdan ele alıyorum. Bu yapıya yol açan başka bir etmen de, "iyi adamlar-kötü adamlar" efsanesi. Destan dili ve motifleriyle yazılmış kitapta, iyi ve kötü güçler destansı-masalsı oluyor. Sınıf ilişkileri arkaplanda, örtük kalıyor. İyilik ve kötülük dağılımı az çok sınıfsal olsa da, bu niteliklerin açıklamaları sınıfsal değil. Sorikoğlu, Şıh Persin, Dursun onbaşı, düzen içinde doldurdukları yerin gereği ve sonucu olarak değil, kişi olarak kötü. Dolayısıyla kötülükleri de abartılıyor, gerçeklik sınırları dışına çıkıyorlar. (İyilerin iyiliği için de aynı şey geçerli)

Bir de Raşo ağa gibi iyiyken kötüleşenler var. Bu değişim de masalsı. Yani kişinin gelişme dinamiği göz önünde tutulmuyor, olay örgüsünün gereklerine göre kişiler kukla gibi oynatılıyor. Raşo ağadan başka, daha önemsiz bir kişi olan Sofi de, böyle gadrine uğruyor yazarın. Önce, Senem'i kurtarırken, çok iyi niyetli bir kişi. Senem kurtulunca, Memo'nun yerini tutamayacağına göre, Sofi'ye, "münasip" bir son bulmak gerekiyor. O zaman iyi yürekli Sofi birdenbire gözünü ağalık hırsı ve şehvet bürümüş (oysa Senem canını kurtarmak için resmen kışkırtmıştı adamı) bir alçak kişi oluveriyor. Entrikalara girişip ölüyor ve cezasını bulmuş oluyor.

Bu çeşitten aksamaları Bilbaşar'ın acemiliğine değil, eserinin temelinde yer alan masalsı imgeleme yoruyorum. Masalsı-ütopik yapı, yazarın yapmak istediği toplumsal eleştiriye ters düştüğü gibi, buna bağlı olarak kişilerin psikolojik tutarlılığını da dinamitliyor. Kısacası, "gerçekçi, toplumsal roman"ın yazılmasına engel oluyor.

Bilbaşar, başta söylediğim gibi, gelenekten yararlandığı için değil, gelenekten yararlanma sorununu fazla basit düzeyde çözdüğü için de başarısızdır. Gelenekten yararlanma, geleneğin sınırlarını aşamamaya dönüşmüştür. Gelenekte varolan güzelliklerle yazarın kişisel yeteneği bileşimi, *Cemo-Memo*'yu bu haliyle de edebiyatımızın kayda değer eserlerinden biri yapmaya yetmektedir. Ama *"bütün"* sakat, başarı kısmîdir. Ele alınan konu, gerçekçi bir tutumla, büyük bir eser yaratmakta kullanılabilirdi.

Türk edebiyatında, özellikle eleştiride, gelenekten yararlanmanın fetişleştirildiği bir dönem oldu. Bu dönem, edebiyatın bütün Türkiye gerçeklerine sırt çevirdiği daha önceki döneme tepki niteliğinde gelişti. Tepki duygusallıktan kurtulamadığı ve yalnızca "ulusçu" temellere dayandığı oranda, bazı yanlışları da yanı sıra geliştirdi. Gelenek sorunu kendi dışında birtakım sorunlarla birlikte ele alınıyordu ve böyle olması da herhalde gerekliydi. Sanat ve kültürde ulusçu, anti-emperyalist, toplumcu düşüncenin bir yansıması oldu. Ama bu yüzden de fetişleşmesi kolaylaştı. Özellikle az düşünüp, daha az bilip çok konuşan kişiler elinde konu bir saldırı aracı, etkili bir karalama silahı oldu. Geleneğin kullanılmasına şu ya da bu biçimde karşı çıkan herkese neredeyse vatan haini dendi. Toplumculuğa en aykırı düşen gerekçelerle, fakat toplumculuk adına yapıldı bu işler. Sinemada gelenekselliği (!) savunanların tartışma seviyesizliği herhalde hâlâ hatırlanır.

Bu tartışmalar sanat ürünlerini de doğrudan doğruya etkiliyordu. Sığ bir anlayışla halka ve tarihe dönme eğilimi yaygınlaştı. Tiyatroda Karagöz, resimde Minyatür, kilim deseni tartışmaları açıldı. Teorik düzeyde de Asya Üretim Tarzı bu eğilimi güçlendirdi. *Cemo-Memo* işte bu dönemin damgasını taşıyan eserlerden biri, bunların belki de en üstün örneğidir.

Bu dönem sona erdi mi? Bence, evet. Çünkü, 1) Bu düşünce akımı artık barutunu tüketti, söylediği yeni bir şey yok; 2) Getirdiği tartışılmaz doğru, yani, sanatta geleneğimizden yeterince yararlanmadığımız, bundan böyle yararlanmamız gerektiği doğrusu, yerleşti, benimsendi; 3) Akımın yanlışları zamanla ortaya çıktı ve bunların eleştirisine başlandı. Başka bir söyleyişle, edebiyatı ileri götüren düşünce olmaktan çıktı, bir yerde tutucu olmaya başladı.

Bu, artık kimse böyle düşünmeyecek, ya da kimse bu düşünceden kaynaklanarak sanat ürünü vermeyecek demek değildir. Şüphesiz bunlar daha uzun zaman sürecek. Ne var ki, içinde bulunduğumuz yeni dönemin ileri düşüncesini temsil edemez bunlar. Bu akımın haklı yanı yerliliği önermesiydi; ama sınıfsal içeriği eksik kaldı. Bu yüzden yarattığı eserler, kabataslak bir sınıflandırmayla, "popülist" nitelikteydi. Ama bundan sonra milliyetçiliğin, şovenizmin yolu da açılmıştır önünde. Peki, öyleyse nasıl yararlanılacak gelenekten? diye sorulabilir. Bunun cevabını bulmak da, eleştirmenden çok yaratıcıya düşer. Yalnız, şu yazıda, olumsuz yönden de olsa bir temel ilkeye parmak basıldı sanıyorum. Gelenekten yararlanma, geleneksel bir yapıya hapsolma biçiminde ele alınmamalıdır. Çağdaş dünyanın verdiği olanaklarla düşünürken, eskimiş, aşılmış bir yapıyı bir bütün olarak ithal edemeyiz. İster bir sanat türünün, ister bir duygulanma biçiminin kalıbı olsun, seçerek, eleştirerek almalıyız alacağımızı.

Örnek üzerinde konuşarak biraz daha somutlaştırayım bu yargıyı. Susamış koyunu kavalla oyalama motifini ele alalım. Bu motif, belli bir masal tipi içinde yer alır. Konusu bu masal tipine uygun düşen bir roman, masalla arasında *esnek* bir ilişki kurabilir. (Zaten ilişki esnek olmazsa roman alegorikleşir.) Böylece masal, romanın arkaplanında bir göstersel (referential) çerçeve olarak durur. Sözkonusu motife gelince bunu olduğu gibi değil, özündeki anlamın çağdaş yorumuyla almak gerekir. Anlatılmak istenen güç bir işi başarmak ve bu arada bir sanatsal etkileme gücünü ya da duygu içtenliğini ortaya koymaksa, motif bu özellikleri verecek biçimde değiştirilebilir. Olağanüstü bir havası da gerekirse olabilir değiştirilen motifin, ama olağanüstülük, çağdaş olasılık anlayışına aykırı düşmemelidir. Çünkü önemli olan motifin kendini kullanmak değil, motifle verilen anlamı çağdaş ölçülere uydurmaktır.

Bu kadar değiştirilirse motifin yerliliği, gelenekselliği kalmaz diye düşünmemelidir. Çünkü bu motifler zaten genellikle evrenseldir. Olduğu gibi kullanmakla yerlilik zaten sağlanmış olmaz. Burada andığım motiflerden Cano'nun kayısıyı vurması akla hemen Wilhelm Tell'i getirmektedir. Koyun-kaval motifi ise Orfeus mitinin bir varyantıdır.

Dolayısıyla motiflerde böyle ufak tefek özelliklerde değil, bü-

tünde araştırılır gelenek ve bütünde verilir. Efsanelerde, destanlarda, masallarda gizli olarak bulunan ulusal ve sınıfsal özlemleri, umutları, genel duygu ve düşünce kalıplarını genel ulusal ve sınıfsal duyarlılığı çıkarmak, çağdaş sanat ürününe bunları işlemek gerekir. Günümüzün sanatçısı, ancak bunu başardığı zaman, ulusal geleneğin hakkını tam anlamıyla vermiş olur.

Halkın Dostları, Sayı 16, Temmuz 1971

TUTUNAMAYANLAR

Tutunamayanlar, yeniliği, değişikliğiyle çarpıcı bir roman. Türkiye'de geleneği olmayan bir roman tarzının oldukça başarılı bir ürünü. İlk bakışta belki çok dağınık, çok keyfî. Yazar aklına geleni yazmış gibi. Oysa bu dağınık görünüşlü malzeme titiz bir seçmeyle toplanmış ve rastgele değil yapısal bir bütün meydana getirecek biçimde örülmüş. Oğuz Atay özellikle roman kuruculuğuyla başarılı bir yazar.

Romanın genellikle olağanın üstünde başarılı olduğunu baştan belirtmek isterim. Karmaşık, zengin bir yapısı olduğu için, üzerine söylenecek çok söz var. Konusu, biçimi, tekniği, ayrı ayrı inceleme konusu olabilecek nitelikte. Ama apaçık ortada olan meziyetlerinden değil, gene aynı üstün nitelikleri yüzünden kolaylıkla görülmeyen iki önemli kusurundan sözedeceğim.

Mehmet Seyda'nın *Yeni Dergi*'de yayımlanan eleştirisi romanın insansızlığını eleştiriyor:

> "Düşünceler hiç bir zaman, kişileri duygulandırmaya yetmemiştir. Bir romanda sürekli olarak eleştirisel aklın kullanılışı ve "humour"un ağır basışı, somut insan gerçeğini yok etmeye yeter. 'Selim! Canım Selim!' ve başka adlar, konunun bir intihar olayını ele alışı, gelgelelim, 'insansız'dır *Tutunamayanlar.* Duygulanmamızı değil, irkilerek, gülümse-

yerek düşünmemizi istemiştir. Kendi içimizde bir yabancılaşmayı, hesaplaşmayı, bir oyuntuyu kurgulamıştır."[1]

Önce, "insansız"lık yargısını ele alalım. Seyda'nın bu yargısına katılmıyorum. Atay'ın denediği roman tarzında kişiler, Balzac, Dickens, Tolstoy romanlarındaki kişiler gibi çıkmaz karşımıza. İkinci tarz romanın kişileri dışarıdan, bizim normal olarak insanları görmeye alışık olduğumuz bir şekilde verilmiştir. Oysa Oğuz Atay'ın yaklaşımı başka türlü. Bir kere, insanlarını içeriden, zihnî süreçleri yoluyla vermeye çalışıyor; ikinci olarak da, hem tikel bir insanı, hem de belli bir kategoriyi temsil eden bir insanı vermek istiyor. Bunun için simgeciliğe de başvuruyor.

Dıştan verilen insanları, jestleri, mimikleri, konuşma tarzlarıyla görürüz. Sınırları belli, çizgileri keskin, çok canlı imgelerle tanırız onları. İçten verilenler ise daha soyuttur, ister istemez. Hem çok daha yakından tanırız, hem de o kadar rahatlıkla gözümüzün önünde canlandıramayız. *Tutunamayanlar*'da bu ayrımın sonucunu görebiliyoruz. Ama bu, romanda insan yok demek değil.

Tutunamayanlar'ın ana kişileri Turgut Özben ve Selim Işık. Sorun, "tutunamayan" insan tipini vermek olduğu için, ayrılıkları kadar ortaklıkları da vurgulu ikisinin. Seyda'nın haklı olarak işaret ettiği gibi, Selim-Turgut-Süleyman Kargı üçlüsü aynı üslupla konuşuyor, yazıyor ve dünyaya bakıyor. Aslında bunların, "tutunamayanlık" temsilciliğinde birbirlerini tamamladıkları söylenebilir. Bundan başka, psikolojik düzeyde de bir simgecilik göze çarpıyor. Turgut'un "ego" (soyadı "ÖZBEN"), Selim'in ise "üst-ego"yu temsil ettikleri söylenebilir. Selim bir bakıma ülküsel, peygamberimsi, Turgut daha normal, daha dünyevi bir "tutunamayan". Selim'e hayran.

Bundan daha da önemli bir simge, Selim'in İsa'laştırılması. Bunu üstüne basa basa belirtiyor yazar. İsa'nın ikide bir sözü geçtiği gibi Selim'in ikinci gelişi de sık sık sözkonusu oluyor. Anlaşılıyor ki 'tutunamayanlık'ın tarihte en büyük temsilcisi İsa. Selim de bu soyun çağımızda yaşayan üyesi. Atay'ın özellikle bir iması, Selim-İsa özdeşliğini iyice tanımladıktan başka, romanın ana temasını da belirliyor. Bu, Selim'in soyadının anlamı. Selim "Işık" akla hemen Yuhanna'nın İncil'ini getiriyor: "Her şey onun ile oldu, ve olmuş

1 Mehmet Seyda "Tutunamayanlar", *Yeni Dergi*, Sayı 92, s.253.

olanlardan hiçbir şey onsuz olmadı. Hayat ondaydı, hayat insanların nuru idi. Nur karanlıkta parlar ve karanlık onu anlamadı."[2]

Demek, dünyanın anlayamadığı İsa gibi, Selim de bir Işık'tır. Ama içinde yaşadığı dünya onu da anlamamakta, İsa gibi o da bu dünyanın pisliğine kurban gitmektedir.

Mehmet Seyda'nın "insansızlık" yargısından çıkıp buraya geldik. Bu "insan" konusuna devam etmeden gene aynı paragrafta geçen "eleştirisel akım" deyiminin bu roman için ne ölçüde geçerli olduğuna bakalım. Mehmet Seyda yazısının bir yerinde şunları söylüyor:

> "*Tutunamayanlar* özeleştirisini ve reklamını kendi içinde taşıyan bir romandır, işte: 'Bu kitap ne ciddi kavgaların, ne büyük ve yaygın sıkıntıların, ne de ezilen insanların romanıdır; bu kitap, mustarip bir ruhun iç çekişlerinin romanıdır. Sizlere hizmetten şeref duyan yayınevimiz iftiharla sunar: *Tutunamayanlar*" (s. 514.)
>
> Mizah sanatı, hiç kuşkusuz yazarından büyük zekâ bekler. Oğuz Atay bir taşla birkaç kuş birden vurur: Romanının neyi içerdiğini açıklar, kendini alaya alır, aynı zamanda -gelecek- eleştirileri göğüsler."

Seyda'nın bu sözleriyle, romanın (simgecilikle birlikte) ikinci yapısal özelliğine geliyoruz. Seyda'nın "eleştirisel akıl", "özeleştiri" gibi terimleri kullanması üstünde biraz durmamız gerekiyor. "Mizah", evet; ama gerçekten eleştiri ya da özeleştiri var mı bu romanda?

Aynı örneğe bakalım - bütün kitap aşağı yukarı aynı tonda yazıldığı için herhangi bir alıntı işimizi görür. Mehmet Seyda'nın haklı olarak işaret ettiği gibi yazar burada hem kendisiyle alay ediyor, hem de yaptığı işi haklı gösteriyor.

Kötü romanlara düşük yayınevlerinin yazdığı tanıtma yazılarının bir parodisini yapıyor. Böylece kendisiyle alay ediyor. Ama *bu* romanın *o* romanlardan olmadığı besbelli. Böylece alay gerçekten hedefini bulmuş olmuyor. İlk bakışta kendisiyle alay eder gibi göründüğü halde, aslında kendisiyle değil *o* tip romanlar ve *o* tip tanıtma yazılarıyla alay ediyor.

---

2 *İncil*, "Yuhanna'ya göre", Bab 1, s.92. Kitab-ı Mukaddes Şirketi, İst., 1958

O halde niçin söylenmiş bu söz? Gerçekten romanın konusu "mustarip bir ruhun iç çekişleri" deyimiyle özetlenebilir mi yoksa? Hiç şüphe yok ki bu cümlenin akla getirdiği bayağılık yok *Tutunamayanlar*'da. Ama bu eleştirinin büsbütün üstünde bir eser de değil.

Görülüyor ki yazar, kendisiyle, abartılmış bir tonla alay ediyor. Bu alayın geçerli olamayacağını kabul ediyoruz. Ama bunu kabul ederken, romanın *başka türlü bir eleştiriyi davet ettiğini* unutabiliyoruz. Buraya kadar, Mehmet Seyda'nın tesbitini açmış oluyoruz: "Romanının neyi içerdiğini açıklar, kendini alaya alır. Aynı zamanda -gelecek- eleştirileri göğüsler."

Bu doğru, ama buna nasıl "eleştiri", "özeleştiri" diyor Seyda? Belli bir özelliği yakalıyor, ama özelliğin adını yanlış koyuyor. Sonra bu yanlış kavramla roman üstüne düşünmeye devam ediyor, böylece de yanlış sonuçlara varıyor. Romanda "eleştirisel akıl" var, onun için insan yok diyor örneğin. Yeterince duygulu bulmuyor romanı sonuç olarak.

Romanlar genellikle, birden fazla tabakaları olan yapılardır. Bu roman da, biraz kasıtlı olarak böyle. Mehmet Seyda'nın eleştirisinin yüzeye yakın tabakalardan birinde takılıp kaldığı anlaşılıyor. Çünkü, *Tutunamayanlar*'ı yerdiği halde, *Tutunamayanlar*'ın temel yanılgısını o da paylaşıyor. Böylece, belki Oğuz Atay'ın istediği yargıyı vermiyor, ama onun istediği sonucu çıkarmış oluyor.

Bu sorunu açmak için "eleştiri kavramı" ile, bence romanın başlıca yapısal özelliği olan "ironi" kavramı üstünde biraz durmamız gerekecek. İki kavram aslında hayata karşı birbirine tamamen karşıt iki tavrı temsil eder. İroni, alaycı ve hattâ nihilist bir tavırdır. Yanlışlarla alay eder ama yanlışı bir doğruyla karşıtlamak gereğini duymaz. Doğruya zaten pek inanmaz. Belli bir değerin üstüne çıkar, ötedeki bir değeri alaya alır; sonra bir başka değere oturur, az önce üstünde durduğu değeri yerin dibine batırır.

Oysa eleştiri, belirli bir değerler sistemine dayanmak zorundadır. Eleştiride yanlışın "teşhir"iyle aynı anda doğru da belirlenir, iki süreç birbirinden ayrılmaz. Eleştiri bir sistematiğin sonucu, ironi ise bir sistematiğin yokluğudur. Eleştiri, değiştirmeyi amaçlar; kendi başına değiştirmez elbette, ama neyin, niçin ve nasıl değişeceğini gösterir, yani daha olumluya geçişin *teorik* hazırlığını yapar. İroni ise değişme ve değiştirme gibi amaç gütmez. Ter-

sine, eleştirelliğin bağnazlığı olduğu, yani her şeyin her zaman alaya alınmasını öngördüğü için, aslında tamamen edilgin, durağandır.

Gelgelelim, bu tanımladığım yoğunlukta bir ironi yok *Tutunamayanlar*'da. Çünkü Oğuz Atay böyle köklü bir nihilizme sahip değil. İroni, romanda, Oğuz Atay'ın nihilizminin sonucu olarak değil duygusal bağlanmasının bir sonucu olarak var - duygusallığını denetleme aracı olarak var.

Bu denetlemenin nasıl bir şey olduğunu anlamak için "eleştirel"liğin roman sanatında somut işlevini görmeliyiz. Eleştirel tavır, yazar-romanın kişileri -okur arasında "estetik uzaklık" sağlar. Yani yazar, kişilerine eleştirel bir gözle bakar ve kendini onlarla özdeşlemez. Kahramanları hataları ve sevaplarıyla oldukları gibi ortaya koyar. Romanı eleştirel bir gözle okuyan okur da kişilerle kendini özdeşlemez, soğukkanlı bir perspektiften onlara bakarak kendi sonuçlarını çıkarır, yargılarını verir. Ancak bu şekilde yazılmış bir roman okurlara hayat hakkında somut "bilgi" verir ve ancak bu şekilde okuyan okur hayat hakkında "bilgi" edinir.

İşte Oğuz Atay'ın "ironisi" bu çeşitten bir denetleme sağlamak amacını güdüyor. Ama işte "eleştiri" dediği de "ironi" olduğu için bunu yapamıyor. Çünkü olumsuzu, olumlu bir değerler sistematiği açısından olması gerekenle karşıtlamıyor. Yanlışın kökenini "teşhir" ederek değiştirilmesi imkânını yaratmıyor. Yanlışın şakasını yaparak aslında sevimlileştiriyor yanlışı. Yukardaki örnekte gördüğümüz gibi, kişileriyle ilgili eleştirileri, ironik kılığa sokuyor, böylece bu yargılar haklı olmaktan çıkıyor. "Yok," diyoruz, "bu adam bunu haketmedi." Sonuç olarak yoğun bir haklılık bulutu sarıyor kişileri özellikle de Selim'i. Yazar onu seviyor, tutuyor, İsa özdeşliğiyle yüceltiyor, haklı buluyor. İroninin işlevi de burada ortaya çıkıyor. Akılcı görünümü altında bu duygusal yazar-kahraman özdeşliğini kamufle ediyor, bir yandan da, kahramana gerçekten eleştiri gelmesini önlüyor (özellikle ikinci ciltte Turgut'un da Selim'e hayranlığını açıkça ortaya koymasıyla, iyice romantikleşiyor kitap.)

Romanın kahramanlarına uygulanmayan eleştiri, kahramanların çevresine, yani dış dünyalarına, topluma uygulanmış mı? Burada yazarın tavrı daha ciddi bir eleştirelliğe yaklaşmakla birlikte gene ironi ağır basıyor. Toplum eleştirisi acı, mizahî, genellikle

başarılı, birçok yerde çok başarılı. Ama kişilerinin ilgilerinin (ya da yazarın ilgisinin) gerçekten bu dış dünyaya dönük olmadığını görüyoruz. O kadar içe dönükler ki, zaten vakitleri yok dış dünyayla ciddi olarak ilgilenmeye. Dış dünya karşılarına bir imkânsızlık olarak dikiliyor. Baştan öylece kabulleniyorlar onu. Daha doğrusu Turgut kabulleniyor, Selim kabullenmiyor. O intihar edince, Turgut da bağlarını koparıyor.

Tutunamayanlar'da küçük burjuva dünyamız, değerleri, ülküleri, özlemleri, davranış ve düşünce tarzlarıyla zekice alaya alınıyor. Ne var ki bu dünya varolan ve mümkün olan tek dünya gibi konuyor. Dış dünya ve kahramanların erdemleri, değerleri arasında böylece bir uçurum meydana geliyor. İşte bu bağlam içinde oluşuyor Selim'in intiharla sonuçlanan "dram"ı.

İntihar, önemli bir yer tutuyor romanda, şüphesiz. Her şey onun çevresinde toplanmış. İntihar konusu üstünde durmak herhalde gereksiz. Olağanüstü birkaç durum dışında haklı gösterilir bir şey olduğuna inanmıyorum. Ama Selim'in bana aykırı gelen yanı intiharı değil, intihar edinceye kadar, kendisine intihar dışında bir çözüm bırakmamakta ısrarı. Onun bu tavrını -her şeyde olduğu gibi- yazar da paylaşıyor. Yıllarca aşkı özleyen Selim'e olumlu bir aşk ilişkisi sağlıyor örneğin. Yani Selim'in intiharına birtakım dünyevi gerekçeler olsun istemiyor. Öte yandan, bir Krilof gibi, felsefi bir intiharcı da yapmıyor onu. Daha çok, Hamletimsi bir davranışı var. Çok yerde Hamlet'in "kelimeler, kelimeler, kelimeler" deyişini hatırlatıyor. Kahramanın, Turgut'un ve romanın kendisinin bu "dilsel", tutkusu , içe dönüklüğün bir başka göstergesi.

Tutunamayanlar'da neyin ciddi neyin alay olduğu her zaman belli değil - ironik yapı gereği. Her şey hem alay hem de ciddi olabilir. İşte bu cümlelerden biri: "...mükemmel bir varlık olan insan ve onun ayrılmaz cüzü olan hayatın..." bu bir alay bile olsa *Tutunamayanlar*'daki hayat görüşünün yeterli bir açıklaması - ayrıca, hem kişilerin hem de yazarın yanlışının temeli. Hayat bizim dışımızda, nesnel bir süreç değil, bizim bir cüzümüz.

Yukarıda bir ikilemden sözetmiştik: yazarın kişisine duyduğu yakınlık ve bir de ona eleştirel bir uzaklıktan bakma isteği, eksik bir çözüme ulaşıyor, eleştiri ironiye dönüşüyordu. Yani romanın merkezinde duygusal bağlılık, bunun çevresinde de akılcı görü-

nümlü dış kabuk yer alıyordu.[3] Bunun başka bir düzeydeki tamamlayıcısı da içe dönük kahramanlara imkânsız bir duvar ören küçük burjuva dünyası. Çünkü bu dünyanın nüfuz edilmezliği, kahramanların haklı gösterilişi oluyor.

Bu durumlar içiçe geçerek karmaşık bir düğüm yaratıyor: Nesnel hayatın, dış dünyanın gerçekten böyle olup olmadığı sorunuyla Selim'in ölümünün -daha doğrusu buna yol açan yaşayışının- haklılığı ya da kaçınılmazlığı sorunu. Bütün bunlar roman dışında genel sorunların uzun uzadıya tartışmasını gerektireceği için kısaca değinip romanın ana kusuru olarak gördüğüm noktaya geleceğim.

Küçük burjuva dünyası gerçekten bir çıkmaz, bir bataktır. Olumlu değerleri, inançlarıyla Selim'in bu dünyadan tiksinmesi doğal. O, Turgut gibi bir şeyler yapacak mizaçta olmadığı için, bu dünyaya karşı tavrı kesin bir içe dönüş oluyor.

Yalnız tartışmak istediğim konu, Selim'in niçin böyle yaptığı ya da böyle yapması gerektiği değil. İntihar, intihara yol açan psikoloji, Selim'in verilmiş koşulları içinde *kaçınılmaz* olabilir. Ne var ki küçük burjuva dünyası *tek* dünya değildir ve Selim'in yaptığı da, yapılacak *tek* ya da *en olumlu* şey değildir. Kısacası, *kaçınılmazlık haklılığa* dönüştürülmemelidir.

Romanın sorunsalı Selim'den ve Selim'in "ortamı" olan küçük burjuva dünyasından meydana gelince intihardan başka alternatif kalmıyor. Ama bu eksik bir dünya. Gerçekte olan dünya değil, Selim'in öznelliğinde yansıyan dünya, yani insanın "bir cüzü olan hayat". Eleştirelliğin yokluğu da işte burada kendini gösteriyor. Romanın verdiği hayat görüşüyle Selim'in hayat görüşü arasında bir fark yok.

İronik yapı Selim'in öznelliği içindeki düzmece diyalektiği yansıtıyor şu halde. Gerçek diyalektik ise, nesnel dünya ile Selim'in öznelliği/Selim'in öznelliğindeki nesnel dünya arasında kurulabilirdi. Bunun için de Selim ve Selim'in dünyası dışında üçüncü bir bakış açısı sağlanabilirdi. Ama romanda herkes Selim'e baktıkları ve gene Selim'in kapalı dünyasını meydana getirdikleri için bu, romandaki öbür kişiler düzeyinde gerçekleşmiyor. Başka türlü bir yol da aran-

3 Bu paradoks Selim'in şu sözlerinde açıkça yansıyor: "Aptalca duygulanmaktan korktuğum için çevremi akılla doldurmuşum." Ama şüphesiz böyle tanımlanan akıl, gerçek akıl olamaz. Demek ki kusur, Seyda'nın dediği gibi "eleştirisel aklın" kullanılışı değil, kullanılmayışı.

mıyor zaten. Odaklardan biri eksik olmasaydı Selim'in davranışının kendi sınırları içindeki kaçmılmazlığı ile bu sınırlamaların dışında kalan değerlere göre yanlışlığı *aynı anda* verilmiş olurdu.

Kısaca değinmek istediğim ikinci konu, Oğuz Atay'ın "insan" anlayışı. *Yeni Ortam*'da çıkan konuşmasında oldukça provokatif bir sözü var: "Çok basit bir şey yapmaya çalıştım. İnsanı vermek istedim."

"İnsan" son derece soyut bir kelime aslında. Belki de dünyanın en soyut kelimelerinden biri. Ama sorun böyle konunca, yani "insanı vermek" denince, kavramı somutlaştırmak mümkün olmuyor. Çünkü "insanı vermek", "hangi insan?" sorusunu zorunlulukla dışarıda bırakıyor. Yani, toplumsal belirlemeler dışında, soyut bir insan kavramını öne sürüyor. Yukardaki sorunlarla bunun da yakından ilgisi var.

Selim ile İsa özdeşliğini, sık sık, Selim'in "ikinci gelişi"nden söz edildiğini hatırlayalım. Burada simgelenen, Selim'in "Işık" olduğu ve karanlığın ışığı anlayamadığıydı. Ama ilerde bu pis dünya düzelecek, geleceğin Selim'leri mutlu insanlar olarak yaşayabileceklerdir. Burada, dış dünyada, Selim'in göremediği düzelmeyi yazar mustular gibi. Oysa Selim, yarının dünyasının adamı olsa, bugün böyle gitmezdi. Yarının adamı olmak, yarın için çalışmakla gerçekleşen bir şeydir. Selim, yarının olumlu insanı değildir, oluşumu bir "anti tez" biçiminde gerçekleşse de, bu dünyanın ürünüdür. Eğer ille de yarınlarda görülebilecek bir insan olarak görmek istiyorsak onu, inanıp gerçekleştiremediği değerleri açısından değil, yaramadığı öznellik çemberiyle görmeliyiz. Yani, değeri yarın anlaşılacak bir insan değil, yeteneklerini kullanmayan bir insan. Yarın yaşayacaksa, yarının özgür dünyasında gene bu öznelliğiyle yaşayacaktır.

Tutunamayanlar'da takıldığım noktalar bunlardı. Oldukça karmaşık sorunlar olduğu için tartışması da uzun sürdü. Bu da beni tedirgin ediyor, çünkü kitap aleyhinde bu kadar uzun konuştuğum halde gerçekten övülmesi gereken yanlarına yer ayıramadım.

Selim'in öldüğü tarih ilginç. 1963'le birlikte Selim'lerin soyu tükendi denebilir. Daha doğrusu Selim gibi hem de değerli olan kişilerin. O tarihte kaybolan Turgut, belki o zamandan bu zamana kendini seyredip yorumlamakla yetinmeyip, kendini değiştirmeyi öğrenen aydını bulmuş olarak çıkacaktır ortaya.

Yeni Dergi, Sayı 99, Aralık 1972

Tutunamayanlar'a ek

Oğuz Atay'ın ilk romanı üstüne bu yazıyı Sağmalcılar Cezaevi'nde yazmıştım. O zamanki planım yazmaya devam etmek ve Tutunamayanlar'ı *roman teknolojisi bakımından aralarında yer aldığı Joyce ve Durrell gibi yazarlarla birlikte değerlendirmekti. Bu mümkün olmadı ve eleştirelliği ağır basan bu yazı tek başına kaldı. Burada, Seyda'nın değerlendirmesinden yola çıkarak, "eleştiri" ile "ironi"nin arasındaki farkın altını çizmek istedim. Ama* Tutunamayanlar *gibi son derece karmaşık ve zengin bir romanı değerlendirmek için bu yeterli değildir. Bunu belirtmek nesnel bir gerek, ama bunun yanına bir de öznel bir önerme koymalıyım: Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, yazdığımda haklarında öncelikle eleştirel konuştuğum halde, en sevdiğim ve en fazla zevk aldığım Türk romancıları arasındadır.*

ŞAFAK ÜSTÜNE

Sevgi Soysal'ın romanı *Şafak* üstüne bir şeyler yazmayı ne zamandır istiyordum. Araya giren bazı maddi engeller bu işi geciktirdi; ama sanırım mesele yalnız bu engellerden ibaret de değildi. *Şafak* gibi bir kitap halinde eleştiri yazmanın ürkütücü yanları var. Çünkü bir eleştiri yazısı açıklayıcı olmayı amaçladığı oranda şematikleşme eğilimi de taşıyor. Oysa *Şafak* şematizmin ta karşı ucunda bir roman. Böylece, açıklamak isterken kitabın özünü zedelemek, azımsanmayacak bir tehlike oluyor eleştirmen için.

İkinci bir sorun romanın kapsamıydı. Sayfa açısından bakarsanız öyle kalın bir roman değil *Şafak*; ama dikkatli yazıldığı için ve nice zamanların özenli gözlem ve anlama çabalarının birikimine dayandığı için, adamakıllı dolgun bir roman. Hepimizin hayatı açısından önemli ve geçerli birçok konu, birçok sorun var içinde. Öyle ki, bunlardan herhangi biri üzerine uzun uzun düşünebilir, sayfalarca yazabilirsiniz. Bu, bir edebiyat eserinin bence kazanabileceği en büyük başarılardan biri - bizi hayat üzerine bilgilerimizi yoklamaya, yeniden gözden geçirmeye zorlaması. Öte yandan *Şafak*'ın yalnız edebiyat üretimi sınırları içinde de bir önemi var. Biçiminin, tekniğinin kısaca yapısının getirdiği yenilik diyebiliriz buna. İşte bütün bunları kapsayabilecek bir yazı yazmanın, bu yazıda en önemli özellikleri ayırarak yeterli bir biçimde tartışmanın güçlükleri açık.

Romanın temel ilkesini dile getirdiğine inandığım bir cümleyle, *Şafak*'ın yapısı konusuna gireyim. Kitabın en başlarında geçiyor bu cümle. Maraşlı Ali'nin evinde içki sofrasında toplananlar polisin baskınına uğruyor: "Tekmeyle açılan tahta kapı, içeri dolan sivil polisler, basılan ev ve halkı, kendisini merkez yapınağa alışmış bir 'Ben'in çevresinde döne döne uzaklaştılar. " (*Şafak*, Bilgi Yayınları, Birinci Baskı, Ankara, 1975, s.8)

"Kendisini merkez yapmaya alışmış Ben", öyle sanıyorum ki *Şafak*'ın çıkış noktası. Roman boyunca işlenen tema ve böylece roman boyunca kaydedilen *gelişme* de, bu alışkanlığın kırılması. Kitabın iki ana kişisi olduklarını söyleyebileceğim Oya ve Mustafa apayrı dünyaların insanları (gerek toplumsal çevre, gerekse kişisel formasyon bakımından). Ama her ikisinin paylaştıkları durum bu. Kendini merkez yapma alışkanlığını önce kavramak ve sonra onu eleştirmeye başlamak. Roman sona erdiğinde, bu sürecin verdiği meyvaları henüz görmüyoruz. Ama süreç, her nesnel süreç gibi, büyük bir kaçınılmazlıkla ortaya çıktığına göre, romanın bittiği yerde, sürecin sonuçlarının alınmaya başlanacağını tahmin edebiliriz.

Bu söylediğim bilinç-içi dönüşüm sürecinde, yazar kendisi, kişilerinin biraz daha ilerisinde. Onların vardığı noktadan, yazar yazmaya başlıyor. Gelgelelim, bundan otobiyografik bir anlam çıkarmak da kanımca yanlış olacak. Gerçi Sevgi Soysal'ın Adana sürgünü ile *Şafak*'ta anlatılanları böyle özdeşlemek oldukça kolay ve kestirme görülüyor, ama romana dikkatlice bakıldığında anlatılanların pek o kadar otobiyografik olmadığı, belirli ögeler gerçekten yaşanmış olsa bile, bunların nesnel bir roman yapısına uyacak biçimde değiştirilerek kullanıldığı anlaşılıyor. Böyle olması da romanın genel doğrultusuna, yani öznelden nesnele doğru akan sürece uygun.

Yukarıda, bir "bilinç-içi dönüşüm"den söz ettim. Bu konu, burjuva edebiyatının da başlıca konularından biridir. Ancak, o edebiyattaki işleyiş, konunun Marksist bir tuturnla işlenişinden epey farklıdır. Burjuva romanında bu bilinç-içi ilerleme oldukça teleolojik ve aynı zamanda da tümevarımsaldır (endüktif). Şöyle ki, yazar, ölçü olarak belirli bir ahlakî normu, ahlakî kalıbı ele alır. Bu, bütün insanlar için varolması gerekli *genel* bir ölçüdür. Romanın kahramanı olan *tikel birey* ise bazı kişisel zayıflıklara sahiptir.

Bunlar da gene *insanî* diye nitelenen, dolayısıyla genel olan *ahlâkî* zayıflıklardır, ama iyi yazılmış bir burjuva romanında aynı zamanda, kahraman olan kişiye özeldirler.

Böylece, burjuva romanında birey, yazar tarafından çizilen (yazara da toplum ideolojisinin verdiği) ahlakî norma doğru yürür. Olaylar, onun bu bilinç aşamasına varmasına yardım eder. Bireyin içindeki "olumlu insanî öz", kişisel zayıflıklarından arınır ve "genel insanî olumlu öz" içinde erir, onunla özdeşlenir. Böyle bir teleolojik çatıda şüphesiz, olayların nesnelliği büyük ölçüde zedelenir. Çünkü olaylar, kişinin serüveninin beklenen sona varması için türetilmiş, buna göre tasarlanmış araçlardır. Bu bakımdan, kişilikteki dönüşümün de büyük ölçüde "bilinç-içi" olduğu, olaylarınsa ancak bu bilinç-içi süreci dışlaştırmaya yaradığı söylenebilir.

Sevgi Soysal'ın *Şafak*'ında bunun tam tersini görüyoruz. Gerçi burada da bilinçle varılan aşama, kişiliğin değişmesi vurgulanıyor. Ama bütün nesnellik, olayın kendisinde toplanmış. Kişiler, olaya karşı gösterdikleri tavırla görece öznel ya da görece nesnel oluyorlar. Ortada hiçbir teleolojik zorunluluk yok; olayın gösterdiği ipuçları var şüphesiz, doğruya işaret eden. Ama bunları görmek, değerlendirmek, kişilerin elinde.

Bu noktada, bir önemli sorun daha var. Sevgi Soysal'ın kişileri hayatla çarpışmalarında karşılarına çıkan alternatifleri seçmekte, herhangi bir soyut özgürlüğe de sahip değiller. Hepsinin son derece somut birer tarihi var. Seçmelerinde, bu tarih de belirleyici rolünü yerine getiriyor. Dolayısıyla, bazı "devrimci" olma amacında romanlarda gördüğümüz gibi, insanlar olmadık sıçramalarla büyük değişimler geçirmiyorlar, bir insanın değişebileceği kadar değişiyorlar.

Romanlar, insanların hayatlarını belli bir noktadan bir başka belli noktaya kadar anlatır genellikle. İkinci belli nokta, romancının, kişiyi vardırmak istediği yerdir. Kimi romancı, anlatmak istediği şeye göre, kişisini ölünceye kadar izleyebilir; ama çoğu zaman anlatı, ölümden önce bir yerde durur. Birçok klasik romanda bu yer evliliktir. Bu gibi romanlar, kişinin geçirdiği, geçirebileceği bütün değişimleri tamamladığı, artık olgunlaştığı ve dolayısıyla donduğu izlenimini verirler. Romancının özlediği ahlakî norm gerçekleşince hayat sanki durmuştur. Bütün bunlar, şüphesiz hayat gerçekliğine aykırı şeylerdir. Sevgi Soysal'ın romanında, hayatın , ro-

man bittikten sonra devam ettiğini duyuyoruz. *Şafak* biterken, artık bir hayli tanıdığımız bu kişilerin, bundan sonra nasıl hareket edeceklerini az çok tahmin edebiliyoruz. Ama o kadar; biliyoruz ki hayat sürdükçe, olaylarını getirdikçe, bu kişiler şimdiden tahmin edemediğimiz yönlerde de gelişebilecektir - tıpkı, hayatta olduğu gibi. Mustafa'nın karısıyla karşılaşması belki bir yıkım olacak; Mustafa, *Şafak*'ta onu bıraktığımız noktadaki iç hesaplaşmalarını bir saplantı haline getirecek, eşiğine vardığı aşamaya takılıp kalarak hasta bir tip olacaktır. Belki de gerekli adımı atabilecek, özlediği aklı başında, sorumlu eylemci ve devrimci olacaktır. Sevgi Soysal *Şafak*'ta bize ne olacağını söylemiyor çünkü öyle sanıyorum ki, hayat dediğimiz sürecin ya da süreçler toplamının kesintisizliğini biliyor. Yaşadıkça girdiğimiz bütün ilişkiler, mücadelemiz, dostluklarımız, aşkımız ve şüphesiz *kişiliğimiz*, hayatımızın her anında sürekli bakım, onarım ister. En değerli başarılarımızı dahi bitmiş sayamayız. Kesintisiz bir inşa sürecidir yaşamak. Ve kendimizi, çok kez elverişsiz zeminlerde inşa etmek zorundayız.

Sevgi Soysal'ın olayların nesnelliği ve insanların öznelliği arasında kurduğu diyalektik ilişkinin Marksist bir estetiğin ürünü olduğunu bu özelliğiyle devrimci Türkiye romanı için çok yeni ve çok önemli olduğunu ileri sürüyorum. Sevgi Soysal'ın bu estetik yapıya, estetik üzerine kurgusal (spekülatif) bir çaba sonucunda eriştiğini sanmıyorum. Yaşadığı hayatı anlama çabasındaki içtenlikli ve ilkeli yaklaşımı, ona bu hayatı anlatmanın doğru teorik ilkelerini de göstermiş olmalı. Bunda, şüphesiz, yaşanan geniş olayın, 12 Mart deneyiminin de payı var. O sarsıntıda sağlam duramayan çok şey yıkılıp giderken, daha sağlam birçok yapı da sarsıntıdan ötürü daha iyi oturmuş, pekişmişti.

Şafak'ta varlığını ileri sürdüğüm estetik yapının oluşumuna daha yakından bakalım. Kitabın merkezî olayı, bir tutuklama. Her şey bir akşam vakti başlayıp ertesi sabah sona eriyor. Bu sırada olaya, bu kısa süre içinde birçok kişi karışıyor. Ayrıca, özellikle Oya ile Mustafa'nın bilinçlerindeki geri dönüşlerle romanın değindiği olayların çerçevesi biraz daha genişliyor. Bu olayların, dolaylı da olsa merkezdeki tutuklamayla ilgileri var. Hepsi aynı 12 Mart yaşantısının değişik görünümleri. Bir düzeyde baktığımızda, romanda, her biri birer bilinçlilik merkezi olan kişiler var. Başlangıçta Oya için söylediği gibi olaylar, bu merkezlerin çevresinde

"döne döne uzaklaşıyor" (ya da yaklaşıyor). Ama bu, o kişilerin bakış açısı. Yazar, bunun ötesindeki kuşbakışı perspektifi sağlam kurduğu için, biz bir yandan da kişileri merkezde olan olayın çevresinde döne döne uzaklaşıp yaklaşırken görebiliyoruz.

Tutuklama olayının bir nesnel açıklaması olmalı. Ancak, Sevgi Soysal bunu kitabında açıkça koymuyor; ipuçlarını veriyor ve burada otobiyografik olmayı tercih ederek, gerisini olayın gerçek hayattaki aslının bilgisine bırakıyor. Şöyle diyebiliriz biz buna; Oya'nın yakınlarını siyasal amaçlarla yıpratmak isteyen bazı egemen güçler, ortada bir örgütlenme olayı ya da benzeri bir şey bulunmadığını bildikleri halde, bir fırsattan yararlanarak bu tutuklamaya gidiyorlar. Bir iki günlük eziyet, gözdağı, onların bu amaçlarını karşılamak için yeterli. Çünkü asıl amaç, başka bir düzeyde, istedikleri hedefe bir darbe vurmak.

Bu, en üst kademede alınmış bir karar. Tabiî böyle bir kararın yürürlüğe konması, kararın ne olduğundan habersiz bir yığın daha alt kademede insanın eylemini gerektiriyor. Böylece, kararı alanla uygulayan arasında derin bir bilinç uçurumu var. Emniyete telefon eden sıkıyönetim yetkilisiyle polis Abdullah aynı mekanizmanın parçaları, ama apayrı parçalar.

Bir de bu işin kurbanları var. Seçilmiş hedef sadece Oya. Oya'nın kimlerle birlikte tutuklanacağı önemli değil kararı veren için. Ama tutuklananlar da (tutuklayan alt kademe görevlileri de) tabiî durumu bu gözle göremiyorlar. Polis Abdullah kendi bilgi düzeyinde, Mustafa'nın mı Oya'nın mı, yoksa Hüseyin'in mi daha önemli olduğuna karar veremez. İşin kötüsü Hüseyin kendisi de, bilincinin niteliği yüzünden, buna sağlıklı biçimde karar verecek durumda değil. Aynı şey, değişen dozlarda Oya ve Mustafa için de geçerli. Bir de Ali gibi, hattâ Zekeriya gibi büsbütün boşlukta olanlar var.

Böylece, olayın nesnel yapısı ile olayı yaşayan insanların onu kavramaları ve değerlendirmeleri arasında bir uçurum çıkıyor ortaya. İşte yazarın işlediği bu yöntem, bizi Marksizm'in en temel felsefî sorunlarına kadar getiriyor: nesnel süreçle bireysel irade sorunu, örneğin. Bilincin diyalektiğiyle olayların diyalektiği de diyebiliriz. Sevgi Soysal'ın Marksist estetik hesabına başarısı, olayın diyalektiğini kişilerin bilincinin diyalektiğine sığdırmaya çalışmaması, tersine, bu sığmazlığı vurgulaması.

Bu önerme, akla başka alternatifler de getirebilir. Örneğin Kafka'da da tepedeki otoritenin amaçları, onun eylemlerinin sonuçlarını yaşayan insanlarca anlaşılamaz. Ama Kafka'da zaten anlaşılabilir bir nesnel gerçeklik yoktur. Ya da, gerçeklik, kendi yapısı gereği anlaşılamaz. Sevgi Soysal'da böyle bir agnostisizm görmüyoruz. Onda olay kendisi anlaşılmaz değil; sadece, olayın gerçek süreciyle bilinçteki kavranış süreci arasındaki farklılık verilmiş. Ayrıca, bu bireysel bilinçlerden hangilerinin formasyonu ve işleyişi gereği nesnel gerçekliği çözmeye daha yatkın olduğu; öte yandan hangilerinin ne tür koşullanmalar gereği nesnel gerçeğe hiçbir zaman nüfuz edemeyecek nitelikte olduğu gösterilmiş.

Buraya kadar, bireysel bilinçlerin, kendilerini kapsayan ve sürükleyen merkezî olayla "tekabülsüzlük" durumlarını gördük. Ama, daha küçük olaylarda, ayrıntılarda da sadakatla izleniyor aynı yöntem. Örneğin, kitabın başındaki "bumbar" motifini ele alalım. Mustafa bumbarı seviyor; ama o akşamki bunalımlı, huzursuz havasında bir türlü iştahlanıp yiyemiyor bumbarını ve bumbar, sürekli içinde bulunduğu özeleştiri ihtiyacında eski bazı hesapları önüne sürüp getiriyor. Örneğin, Güler'in tutuklamadan hemen önce ve geceki kavgalarından sonra, "uzlaşmacı tavrıyla" ona bumbar pişirmeyi önermesini. Bu, verilmesi gerekli bir dizi içiçe geçmiş hesap getiriyor Mustafa'ya. Bu hesaplarla bunalıp tabağındaki bumbarı didiklerken, yengesi pişirdiği bumbar beğenilmedi sanıp üzülüyor: "Kötü mü pişirdim ki?" Bu yeni zengin ayrıntılara yol açan bir küçük motif. Bir yanda Gülşah yengenin bencillikten uzak iyiliğini görüyoruz. Hemen kusuru kendinde arıyor ve sadece, Mustafa'ya sevdiği şeyi yediremediği için üzülüyor. Bir başka ilginç ayrıntı, Mustafa'nın yakınlarına gerekli sevecenliği, sorumluluğu göstermemiş olmanın bilinciyle kıvranırken, bu içedönüklüğü yüzünden gene aynı kusuru işlemesinin ironisi. Çünkü yengesinin durumunu fark edemeyip bumbarı eliyle iterek onu büsbütün üzüyor.

Bütün bunlara bir de Oya'nın bakışı eklenebilir: "Mustafa'nın tabağındaki bumbarı didikleyip durduğunu görünce, bu da bumbarı sevmiyor herhalde, diye geçirdi aklından." Oya, şehirli kızı, kendisine ağır gelen taşra yemeklerine karşı tepkisiyle baş başa o anda. Mustafa ile bumbar ayrıntısını o da kendi öznelliği içinde değerlendiriyor.

Bu gibi ayrıntılara ve genel olarak bütün roman boyunca izlediği teknikle, belli bir hikâyeyi değil, doğrudan doğruya hayatın kendisinin yapısını anlatıyor Sevgi Soysal. Kişilerin birbirine bakışlarında da görüyoruz aynı titiz işlemeyi. İnsanların ruh halleri, içsel nedenlerle, anılarla, v.b. değişiyor. O anda karşısında olan bunları anlayamıyor. Özellikle sorgu sahnelerinde belirginleşiyor bu durumlar.

Buraya kadar *Şafak*'ın ana hikâyesinin anlatılış yöntemini gördük. Geriye-dönüşlerle başka zengin anlatım teknikleri bulabiliriz. Örneğin cop imgesiyle uyanış anı, ve bu geriye dönüşün ana olaya örülüş biçimi. Oya, ifade yazmak üzere bırakıldığı odada bir masada duran copu görüyor. Bu imge, üç ayrı önemli temayı açıyor. Birisi, Faşizm'in sadizmi; ikincisi kadın sorunu, üçüncüsü ise farklı toplumsal tabakaların aynı olay karşısında farklı tepki ve tutumları.

Birinci temanın işleyişi, Oya'nın daha önce yattığı hapishaneden tanıdığı devrimci Sema'nın gördüğü işkencede somutlanıyor. Sema'ya copla tecavüz edilmiş. 12 Mart günlerinde pek çok benzerini bildiğimiz bir olay bu.

Sevgi Soysal, bu çeşit sadist davranışları faşizan bir ortamda birdenbire ortaya çıkıveren sapıklıklar ve canavarlıklar gibi, yani soyut bir biçimde ele almıyor. Toplumun kendince normal zamanında yaşadığı cinsel hayatın genel saptırılmışlığının bir uzantısı olduğunu gösteriyor; böylece, bu tür sadizmi gerçek toplumsal temellerine oturtuyor ve arkaplanı ile birlikte işliyor. Aslında uzun toplumsal, psikolojik araştırmalar bekleyen bir konu bu. Hayatımızın, çok önemli, bir anlamda çok bildik bir karanlık yanı. Ama nedense hâlâ deşilmemiş. Toplumun cinsel hayatının genel bozukluğu gibi bir sorun, elbette kadın sorunundan ayrılamaz. Nitekim Sevgi Soysal da iki temayı içiçe işliyor. Kadın sorunu, romanın başlıca temalarından biri. Yalnız Sevgi Soysal, bazı feministlerin, erkekleri neredeyse sınıf düşmanı ilan eden aşırı ve bağnaz tutumuna da girmeden, abartmadan hakkını veriyor konunun. Bu tema, başlarken sözünü ettiğim, "cop" imgesiyle uyarılan geri-dönüşler dizisinin dışında da önemli bir rol oynuyor roman içerisinde. Onun için bu konuya yeniden döneceğiz.

Soysal'ın kadın sorununu toplumun başka sorunlarından soyutlamamasının önemli göstergelerinden biri, bu soruna da belirli sınıfsal ölçütler içinde bakması. Bu da bizi, "cop" imgesinden çı-

kan (ama öbürleriyle sıkı sıkı örülü) üçüncü temaya götürüyor: Farklı tabakaların farklı tepkileri. Bunun en belirgin örneği, lumpen kadın mahkumun (Menekşe) tutkun olduğu jandarma erine "copunu yediğimin gülliği, anam!" diye bağırması (s.114). Bu gibi örneklerde, Sevgi Soysal'ın, sorunları soyut hümanizmin, soyut antropolojinin dışında Marksizm'in gerektirdiği sınıfsal konum ve tarihî gelişme içinde ele aldığını açıkça görüyoruz.

Burjuva kökenli Sema'nın copla ilgili iğrenç anısı ve Menekşe'nin bununla kontrast yaratan cinsel ahlak tutumu, başka lumpen kadınlarla örneklenen kadın-erkek ilişkileri dizisini getiriyor. Burada, hapishanedeki yatakların korunmasından, aynı tabaka kadınların sokağı pisletip evlerini temiz tutmalarına atlayan bir sayfalık bir ayrıntı var ki, başka bir yazar sırf bu gözlemle sayfalar doldurabilirdi. Sevgi Soysal cömert gözlemleri konusunda. Belli ki dağarcığına güveniyor.

Bütün bunları hatırlayan Oya, bir süre sonra kendine geldiğinde ifade için verilen kâğıda sadece cop yazdığını görüyor. Böylece o da, biz de asıl olaya dönüyoruz. Ama geriye dönüşün getirdiği büyük yaşantı zenginliğini de yüklenmiş olarak. Bütün bu ayrıntıların bilinci romanda bundan önce karşılaştığımız olayları da daha çok-katlı bir yapıya ulaştıracaktır. Özellikle Oya'nın Zekaî Bey tarafından sorguya çekilişi sahnesinde verilmek istenenler, ancak bu bilinçle tam olarak anlaşılabilirdi çünkü.

Buraya kadar romanın yapısının sadece birkaç özelliğinden sözetmiş olduk; nesnel olayın egemenliği, değişik öznelliklerin yarattığı ayrı bilinçlilik çizgileri ve geriye-dönüşlerle pekiştirilen, zenginleştirilen tematik örgüler. Biraz da, kişilerin durumundan ve bunun yarattığı yapısal sorunlardan söz edelim. Romanın ana kişileri olan Oya ile Mustafa oldukça farklı yapılarda insanlar. Birbirleriyle kontrast denebilecek şekilde çelişen yanları olan, ama bir arada birbirlerini tamamlamaları düşünülmemiş (çünkü burjuva romanında bu gibi çelişik tipler aynı psikolojik bütünlüğün iki kutbunun birbirinden soyutlanarak işlemesiyle türetilir) iki insan. Belli bir düzeyde Oya'nın daha statik, Mustafa'nınsa daha dinamik olduğunu söyleyebiliriz. Aradaki farklılığın sosyoloji ve psikoloji ile açıklanacak gerekçeleri var: ama sonuçta eserde sanatsal bir yararlılığı da var bu farklılığın. Çünkü tiplerin işlenişi böylece monotonluktan uzak kalıyor.

Oya daha statik demiştik. Gerçi o da, ileride göreceğimiz gibi değişiyor. Ama ondaki değişim, kendi niteliklerine daha olumlu bir temel bulmasıyla açıklanabilir. Romana girdiği anda formasyonu bir hayli oluşmuş bir kişi Oya. Kişiliği gibi yeteneği, yönelimi de belirlenmiş. Gerçi romanda böyle bir şey söylenmiyor ama, Oya'nın bir sanatçı, bir yazar olduğunu söylemek için otobiyografik açıklamalara başvurmak pek de gerekli değil. Bütün bu mizacıyla bu yapıda Oya; dünyayı algılayışı böyle, algıladıklarını istifleyişi böyle. Hattâ kendisiyle ilişkisi de böyle.

Sanatçının içedönüklüğünün kaçınılmaz çelişkisini yaşıyor Oya. İnsanı yazacak kişi, en iyi tanıdığı insan kendisi olduğu için, sürekli kendisiyle uğraşır. Bu uğraş, belirli koşullarda, onu dış gerçeklikten koparabilir de. Kendini tanıma insanları tanımak için başvurulan bir araç olmaktan çıkarak başlı başına bir amaç haline de gelir. Ama Oya bu eğilimin bilincinde ve onunla mücadele halinde - ta başından beri. Bu yazıya koyduğum ilk alıntıda, her şey, Oya'nın çevresinde döne döne uzaklaşıyordu. Yani baskın olayıyla, Oya kendini kendisiyle hapsetmişti. Daha sonra da, gitme imkânını aklından geçiriyordu zaman zaman: "Sonra, uçağa atladığım gibi Ankara?" Ama bunun ardından gene "Sonra?" diye soruyor ve cevabını bilemiyordu (s.145). Akdeniz'e gitmeyi de düşünüyor (s.256). Ama bu kaçış "leitmotiv"i o anda sona eriyor. İlkin, yakın sorumluluklarını düşünüyor Oya. Daha sonra, başka sorumlulukları: "Bundan sonra atacağı her adımda, her tanışıklıkta alınıp verilen her selamda, gündelik alışkanlıklarda, seçilen yaşama tarzında, her şeyde 'bilme' gerekiyor. Bir bağ, bir birliktelik, ait olmak gerekiyor" (s.275). Böylece Oya, sadece dürüst davranmış bir aydın olmanın yetersizliğinin bilincindeyken çıkıp gidiyor romandan. Giderken ama, küçük pamuk ırgatı Cevdet'e rastlayarak, Cevdet'in kendisini turist sanmasının anlamını yaşayarak, böylece Cevdet gibi ve Cevdet tarafından tutuklanarak. *Şafak*'ta bıraktığımız Oya'nın, öğle sularında sahiden Akdeniz'de olacağını tahmin edebiliriz. Ama biliyoruz ki, orada da, bir özgürlük yanılsaması içinde değildir artık Oya. Çünkü aydın olmanın sorumluluğunu üstüne almıştır. Başlangıçta döne döne uzaklaşan her şey şimdi aynı şekilde yaklaşmaktadır ve Oya ancak bu bütünlükle Oya'dır. Hem de, kendinden başkalarına yardım etmek gibi uyduruk insancıllık gerekçeleriyle değil, kendini kurtarmak için.

Birtakım olayların dıştan dürtüsüyle, ama gene de büyük ölçüde bilincin içinde bir dönüşümden geçiyor Oya. Sanatçı mizacın gereği, duyuyor ve algılıyor. Bilinci ve ürettiği sanat ürünü arasında kuruyor hayatının dönüştürücü diyalektiğini. Bu anlamda statik. Bir bilinçlilik merkezi olarak çok zengin ve dinamik. Ama eylem düzeyinde öyle değil; bu düzeyde o kadar ilginç de değil.

Eylem düzeyinde ilginç olan kişi Mustafa. Mustafa bir bilinçlilik merkezi olarak zenginlik göstermiyor. Kültürü az, değerleri henüz oluşum halinde. Ama arayış çabası, Oya'nınkine oranla çok daha dinamik. Çünkü toptan bir yıkım ve yeniden yapım süreci içinde, hırsla, sağlam temel tutacak toprağı arıyor.

Oya'nın görece "turist"liğine karşılık, Mustafa bu toplumun ilişkilerini yaşayan ve taşıyan bir kişi. Varolan toplumsal ilişkilerin bağrından çıkmış, onları dönüştürmeye çalışıyor, ama kendisi yeterince değişmiş değil; dolayısıyla iki uç arasında bocalıyor. Fakat kesin bir değişim süreci içinde. Kendini kurtaracak mı, yozlaştıracak mı, bilemiyoruz ama, değişecek mutlaka. Oya, hayatı bütün karşıtlarıyla kavramak çabasında. Öznelliğinden arınma isteği de bunun bir parçası. Ama öznellik aynı zamanda uğraşının zorunlu bir parçası. Mustafa'nın böyle bir sorunu olmadığı halde, geçirilen genel deneyin ve kendi özel deneyinin başarısız sonuçları, onu gerekli teçhizatına pek de sahip olmadığı bir iç hesaplaşmaya itiyor. Mustafa, hayatının ilişkilerinde kendisine kılavuzluk edecek bir yasalar toplamı arıyor. Aynı zamanda, kendisinde bu yasalara uymaya layık bir kişilik olup olmadığını araştırıyor. Bu, 12 Mart sonrasının oldukça tipik ve belki en olumlu, en saygıdeğer eğilimlerinden biriydi. Bazıları, eksikliğin ya da yanlışın yalnızca bilgi düzeyinde olduğunu düşündüler. Böylece, kendi yapılarını değiştirmeyi akıllarından geçirmeden bilgilerinin içeriğini ya da niteliğini değiştirmeye çalıştılar. Bunun sonucunda yeni ideolojiler, yeni gruplaşmalar doğdu: söz gelişi, Guevara çizgisinin yanlış, Mao çizgisinin doğru olduğu inancı gibi. Bu yanlış tartan bir terazide ağırlıkları değiştirmek gibi bir şeydi. Terazi hâlâ yanlış tartıyor. Diyelim ki eskiden Ahmet Maocu diye Mehmet'e düşmandı. Şimdi Sovyetçi diye Hüseyin'e düşman. Ama ne bu kararları verişinde, ne verdiği kararlara göre davranışında, ne insanî ilişkilerinde hiçbir değişiklik yok. Sadece yanlışlığını sürdürmek için taze bir adam buldu. İşte Mustafa, sorunu daha köklü biçimde kavramaya

ve kendi yanlışlarını anlayıp (her düzeyde yanlışlar, çünkü bunlar birbirinden ayrılmaz) kendini değiştirmeye yöneliyor. Bu, her zaman için bunalımlı, bazen çok da tehlikeli bir yoldur. Çünkü değerlerin bu kadar ansızın ve bu kadar köklü değişmesi, kişiyi girdaplara da atabilir. Tutunacak yakın ve sağlam bir dal bulamayanlar, sonunda en geleneksel ideolojilere sarılarak kurtulduklarını sanırlar. Marksizm'in cilası siliniverir, altından, sağ düşünce ve davranışın hazır kalıpları olanca rahatlatıcılıklarıyla belirir.

Şafak sökerken, Mustafa'nın değişim süreci henüz bu yöne doğru akmıyordu. Arayışının sağlamlığı ağır basıyor, Oya'ya duyduğu cinsel istek fantazisi, bir fantazi olarak kesiliyor örneğin. Otobüs terminali yolunda ayrılırken ondan, kafasından geçenlerin, daha bir düzene girdiğini görüyoruz.

Kitabın tekniği üzerine söylenecek daha birçok şey bulunabilir. Ben, en önemli gördüklerimi vurguladım. Son olarak, romanın eyleminin *çizgiselliği* ile kişilerin bilinçlerinin *döngüselliği* arasındaki ayrıma değinmek istiyorum. Olayların akışı, ampirik bir çizgisellik içinde verilmiyor. Başından sonuna kadar, küçük küçük bölümlere ayrılmış anlatı. Bu, gerekçesi belirsiz bir teknik yenilik çabası olmamalı. Herhangi bir olayın çok katlı oluşum sürecini daha iyi göstermeye yarıyor. Bir olayın uzak ve yakın etmenleri ve nedenlerini sergilemeye yatkın bir anlatım tekniği. Ön planda, basit bir tutuklama olayını görüyoruz örneğin. Ama gerekli yerde Adana'nın büyük kapitalisti Turgut Bey'in tavrı da gösteriliyor; emekli subay, şimdi fabrika yöneticisi olan Muzaffer Bey de 12 Mart olayının anlaşılır olması için mozayiğin gerekli bir parçası. Bütün bunlar üstüste gelerek, birbirlerini tamamlayarak, bir olayı meydana getiren farklı düzeyler olarak birleşiyorlar. Böylece, olay, romanın eylemi, kesintili ve çok katlı bir biçimde ilerliyor. Eylemin bu ilerleyici özelliğine karşılık, kişilerin öznel bilinçlilikleri döngüsel; bunlarda ilerlemenin temposu ağır, biçimi de farklı. Gene Oya ile Mustafa'yı alalım. Örneğin, gözlemlerinin, duygu ve düşüncelerinin bütün zenginliğine karşın, Oya'nın zihninin işleyişinin çok belirli birkaç koordinatı var: Kendi içe dönüklüğünün bilinci ve bu eğilimine karşı mücadelesi, sürgünün sona ermesi ve bundan sonra yaşamayı özlediği huzur, kadınlığının bilinci, v.b. Mustafa da az çok böyle. Onu en çok uğraştıran şeyler, kendi verdiği sınavın belli başlı noktaları, en genel anlamıyla, çevresindeki bütün insanlarla ku-

rulmuş ilişkilerinin niteliği, bir de, kurmayı özlediği ilişkilerin niteliği. Başlarmdan geçen bütün olaylarla her ikisi de bilinçlerinin bu yerleşik köşe taşlarına dönüyorlar. Bu bakımdan öznel bilinçlerin işleyiş biçimini *döngüsel* diye niteliyorum. Böylesi, hayat gerçekliğine çok uygun, çünkü bir olayın akışının nesnelliğine karşın insanın bilinci, olayı değerlendirmek zorundadır. Değerlendirme, geçmişin önemli, belirleyici olduğu varsayılan konumlarına, olaylarına sürekli geri dönmeyi, yeni varılmış noktaların ışığında bunları yeniden ele alıp yorumlamayı gerektirir. Bu zorunlu geri dönüşler, zihnin çalışmasını döngüselleştirir. Sevgi Soysal, öznel hayatla nesnel hayat arasında bu kontrastı yeterli biçimde belirtiyor; öte yandan yaşadıkları hayat nedeniyle belli bir dinamizme itilmiş kişiler, yani Oya ile Mustafa, öznelliklerinin bu döngüselliği içinde belli bir ilerlemeyi de sağlamaktan geri kalmıyorlar (daha önceki bölümde göstermeye çalıştığım gibi).

Sevgi Soysal'ın romanında varolduğunu söylediğim bu özellikler benim kuruntum olmayıp, gerçekten varsa, tekniğin bu romanda doğrudan doğruya içeriğe dönüştüğünü söyleyebiliriz. Çünkü bütün bu teknik özellikler, son analizde, hayatın ne olduğu konusunda söylenmiş önermelerle eşdeğerdir. Teknik için çok zaman, anlatılanı daha iyi anlatmaya yarayan bir araç gibi sözedilir. Pek katılamadığım bir görüş bu, çünkü bir araç olarak teknik, fazla mekanik bir kavram. Sevgi Soysal'da ise teknik bir şeyi daha iyi anlatmanın aracı olmaktan çok, bizzat kendisi önemli şeyler anlatıyor.

Şafak'ta *Ele Alınan Konulardan Bazıları*

Yukarıda anlattığımız biçimde uygulanan bir tekniği, ancak bir soyutlama yaparak içerikten ayırabiliriz. Böyle bir teknikle böyle bir içerik arasındaki ayrım, bir bakıma, hayatla hayatın olayları arasında yapılacak bir ayrıma benzer. Bir romancı için, eserinde böyle bir yapıyı kurabilmiş olmak bence önemli bir başarı. Ancak, Sevgi Soysal, kitabında ciddî bulduğu birtakım sorunlar üzerine konuşuyor. Kitabın tekniği kadar bunlar da üzerinde durmamız gereken şeyler. Aslında, bütün bu konular da, bir eleştirmenin, bir eleştiri yazısında başa çıkamayacağı kadar çok ve çeşitli. Bu nedenle, ancak birkaç tanesi üstünde kısaca durabileceğim.

Faşizm Sorunu

Sevgi Soysal faşizan bir dönemi anlatıyor. Ama bazı başka yazarlarımızın yaptığı gibi, kolaycı bir faşizm betimlemesiyle yetinmiyor. 12 Mart'ın olgunluğa ermiş bir faşist rejim getirmediğinin bilincinde. Bu yönde zorlayan güçler de var, ters yönde çalışan güçler de. Bu gerilimi, egemen güçler ve düzeni korumakla görevli kişiler arasındaki ilişkilerde daha açık seçik görebiliyoruz. En aydınlık örneklerden biri, Çukurova kapitalisti Turgut Bey'in, Emniyet Müdürü Zekâî Bey'i azarlaması. Polis müdürünün kanundan söz etmesine sinirlenen kapitalistin sözleri, faşizme ihtiyaç duyan büyük burjuvazinin tutumuna ışık tutuyor. Bu tutum, devletin baskıcı görevlerinin en karanlığını yapmaya alışmış Zekâî Bey'i bile ürkütüyor.

> Her zaman kanunlara yaslanan, kanunlarla rahat, güvenli yaşadığını sanan Zekâî Bey, kanunların artık kendisini bile korumadığını sezivermişti. (s.165)

Bu alıntı, burjuva demokrasisi, burjuva diktatörlüğü ve faşizmin farklılıklarını ve birbirlerine dönüşme biçimlerini özlü bir şekilde dile getiriyor. Muzaffer Bey, bir başka eski bürokrat ve aynı ölçüde emir kulu, ama o, Turgut Bey'in sözlerini benimsemekte hiç güçlük çekmeyecektir. Sevgi Soysal bu kısa parçada ekonomik ihtiyacı, bu ihtiyacın politik karar düzeyine müdahalesini, politik icra ile ekonomik düzey ilişkisini, bürokrasi içi çelişkileri sergilemiş oluyor. Ayrıca uzun uzun anlatmıyor bunları, genel olguyu somut insanlar arası ilişki olarak koyuyor yalnızca.

Egemen güçlerin temsilcileri, sıradan polis memuru Abdullah'a kadar, çok başarılı bir biçimde çizilmişler. Toplumsal rolleri kişisel hayatlarını belirliyor. Bu toplumsal rollerin titizce ve ayrıntıyla gösterilmesi, kişisel davranışlarını da daha inandırıcı yapıyor. Kimse kendiliğinden iyi veya kötü değil. Resmî veya yarı resmî egemen güçlerin yanı sıra, halktan sayılacak kişilerin arasında sağ cepheye geçenler de sağlam bir teorik temele göre kavranılmış, sonra usta bir sanatsalhkla resmedilmiş. Zekeriya, Ekrem, hattâ Ali'lerin amatör ihbarcı komşuları, somut üretim ilişkilerinin onları ittiği yönde davranıyorlar. Özellikle bunları işleyişinde soyut popülizmden uzak, gerçekçi oluyor Sevgi Soysal. Faşizmin *yukarıdan* nasıl geleceğini birkaç ufak ayrıntıyla çizerken, *aşağıda* bu gelenin nasıl ka-

bul olunacağını gerçekten başarılı bir şekilde açıklıyor. Toplumda hazır bulunan hangi kalıplara tekabül edecek başlangıçta, sonra bunları da kendi mantığına göre nasıl abartıp geliştirecek, dönüştürecek, açık seçik izleyebiliyoruz. Örneğin polis Abdullah'ın "Milliyetçi" bir coşkuyla andığı, kutlama gününde Maraş içinden akan kurban kanı, hangi mekanizmalarla bir Komünist kıyımı kanına dönüşebilir ve polis Abdullah gibileri ne çeşit zihnî süreçlerle, bu kanın seyrinden aynı hazzı duymayı becerirler?

Faşizan yönelişle birlikte, Türkiye'de kanun konusunda da önemli şeyler söylüyor Sevgi Soysal. Bununla, Türkiye'nin en demokratik zamanlarının hukukunun da ne derecede "demokratik" olduğunu gösteriyor. Kanun, bizde, herhangi bir durumda çatışma durumuna girmiş iki tarafın haklarını (burjuva demokratik sınırlar içinde de olsa) düzenleyen görece nesnel bir şey değil. Kanun, bir yasaktır sadece. Hayat, kanunun yanından dolaşarak devam eder, yokmuşçasına. Ama vardır, kanunu yürütmekle yükümlü yetkililerin bundan çıkar sağlayabilmeleri için. Böylece kanun çiğnenir, ama çiğnemeye malî gücü yetenler tarafından çiğnenir. İşte *Şafak*'tan bir parça:

> Polislerin tümünde hukuğa güvensizlik yer etmiştir. Devletin hukuku istediği gibi çiğneyebileceğine, hakkı koruyan hiçbir kanun olmadığına inanırlar. Kodamanın biri bir çulsuzun hayatını söndürmek isteyecek de bunu engelleyecek kanunlar olacak; yoktu böyle şey. (s.231-32)

Faşist bir sistemin yerleşmesi için rahat, elverişli bir ortam hazırlayan bu anti-demokratik yapıyı, Türkiye toplum hayatının çeşitli alanlarında ve kurumlarında gösteriyor, Sevgi Soysal, hapishaneye düşenleri anlatırken, Veyis ile Teberdar'ı anlatırken, Muzaffer Bey'i orduda ve fabrikada anlatırken, ayrıca, kadın erkek ilişkilerini anlatırken.

Kadın Sorunu

Şafak'ta kadın sorununa oldukça geniş ölçüde yer verilmiş. Bunun bir nedeni, bu sorunun edebiyatımızda şimdiye kadar yeterli bir şekilde ele alınmamış olmasıdır herhalde. Cumhuriyet-öncesi ideolojide böyle bir sorun, sorun olarak bile kabul edilmezdi.

Cumhuriyet döneminde ise, Kemalizmin uyduruk kadın eşitliği ideolojisinden ileri gidilmedi. Dolayısıyla bugünün bilinçli yazarı, hele sorunu kendisi kadın olarak da yaşamışsa, bu konuda hiç işlenmemiş zengin yaşantı kaynakları bulabilir. Nitekim, hemen hemen bütün kadın yazarlarımız bunu yapıyor.

Aralarında, yalnız kadınca bir duyarlığı yansıtmakla yetinenlerin olduğu da söylenebilir. Bunu yapmak, bir kadın yazara yeterli malzeme kazandırıyor, yukarıda değindiğim genel eksiklik nedeniyle. Öte yandan, Sevgi Soysal, kadın sorunun da çok yetkin bir biçimde işlemekle birlikte, sık sık kullandığımız "kadın yazar" deyiminin ötesindedir, *yazardır.*

Bu sorunu ayrı düzeylerde işliyor Sevgi Soysal. Oya kendisi başlı başına önemli bir kaynak. Türkiye'de bir kadının erişebileceği "kurtulma" düzeyinin en sonunda. Ama bireysel bir durum olarak kalıyor bu. Kadına yapılan genel hakaretten payını aldığı gibi (örneğin, polislerden hemen, "orospu" muamelesi görmek), genel eşitsizlik içinde kendi sivri yerinin tedirginliğini de duyuyor. Başlangıçta, Ali'nin evinde, farklı toplumsal yeri, kültüründen ötürü, öbür kadınların ona da herhangi bir erkek misafir gibi davranmaları, bunun belli başlı örneklerinden.

Sorguya denk düşen aybaşı konusunun anlatımında Sevgi Soysal'ı herhalde kutlamak gerek. Çok çeşitli nedenlerle, çok güç bir iş, burada yaptığı. Ve gerçekten sarsıyor; bu bölümü belli bir tedirginlik duymadan okuyabilecek kimse çıkacağını sanmıyorum. Herkes tedirginliğini farklı gerekçelerle açıklayabilir, hattâ kızabilir de yazara bu açık sözlülüğünden ötürü. Başka koşullar içinde anlatılmış bir aybaşı gereksiz olabilirdi gerçekten, doğrudan doğruya çirkin, tatsız olabilirdi. Bu da alabildiğine tatsız, ama tatsızlığı, unutmak isteyeceğimiz bir olguyu suratımıza çarpmasından ileri geliyor. Bizim bu erkekler için yapılmış dünyamızda, en sevdiğimiz kadınlardan bile aramızda söz ederken, "karı" filan gibi küçültücü sözleri rahatlıkla kullandığımız Türkiye'mizde, Oya'nın bu durumundan duyacağı eziklik, karşısındaki pis heriflerin bunu nasıl kullanacakları o kadar açık ki; kendi kızımız, kardeşimiz ya da karımızı o durumda düşünmek, yani bir yakınımızı düşünerek konuyu kendimize yaklaştırmak, belki daha kestirmeden gösterir sorunun ne olduğunu. Sema'nın da, cop işkencesini kabullenememesi, işkenceye, acıya hazırken bu aşağılık hakarete dayanamaması aynı temanın bir parçası.

Öte yandan, bir de Oya'nın lumpen tanıdıkları var. Onlar, kadınlığın toplumca çizilmiş sınırlarına itiraz etmeden, hattâ neredeyse kıskançça sarılmış, Oya gibilerin akıllarından geçiremeyecekleri aşağılanmayı kendi kendilerine reva görmekteler. Tabiî bu da erkekle ilişkilerini mücadelesiz yapmaya yeterli değil, ama onların mücadelesi bildiğimiz "uygarlığın" kavramlarından da, değerlerinden de uzak, neredeyse biyolojik bir mücadele biçimi. Bu sahnelerde, burjuva görenekleri içinde kalan bir feminizmin Türkiye toplumunda ne kadar soyut ve anlamsız olacağını görüyoruz. Kadın sorunu, elbette var orada da, ama deyimin bildiğimiz içeriğinden son derece farklı bir durumda.

Toplum için Oya bir istisna, Menekşeler, Firdevsler olağan. Öte yandan, bir de Güler'in toplumsal katının kadınları var. Orta tabakadan kadınlar yani. Bir çeşit ilkel güvenlikleri olduğu için Menekşe'lerden farklı, ama Oya'lara ya da yanlarında bulundukları erkeklere erişmeleri imkânsız. Güler, kendisi devrimci olduğu, bir devrimciyle evlendiği için, bu tabaka kadınları arasında oldukça ileri bir konuma sahip gibi düşünülmeli.

Oysa, Mustafa'nın suçlu bilincinden izlediğimiz kadarıyla, durum hiç de böyle değil. Mustafa, üniversite sırasında, "bilinçli kız" diyerek evlenmiş Güler'le. Evlendikten sonra, bilincinin gelişip gelişmediğini izlememiş hiç. Güler'se, kendi toplumsal katından birçok kız gibi, böyle bir gelişmeyi kendi imkânlarıyla sağlayacak bir başlangıç barutuna sahip değil. Böylece kısa zamanda "fotoroman" okumaya başlayan bir kadın olduğunu görüyoruz. Mustafa, kendini tekyanlı bir biçimde verdiği, gene de hayli yarım yamalak "devrimcilik" sürecinde, onunla bir şey paylaşmıyor, düşünmüyor da paylaşmayı. Bu nedenle, önemli bir kararı birlikte almaları gereken anda, böyle bir ana ilk gerek duyuluşunda, kavga ediyorlar. Tutuklamadan sonra Güler iyi, dayanıklı tabiî. Nice devrimci, ancak hapse düştükten sonra karısından ciddî bir şey talep etmiş, bunu söze dökmese de talep etme durumunda kalmıştı. O zaman kadınların yüzde doksanından fazlası, sevinçle yüklendiler üstlerine düşeni. "Hapse düşmüş devrimci" şanını da paylaşmadan, gardiyanlarla, jandarmalarla cebelleşerek, sessizce ve mertçe gidip geldiler evle hapishane arasında. Bu dönemde, bazı gecikmiş aşklar bile yeşerdi. Zor zamanlarda, herkes iyi olmasını bildi.

Güler'i bilincinden izlediğimiz Mustafa da şimdi pek bilemiyor,

çıkınca karısını nasıl bulacağını. Ama hapishane öncesinde aralarında çok önemli şeylerin eksik kaldığının, bu eksiklikte kendi payının büyük olduğunun bilincinde. Gerçi Oya'ya karşı bir şeyler duymaktan da geri kalmıyor, ama bir fantezi olarak bırakıyor bunu. Hiç değilse, *Şafak*'ın sayfaları içinde, sorumluluğunun ağır bastığını görebiliyoruz. Sevgi Soysal'ın *Şafak*'ta nokta koymadan bıraktığı bu durum, şimdi nice Mustafa ile Güler arasında yaşanmaya devam ediyor.

Devrimcilik Sorunu

Sevgi Soysal, 12 Mart öncesi devrimciliğine eleştirel bir gözle bakabildiği için, bu dönemin kayda değer, yazılmaya değer devrimci tipi olarak, kendini eleştirel gözle görebilen birini seçiyor. Ama, eleştirisini oldukça alçakgönüllü bir dozda tutuyor yazar. Politik eleştiriye girmiyor, kırıcı, küçültücü hiçbir şey söylemiyor. Politik eleştiriyi zamansız buluyor belki; belki de kendinde yetki bulmuyor.

Devrimciyi, devrimcilik eyleminden çok, hayatın başka alanlarında yakalıyor Sevgi Soysal *Şafak*'ta. Ele aldığı sorunlardan bazılarına bundan önce de değindik. Ben, bu önemli konular içinden yalnızca bir tanesini almak istiyorum. Bu da, 12 Mart döneminde, halka karşı devrimci sorumluluk konusu. 12 Mart'la ilgili daha önceki yazılarımda kısaca dokunmuştum buna. Sevgi Soysal'da olay kendisi de var, açıklaması da.

Bilindiği gibi, 12 Mart üstüne yazılanlarda, bir işkence lafıdır gider. Gerçekten de, belirli dönemlerde ağır işkenceler yapılmıştı. Yalnız, işkencenin bir amacı vardır: bilgi almak. Bu işkenceler sonucu sayfalarla ifade verilmiş, imzalanmıştı. İfadelerin arasında, şişirilme ya da toptan uydurulmuş bir yığın senaryo olduğu gibi, söylenmemesi gereken pek çok şey de söylenmişti.

Bunun teknik nedenleri var elbet. Genel çöküntü havası, sorguya çıkanı zayıflatıyor. Ayrıca, 12 Mart'ın ünlü, gözü bağlı, eli ayağı zincirli olunan kontr-gerillası, psikolojik bakımdan yıldırıcı olmuştu. Emmiyette falakadan çözülmeyecek olanlar, bu değişik muameleyle çözüldüler, belki daha az fiziksel baskıyla.

Ama asıl önemli nedenleri Sevgi Soysal kavramış. Mustafa şöyle düşünüyor: "Ben ölmedim, ama ölenler oldu, ölmek öğrenilmişti yani. Ama işkence? Bunun öğrenilmemiş olduğunu düşün-

müştü Mustafa." (s.28)

Bunun üstünde biraz duralım. Ölmeyenler de, çoğu, ölenler kadar göze almıştı ölümü. Göze alınmasa bile, bir an meselesidir ölüm. Bir kaçınılmazlıkla gelir ve çoğu zaman insanın korkmaya vakti de olmaz. Zaten sorun, biyolojik korku ile bilincin korkusunu birbirinden ayırabilmektedir. Ölümden korkmayanın işkenceden yılması bunu ayıramamaktan olur; biyolojik korkusunu, bilinciyle denetleyememekten. Bu anlamda işkenceye hazır olmak, ölmekten daha güç bir şeye, yaşamaya hazır olmak demektir. Ama en zor koşullarda doğru bir yaşamanın koşullarını bizzat yaratarak.

Bir sayfa sonra kesin hükmü veriyor Sevgi Soysal. "Ali'ydi ele verdiği, Maraşlılardı. İlk elde onları, sonra onlardan yaygınlaştırdığı kalabalığı ele vermişti... Hiç birimizin, değil başkasını kendimizi bile ele vermeye hakkı yoktu. Bunu bilemedik, daha doğrusu üstesinden gelemedik."

Ele verdiğimiz, evet, Ali'lerdi. Ama Mustafa, Ali'ye; başından gelip geçenin ne olduğunu anlatmak durumunda, her şey olup bittikten sonra. Ali, ele verildiğini dahi bilmiyor ki. Acı bir şey, savaş durulduktan sonra, halka gelip, "Ben senin öncü müfrezendim; ama bir yanlışlık oldu; sefere çıkmadan önce sana haber veremedim sana öncülük yaptığımı," demek.

Hareketin halkla ilişkisi soyut olduğu için, sorumluluğu da soyuttu hep. İnsanlarımız zayıf, kötü, ahlaksız olduğu için değil, hareket halktan kopuk olduğu için konuşuldu genellikle. Çünkü herkes bilincinin derininde biliyordu ki, Ahmet en fazla arkadaşı Mehmet'e hesap verecekti, Mehmet en fazla arkadaşı Hasan'a. İşçiler, köylüler gelip sormayacaktı kimseye, "Niye *benim* sırlarımı fâşettin?" diye. İşte bu nedenle, dayanan, bireysel dayanıklılığıyla dayandı. Dayanamayan, bireselliğini yenemedi.

Şu yukarıda değindiğim sorun, *Şafak*'ta iki sayfada geçiyordu. Daha önce dediğim gibi, yaşantılar aktarmakta oldukça cömert bir yazar Sevgi Soysal. Ben romancı olsam, cimrilik eder, bu malzemeden üç roman çıkarmaya çalışırdım. Söylemek istediğim birçok şey kaldı, bu sayfaya geldiğimde bile. Bunlar hep önemli şeyler ve hayatımızın parçaları. Onun için, doğrudan doğruya *Şafak*'tan söz etmesek bile, çoğuna nasıl olsa değineceğiz.

Birikim, Sayı 17, Temmuz 1976

YAŞAR KEMAL'İN ÜÇLÜSÜ ÜZERİNE

Yaşar Kemal'in *Ortadirek, Yer Demir Gök Bakır* ve *Ölmez Otu* üçlüsü romancılığımızda son yılların en önemli atılımıdır. Yaşar Kemal bu üçlüyle kendi sanat alanında da büyük bir ilerleme yapmış, *İnce Memed*'i çok geride bırakmıştır. Bu romanları uzun uzun incelemek, değerlendirmek gerekiyor, ama şimdilik özellikle önemli bulduğum bir nokta üzerinde duracağım.

Türkiye'de dinden söz edilirken hep ortodoks Müslümanlık düşünülür. Yeni Osmanlılar'dan bu yana bütün yenilik, ilericilik hareketlerinde İslam dini bu şekilde ele alınmıştır. Şu veya bu şekilde panislamizmi savunan kimseler de dini aynı açıdan görmüşlerdir. Oysa, dinci olan ve olmayan aydınların zihinlerindeki din kavramıyla, köylülerimizin zihinlerindeki dinî inançlar bir hayli başkadır. Köy, son derece geri bir üretim düzeyinde olduğu için, dinî ideolojisi de oldukça geridir. İslam dini, köylümüzde, bir üst-tabaka olarak vardır, yüzeyseldir. Bunun altındaki alt-tabaka ise tamamen mitolojiktir. Köylümüz cine, periye ermişe inanır. İslam'ın soyut Allah'ını adamakıllı antropomorfik bir şekilde görür, yani insandan pek ayırt edemez. İslam'dan önce varolan bütün batıl inançlar zihninde dipdiridir. Çünkü henüz tektanrıcı bir dini bütünüyle değerlendirecek düzeye gelmemiştir. Derinlemesine incelenmesi gereken bu konuyu aydınlarımız yazık ki sistemli bir şekilde ele almamışlardır. Türkiye'nın sosyal

yapısı üzerine okuduğum kitaplar arasında yalnız Taner Timur'un *Türk Devrimi*'nde, yurdumuzun dinî ideolojisinde böyle bir ayrım yapıldığını gördüm. Taner Timur, halk arasındaki dini "popüler İslam" şeklinde niteliyor ve bunu aydınların düşündüğü İslam'dan ayırıyor. Dolayısıyla, Türkiye'de din kurumunu bütünlüğü içinde ele alıp doğru bir temele oturtabiliyor.

İşte Yaşar Kemal üçlüsünde bu son derece önemli sorunu ön plana çıkarmıştır. Bilim adamlarının üzerinde pek durmadıkları ciddi bir olayı bir romancı olarak çok iyi anlamış ve anlatmıştır. Tektanrıcı dinlerin soyut Tanrı'sı ve yüksek ahlakî ilkeleri, bizim köylerimiz gibi geri bir uygarlık aşamasında bırakılmış insanlar için kolay anlaşılır şeyler değildir. Onun için Meryemce Tanrı'yı "Güzel yüzlü, kara gözlü Allahım" diye iltifatlar yağdırarak kandırmaya çalışır. Kızınca da "Yeri göğü yaradan koca Tanrı'sın. Şu taşı oraya koyacak ne vardı?" diye söylenir.

Tektanrıcı dinler, Tanrı'yı doğanın, evrenin dışına çıkarmışlardır. Tanrı, bir yaratıcı olarak dışımızda ve uzağımızda bir güçtür. Her yerde, doğanın her bir köşesinde Tanrı'yı gören mistiklerle ortodoks din adamları bu yüzden hep çatışır. Köylülerimiz ise, eski çoktanrıcı kabileler gibi doğanın içinde, doğaya son derece bağlı olarak yaşamaktadırlar. Varını yoğunu doğal olayların yolunda gitmesine (yağmurun zamanında yağıp zamansız yağmaması gibi) bağlayan bu insanlar, böylesine uzakta bir Tanrı'yla rahat edemezler. Ona inansalar da araya başka güçler koymak zorundadırlar. Çünkü böylece, somut bir şeylere tutunma imkânını bulurlar. Evliyalar, ermişler bu ihtiyacın ürünüdür.

Yaşar Kemal'in üçlüsünde, Muhtar'ın kazığını yiyip evlerine parasız dönen ve ağanın gelip her şeylerini alacağından korkan köylüler, uzun ve durgun kış aylarında, kendilerini avutacak bir şey bulmak zorundadırlar. Taşbaşoğlu daha Çukurova'ya inmeden anlatmıştır onlara Muhtar'ın namussuzluğunu. Ama dinlememişlerdir. Şimdi Taşbaş bir Tevrat peygamberi tavrıyla hepsine lanet etmektedir. Bu dili köylüler daha iyi anlarlar. Az zaman sonra Taşbaş evliyadır - hiç istemediği, inanmadığı halde. Köylüler rahatlamışlardır. Tutunacakları, kendilerini koruyacak bir güç bulmuşlardır artık. Gerçekten inanırlar mı? Bu soruyu onlar da sormak istemezler. Çünkü onlar için mesele, inanma ihtiyacıdır ve şimdi bu ihtiyacı doyurabilmektedirler. Taşbaş olayı büyü-

dükçe büyür. Hele onun öldüğü haberi yayılınca, abartmaların sonu gelmez.

Ama ertesi yaz köylü iyi bir tarla bulmuştur. Bu yıl iyi para kazanacak, borcunu ödeyecektir. Taşbaş'a inanmaya pek ihtiyaçları kalmaz. Nitekim, ölmemiş olan Taşbaş yanlarına gelince suratına bile bakmazlar. Onların Taşbaş'ıyla bu sefil, kendileri gibi etten kemikten adamın aynı kişi olduğunu kabul etmek istemezler. Ama içlerinden bilirler aynı kişi olduğunu. Şimdi bir tek zavallı Taşbaş'ın kendi kalmıştır ermişliğine inanan.

Bu ana çatı çevresinde daha küçük çapta sürüyle inanç işlenmiştir. Düşle gerçek bazan hiç ayırdedilemez, bazan, gerektiğinde yani, köylü bıçak gibi ayırır ikisini. Kimi zaman yalan söyler, ama kendi yalanına kendi inanır. Yalan, yalanlıktan çıkar o zaman. Yaşar Kemal bu psikolojik tutarsızlığı, toplumsal kökenlerini, gerçekten övülmeye değer bir sanatçı sezgisiyle kavramış ve çok iyi anlatmıştır. Üçlüde gördüğümüz bu değişken inançları, bu zihnî kaypaklığın psikolojik mekanizmasını özellikle devrimcilerin çok iyi değerlendirmeleri gerekir.

Ant, Sayı 107, 14 Ocak 1969

TÜRK ROMAN GELENEĞİ VE *SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM*

Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*'ü Türk roman geleneği çizgisinde birkaç bakımdan önemli ve anlamlı bir olay gibi görünüyor. Ancak, niçin önemli ve anlamlı olduğunu açıklayabilmek için ilkin bu çizgiye, çizginin özelliklerine dönmek gerekiyor. Bundan sonra Latife Tekin'in bu çizgiye ne getirdiğini tartışmak daha anlamlı olabilir.

Bilindiği gibi, "roman yazmak" Türk kültürüne Batılılaşmayla birlikte girdi. Genelde Batılılaşma ne kadar sindirilebildiyse, romanın Türkiye'de yerlileşmesi de o kadar gerçekleşebildi. En temel iki noktadan başlayalım: Türk roman geleneğine genel akışı içinde bakıldığında, roman için son derece önemli iki ögenin, *bireyin ve olay örgüsünün,* bu gelenekte bir türlü gerektiği gibi ortaya çıkamadığı görülür. Önce bireyi ele alalım.

Batı tarihi bir düzeyde bireyin oluşması tarihidir. Her kültür kendi "birey"ini yaratsa da Batılı birey içedönüklüğü, kendine yeterliği (Kierkegaard'a "Arkadaş zorunlu ikinci kişi değil, fazlalık üçüncü kişidir" dedirten gelişme), karmaşıklığıyla özel bir durumdur ve Batı romanının birincil görevlerinden -ve başarılarından- biri de bu bireyin incelenmesidir. Türk romanındaki kişilere baktığımızda, birkaç istisna dışında, böyle bireyler değil, tipler görüyoruz (bunlar Lukacs'ın söylediği anlamda tarihi eğilimlerle bireysel özellikleri kendilerinde birleştiren tipler değil, klasik an-

lamda, bireyleşmemiş, genel tiplerdir.

Anlatıcının kendisinde ("ben" diye anlatan olsun, üçüncü kişi ağzından anlatan olsun) de böyle bir iç derinlik, psikolojik tutarlılık görülmez. Ancak Batı romanının özelliklerini iyi bilen ve bunu kendi eserlerinde yeniden-üretmeyi bilinçle üstlenen Yusuf Atılgan, Oğuz Atay gibi romancılarda böyle bir psikolojik boyut görülür; onlar da Türk romanı çizgisinin tipik temsilcileri değildir.

Kişiler dışında önemli roman ögesi (klasik romanda) "olay örgüsü"dür. Türk romanında, özellikle erken dönem Türk romanında, Batı modellerine uygun düşen, hattâ "yakın" düşen olay örgüsü bulmak oldukça güçtür. Halit Ziya gibi, belirli bir düzey tutturmuş yazarlarda bile (*Mai ve Siyah*'ta olduğu gibi) olay örgüsü çok zaman çocuksudur, romanın dışında kurulmuş bir duygusallık tarafından belirlenir.

Batı romanında olay örgüsü özellikle Kartezyen felsefe sonrasında oluşmuştur. "Nedensellik" ampirist felsefenin özüdür ve bu felsefeyi iyice sindirmiş olan Batılı entelektüel-yazar romanına sağlam bir nedenselliğe dayanan, akılcı bir olay örgüsü yerleştirmekte güçlük çekmez. Bu olay örgüsü romanın bir tür olarak gelişme seyri içinde gitgide karmaşıklaşır. Ondokuzuncu yüzyıl romanında artık olağanüstü bir ağırlık elde eder. O kadar ki, bir romanda ele alınan bütün kişiler, olaylar, v.b. olay örgüsünün taşıdığı katı nedensellikle birbirlerine bağlanır, sıkışık bir "mikrokozmos" halinde örgütlenir.

Türk roman geleneğinde ise olay örgüsü çok daha basittir; olaylar arasındaki nedensellik bağı bir hayli gevşektir ve raslantılar her zaman önemli bir rol oynar. Başlangıçtaki verili olaylardan daha sonraki sonuçlara niçin ve nasıl varıldığını anlamak güçtür.

Bir başka önemli düzey atmosfer ve arkaplandır. Batı romanı gene ampirik geleneğinin sağlamlığı nedeniyle ampirik ayrıntıya büyük yer verir. Bu yapı, gerçekçi, gözlemci betimlemeyi gerektirir: Hollanda ev içi resimleri gibi, gündelik ayrıntıların titizlikle resmedilmesi. Bu teknik, böyle ayrıntıyla resmedilmiş arkaplan önünde geçen olayların da önemli bir gerçeğe benzerlik ve inandırıcılık kazanmasını sağlar. Ancak bu romancıların bilinçli olarak uyguladıkları bir teknik -ya da taktik- değil, ampirist düşüncenin kazandırdığı dünya görüşünün kendiliğinden bir uzantısıdır. Burjuva çağının dünyasında nesneler -metalar- kendi başlarına değerli

oldukları için bu biçimde resmedilmeyi hakederler.

Türk roman geleneğinde bu tekniğe çok az yer verilmiştir. Şemseddin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* gibi istisnaî olarak somut ayrıntıya yer yer ciddi bir biçimde girebilen bir romanda da, olaylar o ayrıntılara denk düşecek bir gerçeklik boyutuna yükselemezler. Türk romanında betimleme hemen şiirsele doğru kaçar. Batı romanının, örneğin bir Defoe'nun kuru gerçekçi dili Türk yazarının mizacına aykırıdır. Geleneksel Divan edebiyatının ağdalı retoriği başından beri roman diline de yansımıştır. Türk romancısı somut ayrıntıya da aynı dikkatle bakmaz, en geneli ve özellikle kişilerin ruh haline uygun bir atmosferi vermekle yetinir.

Çok genel olarak sıralanan farklı özelliklerden sonra, Türk romanı ile Batı romanı arasında ortak bir düşünce mirasından söz etmek mümkün değildir.

Batı romancısının ardında yatan düşünsel birikim, Türk romancısının yetiştiği kültür içinde yoktur. Burada varolan birikim kendi dolaysız biçimiyle, "roman yazmaya" yatkın bir birikim değildir. Dolayısıyla, mekânın somutlaşmadığı, eşyanın belirginleşmediği, olayların birbirini mantıken izlemediği, en önemlisi, insanların üçüncü boyutlarını kazanamadığı romanlar yazılmıştır. Olay örgüsü, bir romana göre değil, bir "ahlakî masal"a göre düzenlenmiştir.

Oldukça eski bir yazıda, Türk romanının bir anlamda "politik" olduğunu söylemiştim.[1] Doğu ile Batı'nın çatıştığı bir toplumda, roman yazmak, roman bir Batı türü olduğu için, başlıbaşına politik bir eylem, bir tavır alıştı başlangıçta. Ama Türk romanının politik özelliğinin kökenleri bunun ötesine geçer. Roman geleneğinin, dolayısıyla çoğu romanların iskeletini oluşturan yapı ögeleri temelinde politik kültürden alınmadır. Şöyle ki, entelijansiyanın büyük çoğunluğu Osmanlı devletinin Batı karşısında acze düşmüş olduğu, gerilediği, bu durumdan kurtuluş yolunun Batılılaşmak olduğu konusunda görüş birliği içindedir. "Nasıl" ve "ne ölçüde" Batılılaşmak gerektiği sorusuna verilen cevap bireysel aydınlar arasında değişse de, bu temel ortaktır. Sorunsalı paylaşan Türk romancısı romanın kendisini devletin bu politikasının bir

1 "Politik Roman Üstüne" *Birikim*, Cilt 2, Sayı 9 Kasım 1975, s. 40-47; bkz. bu kitapta s. 65-79.

propaganda aracı olarak görmüştür. Bu bakımdan, romancı, Batıcılığın partizanıdır.

Bir toplumun tarihinin belirleyici özellikleri, mekanik ve dolaysız biçimlerde olmasa da uzun vadede o toplumun kültürel üretimini etkiler. Örneğin 1789'dan sonraki Fransa tarihi ilginç devrimler ve karşı-devrimler dizisiyle Fransa'daki romancının dünyasına damgasını basmıştır. Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola gibi büyük adlardan oluşan Fransız romanı çizgisinde *tarihin bilinci* belirleyicidir: dönemler, dönemlerin özellikleri, dönemin belirlediği tipler v.b. Arkaplanında büyük tarihi oluşumların yattığı bu kültürel atmosferdir Fransız romancısının hayal gücünü yakalayan.

Burjuva devriminin sancılı dönemlerini daha erken kapayan İngiltere, romanın parlak döneminde Fransa gibi büyük toplumsal çalkantılarla sarsılmıyordu. İçedönük Protestan ahlakının etkileri İngiliz romanında daha ağır basar. Fransız romanındaki gibi bir toplumun zaman içindeki serüveninden çok, bireyin kendi iç dünyasındaki serüvendir İngiliz romancısının dikkatini çeken. İngiliz geleneğinde yazılmış tarihî romanlar başarısızdır, bireyin moral dünyasını araştıran romanlar ise geleneğin en parlak örnekleridir.

Bu oldukça geniş genellemeler çerçevesinde Türk roman geleneğine baktığımızda bütünüyle farklı bir durumla karşılaşıyoruz. "Tarih", bir anlamda var Türk romanında. Ama daha çok bir olumsuzluk olarak. Çöküşün acısını yaşayan Osmanlı aydını kendi tarihinden kurtulup bir başka tarihin (Batı tarihinin) rayına oturma çabasındadır. Dolayısıyla "Kaybolan Zamanın Ardında" olmaktan çok, "Olmayan Bir Zamanın Ardında", belki "Mümkün Olmayan Bir Zamanın Ardında"dır.

Tarihin bu şekilde soyutlaşması önce "karakterler", sonra da "olay örgüsü" planlarında bir soyutluk getirir: yazarın ele aldığı konu, konum, sorun elbette romandan romana değişir, ama temel ögeler her zaman zihindeki soyut "Batılılaşma-ilerleme" sorunsalına göre belirlenir. Bu sorunsalda içerilen "olumlu" ve "olumsuz" değerler romanda işlenecek konuma göre karakterlere dağıtılır; değerler arasındaki çatışma romancının bakışının iyimserliğine, kötümserliğine göre değişebilir. Ancak, çatışmanın roman içindeki sonuçları bir yana ulusal-toplumsal hedeflerde ve değerlerde bir değişiklik olmaz. Öte yandan, roman kişileri sözkonusu olumlu ve olumsuz değerlerin cisimleşmiş biçimleri olarak tasar-

landıkları için, onlarda da bir değişiklik olmaz.

Bu statikliğin başlıca nedeni, yukarıda değindiğim tarih anlayışının, tarihi romana sokma işleminde, tarihi ancak *"ahlâklaştırarak"* bir roman malzemesi haline getirebilmesidir. Gerçek bir tarihin ideolojik olmayan incelemesi (burada estetik düzeyde bir incelemeden sözediyorum) başka düzeylerde yaşantısal bulguları ortaya koyabilirdi. Ama Türk romancısının tarihle soyut ve idealist ilişkisi bu bulgulara izin vermedi. Tarihin yaşantıya çevrilmesi bu koşullarda ancak eşit derecede soyut bir *politik ahlak* olarak doğabilirdi: doğuşundan itibaren statik olan bir ahlak.

Böylece, Osmanlı tarihinin son dönemlerinden Cumhuriyet içlerine kadar yazılan çeşitli romanlarda Batı'cı aydın tipinin bakışı ve sorunsalı egemen oldu. Ahmet Midhat'la, Hüseyin Rahmi ile başlayan "Olumlu Batıcı" ile "Olumsuz Batıcı" tipler, "Olumlu Doğulu" ile "Olumsuz Doğulu"lar, Yakup Kadri'de Halide Edip'de, Reşat Nuri'de, yani "milli edebiyat" anlayışı içinde de devam etti. Kırklardan ellilerden sonra yazılmaya başlanan "toplumcu" denebilecek anlayış da bu şemayı ufak tefek değişikliklerle devam ettirdi. Değerler bu sefer "Doğu/Batı" sorununun dışında oluşuyor gibiydi, ama gene "aydın" tipi belirleyiciydi; gene toplumsal misyonu vardı. "Olumsuz", "gerici" tiplerine biraz ekonomik sömürücülük eklenmişti. "İlerleme-aydınlanma" sorunsalında önemli bir değişiklik olmadı.

Ellilerde Mahmut Makal'ın *Bizim Köy*'ü Türk roman geleneğinde yeni bir çizginin başlangıç noktasını haber veriyordu: "Köy romanı" adıyla anılacak, hem kendisi, hem tartışması bugünlere kadar uzanacak olan yeni bir çizgi. Daha önce de Türkiye'de köy gerçekliği üstüne romanlar yazılmıştı (Nabizade, Yakup Kadri, Sadri Ertem v.b.). Böyle bir "yeni" akımın adının konmasını gerektiren birkaç neden vardır. Bunlardan biri, "köy romanı" yazan kişilerin büyük çoğunluğunun şimdi kendilerinin de köy kökenli olmalarıdır. Çoğu öğretmenlik mesleğinden gelen ve eğitimlerini de "köy enstitüleri"nde görmüş olan bu yazarlar Türkiye "intelijansiya"sı içinde bu özellikleriyle yeni bir etmendirler. Eğitimin bir ölçüde halka yayılması, o zamana kadar öncelikle "kültürel *ataletiyle*" tanınan köylü nüfus içinde bu fırsata kavuşan belirli bir kesimde bir dinamizm yaratmış oldu; "köy kökenli aydınlar" yetişti. Bunlar yalnız "aydınlara özgü" pratiklerde değil, eğitsel

aygıtın pratiği içinde de belli ölçülerde etkin oldular.

Bir "köy romanı" çizgisinden söz etmeyi meşru kılan ikinci neden, bunun oldukça "homojen" bir yapı gösteren, belirli örüntüleri tekrarlayan bir roman tarzı olmasıdır (nitekim bu nedenle, özellikle yakın zamanlardaki tartışmalarda, "köy romanı" *şematik* olmakla suçlanmıştır). Bu açıdan bakıldığında, kendisi köylü kökenli olan Yaşar Kemal'in birçok romanı "köy romanı" çizgisinin dışında kalır; buna karşılık köylü kökenli olmayan Kemal Tahir'in bazı romanları (*Köyün Kamburu, Yediçınar Yaylası, Sağırdere, Körduman)* bu çizgi içinde kabul edilebilir.

Kendi içinde böyle bir bütünlük gösteren "köy romanı", birçok yanıyla "partizan" bir akım olarak ortaya çıkar. Türkiye'nin toplumsal hayatında önemli bir yeri olan köyün gerçekliğini hem tanıtma, hem de aşılması için çözüm yolları önerme sorumluluklarını üstlenir. Ancak, köy romanının okurları doğal olarak köylüler değil, bir kısım kentli aydınlardır. Bu "üretici/tüketici" ilişkisi, çok zaman, yazılan romanın yapısında "tanıtma", "sergileme" ilişkisini ön plana getirir. Köylü şivesi gibi üçüncü, dördüncü derecede sayılması gereken ayrıntılar kimi zaman yazarın başarısının önemli bir ölçütü gibi ele alınır (okur tarafından ve dolayısıyla yazar tarafından). Bütün bunlar, köy romancısının köy gerçekliğine bakışına bir *dışsallık* getirir.

Ama temel dışsallığın nedeni bu "üretici/tüketici" ilişkisi değildir. Köy romancısı, daha "üretici" olmadan, üretici olmanın eğitimini görürken, o gerçekliğin, daha doğrusu o gerçeklik çerçevesinde kurulabilecek bir düşünsel sorunsalın dışına çıkmıştır. Aldığı devlet eğitiminin bedelidir, içinde doğduğu köyün gerçekliğine onun dışında kurulmuş bir sorunsaldan bakması. Bu anlamda, zaten daha romanını yazmaya başlamadan önce, o romanı sunacağı kentli aydının yanında bir konuma yerleşmiştir. Onunla özdeş değildir; tersine, kendini ayrı saymaktadır. İdeolojik mekanizmaların işleyişinin kendine özgülüğü sonucunda, konum değişikliği aslında bilinçdışıdır; bilinçli düzeyde, bu eriştiği konumda kendini köyün ürünü ve sözcüsü olarak görmektedir.

Nedir bu konum? Özetle, buraya kadar açıklamaya çalıştığım, "Batılılaşma-ilerleme" sorunsalının bu yeni koşullarda ortaya çıkabilecek bir yeni kolu, yeni bir yorumu; daha kesin söylenirse, o sorunsalın bir yeni açılmış alana uygulanmasının sonuçları. Şu

halde denebilir ki, "enstitülü" köy öğretmeni/ yazar, eğitilirken, "aydınlanırken", Türk aydınlanmasının temel sorunsalına entegre edilmiştir (belirli bir ideolojik düzeyde).

Klasik sorunsala uygun "olumlu" ve "olumsuz" tipler, köy gerçekliğine uyarlanarak, dolayısıyla bu sefer bir yanda "öğretmen", "aydınlanmaya açık köylü" v.b., öbür yanda da "muhtar", "ağa", "imam" v.b. kimlikleriyle karşımıza çıkarlar. Söylem gene de "partizan/gerçekçi"dir. Buna bir de ele alınan konunun özellikleri, köyün sefaleti v.b. eklenince, "natüralizm" egemenleşir. Zamanla bu kalıbın "sosyalist gerçekçi" yönde geliştirilmesi çabası da yeni şematik ögelerden başka bir şey getirmez; temeldeki natüralizm aşılamaz.

Burada John Berger'in bir resim üstüne, Şeker Ahmet Paşa'nın "Ağaçlık" adlı resmi üstüne söylediklerini hatırlatmak istiyorum. Türk resminin bu klasiğini Beşiktaş'taki müzede gören Berger, perspektifin, kendi durduğu seyirci konumundan bakıldığında "hatalı" olduğunu söyler. Tuvalde resmedilmiş manzaraya o noktadan bakan biri ağaçların konumlarını bu perspektif içinde göremez. Öyleyse bir acemilik mi sözkonusudur? Şeker Ahmet Paşa "perspektif" gibi temel bir resim tekniğinden habersiz midir? Berger böyle bir yargıya yanaşmaz; seyircinin durduğu yerden değil ama, ormandaki adam gözüyle bakıldığında ağaçların birbirleri karşısındaki konumlarının böyle görülebileceğini söyler. Demek ki seyirci resme, aslında kendi durduğu yerden bakmamaktadır.

Berger buradan, Millet'nin köylü resimlerine geçer. Orada durum bambaşkadır. Millet, çalışan köylüleri resmetmekten hoşlanır. Onları, belli bir ufuk çizgisi önünde resmeder. Berger, buna karşılık, kırda, tarlada çalışan bir köylünün hiçbir zaman ufuk çizgisini görmediğini, bir bakıma doğanın kucağının bir derinliğinde yer aldığını söyler. Nitekim, Çin'de köy kökenli ressamlar çalışan köylüleri resmederken ufuk çizgisine yer vermemişlerdir. Bu, onların yaşantıdan gelen bilgilerinin bilinçdışı bir sonucudur. Oysa kentli Millet, bilinciyle "çalışan köylüler" gibi "toplumsal" bir temayı tercih ettiği halde, burjuva resim eğitiminin kendisine yüklediği bilinçdışı koşullanmayla "ufuk çizgisi" gibi ideolojik bir ögeye başvurmaktan kendini alamamıştır.

Bu örnek, bence, Türk "köy romanı"nın temel sınırlılığını aydınlatıyor. Enstitülü yazar, aldığı devlet eğitimi sonucu, köye en

içinden baktığına inandığı anda, aslında dışından, egemen ideolojik sorunsalın gözlüğünden bakmaktadır. İnsanlarla (karakterlerle) ilgili "içsel boyut" eksikliği, natüralist söylem, şematizm v.b. bunun sonucudur. Şüphesiz bu sözkonusu yazarların çoğunun bilinçli tercihlerine, politik tutumlarına, niyetlerine v.b. aykırı olabilir; öyledir de. İdeolojik pratiğin kendine özgü belirlenmelerinin bir sonucudur ve bu niteliğiyle sözü geçen *bilinçli* tavirlardan bağımsızdır.

Böylece, Türk roman geleneğinde Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*'le oluşturduğu özgün nokta konusuna gelmiş oluyoruz. Bir bakıma, şimdiye kadar söylediklerimle, bu noktayı "mefhum-ı muhalif"i yoluyla anlatmış oldum. Latife Tekin Türk aydınlarının temeldeki "Batıcı-ilerlemeci" sorunsalının dışında: önemli bir kısmı köy hayatını anlatan romanı geleneksel "köy romanı" sorunsalının da bütünüyle dışında. Yukarıdaki örnek hatırlanırsa, köy gerçekliğinden kendi romanının gerçekliğini üretmeye çalışırken durduğu ve baktığı nokta, Şeker Ahmet Paşa'nın Ormandaki Adam'ının noktası. Bence bu, Tekin'in temel başarısı.

Her başarının bireysel kaynaklarıyla birlikte tarihî-toplumsal kaynakları da olur. Latife Tekin'i önceki köy kökenli yazarlardan ayıran özelliklerde iki türden kaynağın da payı olduğuna inanıyorum. Önce, açıklaması kolay olanı, tarihî-toplumsal koşulları ele alalım. Latife Tekin de "ümmî" bir yazar değil (böyle bir şey zaten imkânsızlık derecesinde zordur); O da geçmiş eğitim aygıtından. Ama onun eğitiminin koşulları, köy enstitüsünden çok farklı; ayrıca eğitim aygıtının dışındaki hayat, bilinç, ideoloji, çok farklı. Bu nedenle olsa gerek, egemen ideolojinin kalıplarına devşirilmeden kalabilmiş Latif Tekin. Kendi köye bakışını, köy yaşantısını yaşayışını, daha üstün olduğu dogmatik bir biçimde kabul ettirilen öteki sorunsalla değiş tokuş etmek zorunda kalmamış. Ama bu, "bakir" ve "doğal" bir bakış tarzına sahip olabildiği için olguları olduğu gibi verebilmiş olması demek değildir elbette. Böyle "bakir" ve "doğal" bir göz yoktur. Sorun, Latife Tekin'in (ayrıntılarını bilemeyeceğimiz, kendisinin de bilemeyeceği) bireysel koşullarında köyün kendisine verdiğini kendi bilincine temellük ettiği estetik biçimlerle en "mutlu" şekilde birleştirebilmesi. Bu, genellikle yeni bir toplumsal oluşum içinde gerçekleşen bir durumdur. *Milliyet Sanat*'ta bu konuda yazdığım kısa yazıda söylediğim

gibi Latife Tekin altmışlar boyunca süren köyden kente göçün içinde yetişmiş ve bütün bu sürecin özgün seslerinden birini - önemli birini- çıkarabilmiş bir yazar.

Dolayısıyla Tekin'in zaman zaman fantastikleşen tekniğini "fantazi" olarak göremiyorum. Fantazi bir "oyunu", çoğu zaman hattâ bir "kaçış"ı akla getirir. *Sevgili Arsız Ölüm*'ün fantastiği ise toplumsal kökenleri belli, gerçekliğin bir düzeyinin ta içinin ürünü olan bir fantastik. Gerçekliğin belirli toplumsal koşullar içinde algılanmasını resmediyor roman: bir ideolojik üretimin sanatsal yeniden üretimi.

Aynı nedenle bir taklit de değil (çokça sözü edilen Latin Amerika romanı konusu). Tersine, sindirilmemiş bir ödünç teknik olan "gerçekçilik"ten daha yerli ve özgün bir teknikle otantik bir kültürün özünü açabiliyor. Burada çeşitli Latin Amerika romanlarından etkilenme sözkonusu ise, ben bunu, yukarıda söylediğim gibi, Türkiye'nin değişen kültürel koşullarının, özgün bir içeriğin dile getirme araçlarını arayan genç bir Türk yazarına sağladığı estetik biçim seçenekleri arasından biri olarak görüyorum.

Romanın insan bireyselliğini araştırdığını görmüştük. Ama Batı romanında oluşmuş, yüksek derecede karmaşık bir bireyselliği araştırdığını da görmüştük. Böyle bir karmaşık bireysellik özgül toplumsal-tarihî gelişmelerin sonucudur. Kısacası, aristokratik incelmeden geçmiş burjuva toplumlarında görülen bir fenomendir. Bu tür bir sanatsal araştırmayı köylü tiplerine v.b. uyguladığımızda, aynı sonucu elde etmek mümkün değildir. O bireysel bilince içinden bakmak, şimdiye kadar hep olageldiği ve Lukacs'ın da söylediği gibi, dıştan bakan natüralizmden farklı bir sonuç üretemedi. Bu, büyük ölçüde romancının nesnesine bildiği kalıplar içinde bakmaktan vazgeçmemesinden ileri geliyordu: Goriot Baba'nın iç dünyasını bir köylüde aramanın çelişkisi. Türk romanında ilkin Yaşar Kemal, şimdi de Latife Tekin, köylünün iç dünyasını bu tip bir bireysellikte değil, köylülüğün genel bilinçlilik biçimlerinde arıyorlar. Bu biçimler ise, yazının başında incelemeye çalıştığım "Batıcı-ilerlemeci" sorunsalın, "rasyonalist" ve "aydınlanmacı" özellikleriyle, zorunlu olarak dıştaladığı, görmezlikten geldiği bir gerçeklik âleminin ürünleridir.

Gene yukarıdaki benzetmeyle, *Sevgili Arsız Ölüm*, ormanın içinden görülmesinin romanı. Bu bir kısıtlama sayılabilir mi?

Bence bir anlamda sayılabilir. Ama her tekniğin, gerçekliğe *bir belirli açıdan* bakmak anlamına geldiğini, dolayısıyla başka açıları dıştaladığını da unutmamalıyız. "Bilinçlilik akışı" gibi bir tekniği seçen bir yazar da bir şeyleri daha yakından, dolaysızca verdiği için *başka şeyleri* vermemeye razı olacaktır. Nitekim, otobiyografik yanı ağır basan bir roman olduğu yazarınca da kabul edilen *Sevgili Arsız Ölüm*, roman kahramanı Dirmit "ormanın dışına" çıkmak üzereyken sona ermektedir. Çünkü o teknik, Dirmit'in ulaşacağını varsaydığımız noktada artık mümkün değildir. Ormanın dışına Latife Tekin çıkmıştır. O nedenle ormanın içini bu kadar iyi verebilmektedir.

Ama bir romanın tekniği, o tekniği oluşturan sorunsalla özdeş değildir, ondan daha dardır. Sorunsal, sorunsalın yazarın zihninde eriştiği bütünlük, bir yeni roman çerçevesinde yeni bir teknik daha üretebilir ve üretmelidir. Onun için bu noktada sözü yeniden Latife Tekin'e bırakmak, onun başlattığı bu çizgiyi nasıl sürdüreceğini beklemek gerekiyor.

Toplum ve Bilim, Sayı 25/26, Bahar-Yaz 1984

Sevgili Arsız Ölüm'e ek

Seksenli yıllarda Türkiye iki genç yazarla tanıştı: Latife Tekin ve Orhan Pamuk. Tarzları bakımından birbirine hiç benzemeyen iki nitelikli ve özgün romancı.

Latife Tekin ilk romanıyla parlak bir çıkış yaptı ve sonrakilerle de bu ilk başarısını sürdürdü. Anlatım tarzını çok fazla değiştirmedi, ama her romanında önemli ve karmaşık bir başka sorunsalı deşti. Berci Kristin *yapısıyla yepyeni bir romandı: alışılmış anlamda bir merkezi, merkezi oluşturan kişileri yoktu. Bir anlamda romanın kahramanı, romanın konusu olan gecekondu semtiydi.*

Gece Dersleri *tepkilere yol açtı, 12 Eylül öncesi devrimcilik biçimlerine eleştirel bir bakışla bakma cesaretini gösterdiği için. Bu bence yeterince olumluydu, ama bu romanda Latife Tekin aslında çok daha ilginç ve önemli bir sorunu ele alıyordu: aydın sosyalistlerin işçi sınıfına bakışı, onların buna tepkisi v.b. Şöyle: sosyalist aydın işçiye, "Sen işçisin, dolayısıyla güçlüsün, yücesin" anlamına gelen bir söylemle hitap eder. Politikleşmiş, sosyalizme yaklaşmış işçi birey ise, kafasını çalıştırıyorsa, bunu anlamakta güçlük çeker, çünkü o birey olarak kendini kurtarmak için geldiği sınıfın genel koşulları ve kültürüyle mücadele etmiştir. Sınıfa dışarıdan bakmanın ve dışarıdan soyutlamalar yapmanın sonucudur bu (önceki bölümde, "İşçi Edebiyatı Üzerine"de çok kısa değindiğim sorun).*

Buzdan Kılıçlar *da çok ilginç bir sorunsalı işliyordu. Yoksulluğun*

yalnız ekonomik bir koşul değil, zihnî bir durum olduğu tezini geliştiriyordu. Yoksulluk bilincinin, ekonomik yoksulluktan daha kalıcı olabileceğini savunuyordu. Her zaman kendine özgü toplumsal mobilite örüntüleri geliştiren Türkiye'de nedense az ele alınan bu konuya Latife Tekin her zamanki gibi çok yakından bakabiliyor.

YAHYA KEMAL VE OSMANLI'DA SİYASİ GELENEK

'Gelenek" denildiğinde, geçmişten başlayarak günümüze süren, bugünün bazı davranışlarını belirleyen, az çok sistemleşmiş alışkanlıklar anlaşılır. Şüphesiz gerçek anlamda gelenek bu olmakla birlikte, çok zaman toplumlarda "bugünün" ihtiyaçlarının yorumuna göre, bazı gelenekler de "retrospektif" bir biçimde inşa edilir. "Bizim geleneğimiz budur" türünden önermeler, çok zaman, birinci tanımdan çok ikinciye uyan, varolan bir olguyu saptamaktan çok istenen bir tarzı yaratmaya yönelik önermelerdir. Kendi tarihiyle bağını daha fazla kaybetmiş toplumlarda bu ikinci türden yapma geleneklere de daha sık raslanır.

Bu yazıda ben "yapma" geleneklerden değil, Türkiye'de en fazla belirleyici olduğuna inandığım bir "geleneksel" gelenekten söz etmek istiyorum: "siyasi gelenek". Burada, hem yarı-bilinçli bir davranış kodu, hem de bir zihnî terbiye, yani bir çeşit dünya görüşü haline gelmiş bir geleneğin sözkonusu olduğunu sanıyorum. Somut bir örnekten, geleneği araştırmaya çalışan bir hikâye kitabından yola çıkarak daha sonra konuyu genelleştirmek, sonunda da, bugünün Türkiye'sinde önemli bir "politik düşünce" alışkanlığını bu gelenekle ilişkilendirmek istiyorum.

Yahya Kemal'in *Siyasi Hikâyeler*'i son dönem Osmanlı devletinin temel felsefesini kavramayı amaçlayan ilginç bir denemedir. Yahya Kemal Enstitüsü'nün 1958'de yayımladığı bu kitabın pek

fazla tanındığını, okunduğunu sanmıyorum. Yalnızca altısı bitmiş durumda olan bu "hikâye"lerin tür olarak yerini saptamanın da belli bir güçlüğü var: edebi anlamda hikâye sayılmaz bunlar, ama en azından biçimsel olarak hikâye özellikleri taşıyorlar. Bu özellikler bir tarz siyasi deneme içeriğiyle birleşiyor. Hepsinde hikâyenin bir de "anlatan"ı olduğu için, "sohbet" özellikleri var. Anlatan, bildiği hikâyeyi yorumlayarak, sözünü ettiği kişileri değerlendirerek konuşuyor. Hikâyelerden çoğunun, genişletilerek "siyasi roman" haline getirilmeleri de mümkün görünüyor. Yahya Kemal'in bunları yazarken tam olarak neyi amaçladığını bilmiyorum. Ancak, yazılış amaçları ve koşullarından tamamen habersiz olarak bunları okuduğumda, edindiğim ilk izlenim, buradaki politik felsefe özünün bugün de hayli geçerli olduğu. Buna dayanarak, Yahya Kemal'in amacının da bu olduğu, bu *sürekliliği* vurgulamak olduğu tahminini yapıyorum (bu, şüphesiz, öznel bir yanılgı da olabilir). Acaba çağdaş politikada gördüğü bazı olaylar mı ona bu hikâyeleri düşündürdü; yani, hikâyelerin, Yahya Kemal zamanındaki olaylara dolaysız göndergesi var mı? Yoksa daha yüksek bir soyutlama düzeyinde Türk devlet ve siyasi hayatının bazı temel özelliklerini dramatize ederek hikâyeleştiriyor mu? Hikâyelerinin çoğu II. Mahmut zamanında geçiyor. Bu, Osmanlı geleneklerinde önemli kopuklukların gerçekleştirildiği ve politik entrikaların özel bir ağırlık kazandığı bir dönem. Bir hikâyede de Abdülaziz'in tahttan indirilmesi sözkonusu. Bu gibi geçiş dönemlerini ele almakla, Yahya Kemal'in ima etmek istediği bir şey var mı? Zaman zaman, cumhuriyet "inkılâp"larını, bu eski hikâyeler yoluyla eleştirmek istediğini hissetmek mümkün.

Altı hikâyenin üçü Sultan Mahmut zamanında, ikisi onsekizinci yüzyılda (1700'lerin başları) geçiyor. Bir tanesi de Abdülaziz dönemi. Birinci hikâyeye adını veren Şem'i Molla Halet Efendi'nin de casusu olarak yükselmiş bir kişidir. Bu hikâyeyi, Halet Efendi'nin yakını İzzet Molla anlatır. Molla'nın Halet Efendi'den işitip anlattıkları Osmanlı düzeninde casusluğun önemini gösterir. Şöyle der Halet Efendi: "Bu saltanatı iki kişi idare eder, biri müneccimbaşıdır, öteki de Şem'i Molla... Lâkin biz eskiler gibi müneccimliğe inanmadığımız için müneccimbaşıların sarayda vazifesi, adet yerini bulsun nev'inden bir tufeylî vazife olmuştur. Lakin Şem'i Mollasız bu devlet gemisi yürümez..."

O sıralarda imparatorluğun en güçlü adamı olan Halet Efendi, böylece, casus Şem'i Molla'yı devlet için kendinden daha önemli işlev gören bir kişi olarak tanıtır. Ardından, İzzet Molla'ya kendisi hakkında Şem'i Molla'nın bulunduğu bir yerde yaptığı nükteyi anlatır. İzzet Molla, şaşkınlıkla "... aynen böyle söylemiştim, vay köpoğlu... ne sadık muhbirmiş..." der. Bunun üstüne Halet Efendi, casusluk ahlakı üstüne bir kısa ders verir:

> Yalan söyleyen, ilave eden, iftira karıştıran casuslar bu güruhun bayağı, pespaye zümresidir. Zaten o gibilerin itibarı da yoktur; işin başında olanlar yalanla doğruyu farkederler. Casuslukta bile doğruluk lazımdır; her şeyi doğru olarak haber verenlerin itibarları, kıymetleri vardır...

Halet Efendi, örnekler vererek, iktidarlar değişse de, Şem'i Molla gibilerin yeni efendilere kapılanarak ikballerini sürdüreceklerini anlatır. Bunun kendisi için de sözkonusu olduğunu ima eder. Nitekim bunlar gerçekleşir ve bir gün İzzet Molla, sürgün edilen eski koruyucusundan bir haber almak için Şem'i Molla'yı ziyarete gider. Orada kasıtlı bir söz söyler: "... Molla'nın benzi attı; bilhassa son cümlem, Halet Efendi'nin bana bir şeyler fısıldamış olduğunu pek belli eyliyordu."

Çağlar değiştikçe, zaman içinde, sözgelişi politik partiler gibi yeni toplumsal yapılar oluştukça, casusluk kariyerinde Şem'i Molla gibi bireysel tarzda çalışmak şüphesiz güçleşir. Ama *istihbarat* olayının devlet yapısındaki yeri kolay kolay değişmez. Yahya Kemal'in çok iyi bildiği tek parti döneminde, istihbaratı yapan ile istihbaratı yapılan, bu hikâyelerde olduğu gibi bir hayli içli dışlıydı. Örneğin *Kadro* yazarlarının ayda bir veya iki kere dergi için toplandıklarını, kimi zaman bu toplantılardan sonra davet edildikleri Köşke gittiklerini Şevket Süreyya'dan dinlemiştim. Burada bazan İçişleri Bakanı Şükrü Kaya ile karşılaşırlarmış ve Şükrü Kaya istihbaratını almış olarak, "bugün sizin toplantı vardı değil mi?" diye takılırmış.

Yahya Kemal'in ikinci hikâyesi "Bir Gözdenin Gafleti" adını taşıyor. Bu gözde, II. Mahmut'a bir zaman yakın olmuş, Mehmet Ali Bey adında biri. Hikâyenin başında iki ihtiyar onu, perişan bir halde yoldan geçerken görüp tanıyor ve hakkında konuşmaya başlıyorlar. Mehmet Ali Bey'in "gafleti", gevezeliği. Böyle olmasa,

aklı ve bilgisiyle sadrazam olacağı bile düşünülmüş. Başlıca özelliği, Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması gereğine kesinlikle inanması. Bilindiği gibi Sultan Mahmut da bunu gerçekleştirerek tarihte önem kazanmıştı. Öyleyse niçin Mehmet Ali Bey'i harcıyor, kaynatasının konağında bir çeşit ev hapsine mahkum ediyor? İki ihtiyardan birinin tanıdığı, bu işleri iyi bilen Abdürrahman Bey'e göre, Sultan henüz bu icraata girişecek gücü bulamazken, Mehmet Ali Bey bütün tanıdıklarına projeleri açıklayıp şüphe çektiği için. Gene aynı nedenle, yıldızı o sıralarda parlayan Halet Efendi'nin, Mehmet Ali Bey'in düşmesinde parmağı olmadığını şöyle açıklar Abdürrahman Bey:

> Çünkü Halet Efendi padişah üzerindeki nüfuzunu Yeniçeri Ocağı'nı en altından istediği gibi kullanarak icra edebiliyor. İş bu biçimde olduğuna göre, Halet Efendi kendi hesabına, hiçbir suretle, Mehmet Ali Bey'den kuşkulanmaz, bilakis hoşlanır. Çünkü Halet Efendi ister ki Sultan Mahmut'un gözdeleri Ocağın kaldırılmasından bahsetsinler ve bu münasebetle Ocakta padişaha dair daima bir şüphe dolaşsın. Bu şüphe dolaştıkça, Ocak zorbalarının dizginlerini daha iyi tutar ve onların müdafii gibi geçinir.

Böylece Mehmet Ali Bey "erken öten horoz" olarak harcanır: "Efendisine tavsiye ettiği fikirler memlekette birgün semeresini verirse o görmeyecektir. Safdilliğine kurban olduğunu acaba şimdi anlamış mıdır. Zavallı adam!" Bu son yargısıyla bu hikâye de biter.

Üçüncü hikâyenin adı "Raif Efendi'nin Katli". 1814 yılında Rumelihisarı'nda bir telaş vardır: "Raif Efendi bugün Saraya götürülmüş Kapı Arası'na hapsedilmiş galiba katledilecekmiş!"

Semt imamı Aziz Efendi, etliye sütlüye karışmayan bu adamın başına böyle bir belanın nereden, nasıl geldiğini anlayamaz. Belki bir çare bulur diye, ulemadan, azledildikten sonra Hisar'a yerleşen Ataullah Efendi'ye ziyarete gider. Bu arada Raif Efendi'nin karısı da aynı kişiye gelip Sarayda nüfuzu artan ve kocasını da tanıyan Silihdar Ali Bey'e başvurması için ricada bulunur. Kadın gittikten sonra Ataullah Efendi düşüncelere dalar. Onun yorumu tamamen farklıdır. Çünkü, Silihdar Ali ile Raif Efendi arasındaki dostluğun Silihdar'ın gözden düştüğü döneme rasladığını bilmek-

tedir: "... Raif Efendi'yle çok sıkı olan ülfetlerinde Sultan Mahmut'a, Saraydaki düşmanlarına dair zehirlerini gecelerce döküp durdu; ona velinimetinin kaale alınması caiz olmayan cihetlerini açtı." Böylece, Silihdar Ali kendi gevezeliğinin acısını Raif Efendi'den çıkarmaya karar verir: "Çünkü kimsenin bilmediği o fıkralardan birini Raif Efendi, kazara, ifşa etse, Silihdar Ali Beyefendi bu defa, Hisar'a değil, cehennemin dibine kadar gönderilirdi."

Peki, Silihdar bunu açıkca kendisi mi yapıyor? Osmanlı siyasetinin inceliklerini bilen Ataullah Efendi böyle düşünmüyor: "Kendi bu işe bigâne duracaktır. Raif Efendi katledilirse, acıdığını, kurtarmaya çalıştığını, maatteessüf Padişahı teskin edemediğini söyleyecektir."

Ataullah Efendi, Silihdar'ın nasıl bir gerekçeyi kullanmış olabileceğini de tahmin ediyor. Olay Alemdar Mustafa'ya kadar uzanıyor. Yeniçeri, Alemdar'ı konağında sarmış intihara zorlarken, paşanın askerleri de Saraydaymış ve kimse kendilerine olayı haber vermemiş. Böylece, fazla güçlenmeye başlayan Alemdar yokedilmiş. Ataullah Efendi'ye göre Silihdar Ali'nin bu işte parmağı var ve ilk bu vesileyle göze girmiş. Ama o sırada bazı Ocaklılar "Sultan Mustafa Efendimizi isterük!" diye bağırmaya başlamışlar. Bu naraların "işitildiği günün gecesinde Sultan Mustafa'nın hapsedildiği dairede, eceliyle vefat ettiği şayi oldu da ortalık hemen yatıştı. Çünkü yeryüzünde Al-i Osman'dan yalnız Sultan Mahmut kalmıştı." Bütün bu olaylarda zavallı Raif Efendi'nin tek ilgisi "Sultan Mustafa'nın şehzadeliğinde bir müddet, valide vekilharçlığında istihdam edilmiş olması." Yani, Silihdar Ali, kendisi ortalıkta görülmeden, bir yakını yoluyla bu eski mensubiyeti padişaha hatırlatıyor. Ama bunun da idama kadar varan ağırlıkta bir suç gibi görülmesi nasıl açıklanır? Sözü gene Ataullah Efendi'ye bırakalım: "Padişahlar geçmiş işlerin hepsini unuturlar, eski suçları affederler, hoşgörürler, yalnız vahim bir suç vardır, onu bir türlü unutamazlar, affedemezler, kendilerini taht'tan aşağı etmek istemiş, lakin her nasılsa edememiş olanları suçlarlar..."

Sultan Mustafa kendisi yarım akıllı, güçsüz biriydi. Alemdar'ın ölümünden sonra Yeniçeri arasında padişah adayı olması kendi işi olamazdı. Ataullah Efendi bunu da açıklıyor: "Herkes bilir ki öteden beri Sultan Mustafa işini çıkaran onun validesiydi." Böyle-

ce, çok eski bir zamanda bu validenin vekilharcı olması Raif Efendi'nin başının yenmesine yetiyor.

Ataullah Efendi adamı kurtarmak için bazı çabalara girer, ama fırsat bulamaz, çünkü Raif Efendi alelacele katledilir. Derken Silihdar Ali'nin imamı, Aziz Efendi'yi görmeye gelir, Ataullah'ın tahmin ettiği gibi, Silihdar Beyefendinin bu olaya çok üzüldüğü halde elinden bir şey gelmediğini anlatır. Raif Efendi'nin ailesine gönderdiği parayı verir, özellikle bu para işinden kimseye söz etmemesini tembihler.

Yahya Kemal hikâyeyi burada bitirebilirdi. Ama biraz daha uzatıyor ve ilginç bir psikolojik boyut ekliyor: Bu son durumda Aziz Efendi'nin ruh hali ve korkusu:

> Başında bir bela dolaştığının vehmine kapıldı: Silihdar Ali Bey'in sözlerini Raif Efendi'nin karısına anlatmak... Daha doğrusu, daha doğrusu... Onların bir şüphesine mahal vermemek... Ah yarabbi bu cihet korkunçtu... Aziz Efendi düşündükçe korkmağa başladı. Ya Hisar'da bazı fısıltılar olursa, bazı kimseler kalkıp da Silihdar Ali Bey'in Raif Efendi'yi katlettirdiğinden ve sonra ailesine atiye gönderdiğinden bahsederlerse, bu dedikodu Silihdar Ali Bey'in kulağına giderse o mel'un bu dedikoduyu Aziz Efendi'den bilirse!

Zavallı Aziz Efendi'nin de olup bitenle ilgisi yoktur. Ama "ilgisi" olacağı ihtimali onu da öldürtmeye yetecektir. Aziz Efendinin bu korkusu, politikaya yakın olanların, bugün de çok iyi bildikleri bir korkudur.

Yahya Kemal'in dördüncü hikâyesi, "Damat Mehmet Paşa", ilk üçü kadar karanlık değil, hatta bir hayli eğlenceli. Hikâye sözkonusu paşanın cenazesiyle başlıyor: İstanbul'da seksenlik ihtiyarların bile hatırlamadığı debdebede görkemli bir cenaze. Bütün devlet büyükleri orada. Cenazeden sonra, Mehmet Paşa'nın hocası olmuş Hoca Neşet Efendi hikâyesini anlatmaya başlıyor. Mehmet, Bostancıbaşının oğlu Şeyhülislam Abdullah Vassaf Efendi, Neşet Hoca'yı bu çocuğu okutmaya memur ediyor. Ama çocuk son derece kıt zekâlı. Bir şey öğretmek mümkün olmuyor. Hoca vazgeçmek istese de bırakmıyorlar, "sen dersleri hafiflet" diyorlar. Şeyhülislamın tavsiyesi şöyle: "Bu kadarı kafi! Bu delikanlılar nasıl olsa adam olurlar, sen merak etme!"

Zamanla çocuk Enderun'a çırağ ediliyor. Bir süre sonra Saliha Sultan'la evlendiriliyor ve aynı zamanda Arabistan sınırındaki Rakka'ya beylerbeyi oluyor. Hocası telaşlanıyor, bu çocuk vahşi çöl Araplarını nasıl idare eder diye. Ama emektar lala, aslında oraya gidilmeyeceğini, sırf damada paşalık verilsin diye bu tayinin yapıldığını, üstelik Rakka'nın geliri fazla olmadığı için Saliha Sultan'a bazı ek "has"lar ihsan buyurulduğunu anlatıyor.

Bu sıralarda Neşet Hoca, paşa öğrencisini sık sık görmektedir. Yakışıklı genç paşa, kılığının ihtişamıyla, görünüşüyle saygı uyandırıyor. Söyleyecek söz bulamadığı için, bu saygı daha da büyüyor. Derken Kandiye beylerbeyliğine tayin edilince, Hoca gene telaşlanıyor: "İstanbul'da kayığa binmekten hoşlanmazdı. Bu defa gemiye girip Venedik korsanlarının şerrinden perva etmeksizin denizlere açılacaktı." Paşanın kendisine sorunca, "Kandiye'ye gireceğiz, hazırlıklarımız birkaç aya kadar bitecektir" diye, veciz bir cevap alıyor.

Gelgelelim, hazırlıklar bitemiyor; o yılın aidatını ve ayrıca vezirlik payesini aldıktan sonra paşa Erzurum'a tayin ediliyor. Şimdi bu da çetin yer, Acem serhaddi, aşiretlerle tepişmek gerekiyor: "Bizim paşayı da hep böyle sarp yerlere gönderiyorlar." Paşa ise aynı derin sükunetle durumunu özetliyor: "Kandiye'den Erzurum'a tayin ediidik, birkaç aya kadar Erzurum'a gideceğiz."

Fakat gene, bu birkaç ayın da sonuna gelemeden, durum değişiyor. Moskof seferi başlıyor ve paşanın Erzurum askeriyle sefere gitmesi gerekiyor. Sefer bir yana, Neşet Hoca, daha geçit töreninden kuşkuludur: "Yine içime korku düştü. Bizim paşa şakirdimiz, ömründe ata binmemişti; askerin başında hünkârın önünden geçerek nasıl alay gösterecekti? Bari birkaç gün ata binse, binmeye çalışsa da orada bir pot kırılmasaydı."

Ordu yola çıkar, ama son anda Damat Mehmet Paşa daha da önemli bir görev olan Anadolu asker sürücülüğüne tayin olur. Hoca, hikâyenin sonunda, şu özeti yapar:

> Hasılı, benim paşa şakirdim bugün, biraz da vakitsiz bir ölümle toprağa düşünceye kadar hemen hemen bütün ömrünü kah Üsküdar'daki kah Yerebatan'daki sarayında Saliha Sultan'ıyla beraber geçirdi. Onun yanından ayrılmadı. Devlete bir tek vazife görmedi. Senin anlayacağın, ekseri

damatlar, şu bizimki cinsinden hebenneka oluyorlar. Mamafih, zeki, cevval, müteharrik, işbilir ve işgörür damat paşalar da gördük; bu neviden olanlar ikballerini sonuna kadar götürmediler, ya menfalarda çürüdüler, yahut da cellat elinde can verdiler.

Devlet, uysal ve uslu bendeler ister.

Bu son cümle, Türkiye'de devlet felsefesi üstüne söylenmiş en derin sözlerden biri.

* * *

Son iki hikâye bunlar kadar özlü olmadığı için onları ele almayacağım. Ancak, şimdi daha yakından bakmak istediğim *yapısal* özellikler o iki hikâyede de tekrarlanıyor.

Hikâyelerde ilginç bir anlatı tekniği kullanmış Yahya Kemal: Kahraman sayılabilecek kişileri yakın planda, doğrudan doğruya görmüyoruz. Başkalarının anlattıklarından tanıyoruz onları. Ayrıca, genellikle, tek bir kişinin anlatması da olmuyor bu. Anlatan kişi, kahramanı tanıyan başka kişilerin de onun hakkındaki düşünce ve yorumlarını aktarıyor. Bütün bunlarla, *biçimsel olarak*, Joseph Conrad'ın birçok romanında gerçekleştirdiği "çok merkezli" bir anlatı yapısına ulaşıyor. Conrad'ın bu teknik yeniliğinin çok daha romana özgü bir gerekçesi olduğu söylenebilir: "gerçeklik" kavramının ne olduğu sorusuna dayanır bu "çok-merkezlilik". İnsan hayatında herkesin aynı şekilde kavrayabildiği tek bir gerçeklik olduğu inancı sarsılınca, gerçeklik, birbirinden ayrı bilinçliliklerin kavradıklarının toplamı olan bir "mozaik" haline dönüşür. Bu mozayiğin parçaları birbiriyle çelişebilir de.

Yahya Kemal'in anlatıyı bölüp değişik anlatıcılara dağıtması ise herhalde böyle bir amaç taşımıyor. Çünkü onun hikâyelerinin yarattığı toplam etki, Conrad'daki gibi, "hayatın anlaşılmazlığı" veya gerçekliğin o tarzda bir "zorunlu öznelliği" değil. Sanırım Yahya Kemal daha çok, bir "bilinçlilik olgunluğu hiyerarşisi" kurmaya çalışıyor. Örneğin, "Bir Gözdenin Gafleti" hikâyesindeki iki yaşlı adam, Mehmet Ali Bey'in başına gelenler hakkında iyi kötü fikir sahibi kişilerdir. Ama bu hikâyenin sırrını tek başlarına çözemezler. Onlara bu sırrı anlatacak daha üst bir bilinçlilik merkezinin yardımı gerekir. O hikâyede bu merkez Abdurrahman Efen-

di'dir. "Şem'i Molla" hikâyesinde casusun serüvenini İzzet Molla'dan izleriz. Ama İzzet Molla, Halet Efendi'den öğrendikleri olmaksızın, casusluğun ve casusun içyüzünü çözemeyecekti. "Raif Efendi'nin Katli"nde hikâye Aziz Efendi'nin olayı öğrenmesiyle başlar, kısa süre sonra ağırlık "üstün bilinçlilik merkezi" Ataullah Efendi'ye kayar. "Vehbi Efendi" hikâyesinde anlatıcı Ferruh Ahmet Efendi, dersini Hacı Arif Efendi'den almıştır. "Sultan Abdülaziz'e Dair Bir Musahabe"de ise beş-altı kişi oturup padişahın niçin hal'edildiği üzerine farklı yorumlarını sıraladıktan sonra, Yahya Kemal'in sözcülüğünü yaptığını tahmin edebileceğimiz Kadri Bey en ayrıntılı değerlendirmeyi yapar.

"Damat Mehmet Paşa"da aklı kıt vezirin eski hocası Neşet Efendi aşağı yukarı olayın bütününe hakim bir anlatıcıdır. Ama orada bile, bütün başarısızlığa rağmen derse devam edilmesini sağlayan bir "daha üst bilge" vardır; Şeyhülislam Abdullah Vassaf Efendi. Öyle ki, Neşet Efendi, şeyhülislamın planlayıp gerçekleştirdiği bir sürecin parçasıdır, ama kendisi de yaşta ve tecrübede ilerleyince bu olayın niçin böyle başlayıp böyle bittiğini kavrayacak ve açıklayacak mertebeye varmıştır.

Şimdi bütün bunlara dayanarak, hikâyelerin anlatıcıları arasında bir *işlevsel işbölümü* olduğu sonucuna varabiliriz. Anlatıcıların bazıları genellikle *olguları* aktarıyorlar; daha geri planda olanlar ise, bu olguları böyle biçimlendiren *mantığı* açıklıyorlar. Bu, yalnızca biçimsel bir ayrım değil. Toplumsal-politik bir ayrıma da tekabül ediyor. Birinci türden anlatıcı, döneminin politikasına belirli bir yakınlık içinde. Bu, fiilî, fiziksel bir yakınlık da olabilir. Ama manen ya da entelektüel bakımdan o kadar yakın değil. "Olgun bilinç merkezi"nin yardımı olmasa, yüzyüze olduğu olguların özünü kavrayamayacak. Bu bakımdan bu birinci kategorideki anlatıcıların, aşağı yukarı, "bizim gibiler" olduğunu söyleyebiliriz. Aristotelesçi anlamda, anlattıkları olaydan "korku ve acıma" duyan, yani bir çeşit *"katharsis"* geçiren kişiler bunlar. Bir tiyatroda "seyirci" olabilecek bu kişiler, Yahya Kemal'in *Siyasi Hikâyeler*'inde hikâyelere entegre, dolayısıyla bu anlamda "dramatize" edilmiş seyirciler. Böylece *biz* seyirciler, o seyircilere bakarak kendi durumumuzu sanki bir aynada seyrediyoruz. Olaylara yakınken uzak olmanın simgesi bu seyirci-anlatıcılar.

İkinci türden anlatıcılar siyasi eylemlilik düzeyinde etkin olabi-

liyor. (Örneğin ilk hikâyede Halet Efendi'nin rolünü bu kategoriye sokabilirsek, o "etkin" bir örnek); ama genel eğilim, bunun tersine. "Raif Efendi'nin Katli"nde, burada anlatılan hikâye çerçevesinde az çok fiziksel etkinlik gösteren Ataullah Efendi, aslında hiçbir şeye bulaşmamak için Rumelihisarı'nda uzleti seçmiş bir kişidir. Böylece, klasik ayrıma uygun olarak, aklı iyi çalışan bu kişiler, fiziksel eylem olarak oldukça edilgindirler. Çoğu bir tür sürgün gibi yaşar. Bu özellik, akla başka düşünceler getiriyor.

Bir "filozof" tavrıyla köşelerinde oturan bu kişiler, bize olayların içyüzünü anlatabiliyorlar. Onların verdiği dersin, Yahya Kemal'in vermek istediği mesajla aşağı yukarı özdeş olduğunu tahmin edersek yanılmayız sanıyorum. Peki, kim bunlar ve bu aklı nasıl elde ediyorlar? Kimliklerine kabaca baktığımızda, hepsinin devlet katlarından olduğunu görüyoruz. İçlerinde en etkin olanları Halet Efendi. Bu etkinliğin sonucu olarak harcandığını da biliyoruz. Ötekilerin başına böyle şeyler gelmiyor. Çünkü "etliye sütlüye" karışmıyorlar - ya da çok karışmıyorlar. Demek ki, bu kişiler de devletin çok uzağında değiller; belirli zamanlarda önemli görevler alarak kariyerlerinde ilerlemişler, ama bir noktada durmuşlar. Bu, bazan gönüllü bir uzak duruş, bazan bir engel karşısında verilmiş zorunlu karar.

Eylem olarak, bir kısmını bizzat anlattıkları olayların dışında duruyorlar (tabiî, istisnai durumu olan Halet Efendi bütün bunlardan farklı - onun da farkı, iki kişilikli olmasından ileri geliyor). Fiilen dışında oldukları halde, aklen tamamen içindeler. Kimi zaman isteksizce, kimi zaman tiksintiyle de olsa, olayları gözlemliyor ve "olayların ardındaki gerçeği" hemen anlıyorlar. Olayla onların arasında bir mesafe var: bu bir "onay" sorununun getirdiği bir mesafe. Bilge anlatıcılar, olayları *onaylamıyorlar.* Bu mesafeye karşılık, sözkonusu olayla aralarında olağanüstü bir yakınlık var. Çünkü olay kahramanlarının bütün hilelerine, tedbirlerine rağmen, anahtarı bilinen bir şifre gibi rahatlıkla çözüyor, bu olayların ardında yatan güdüleri, şaşırmacaları v.b. hemen anlıyorlar. Demek ki, siyasetin mekanizmalarını çok iyi biliyorlar ama bunları ahlaken onaylamıyorlar.

Bu da yeni bir soruya yol açıyor: Onaylamak ne kadar önemli? Burada Halet Efendi akla geliyor. Halet Efendi iktidarda: iktidarı anlayan bir kişi olarak Şem'i Molla'yı yorumluyor, açıklıyor. Ama

burada bir *değerlendirme* de yok mu? Hafifçe örtük bir değerlendirme elbette var. Şem'i Molla gibilerin "zorunlu" varlığından Halet Efendi'nin kendi pratiğine de yansıyan bir ahlakî eleştiri var burada. O zaman Halet Efendi pratiğini ahlaken çok onaylamıyor ama onu sürdürüyor. İzzet Molla'ya, Şem'i Molla'dan fazla değer verdiğine şüphe yok; gene de, ikincinin bir sözüyle (inbarıyla) birincinin ikbalini erteliyor, gerekçesi de kendi iktidarının sürmesi.

Şu halde, ikinci kategorimiz "bilge anlatıcılar" üstüne bir genelleme daha yapalım. Bunların arasında Halet Efendi "etkin" ve "bilge" dir. Öbürleri ise "edilgin" ve "bilge". Ama hepsi siyasetin gerçeklerini *bilirler*. Aynı *okuldan* yetişmişlerdir hepsi de. Edilgin olanlar daha gözüpek olsalar, herhalde aynı mantığı kullanarak işe girişeceklerdir.

Ama, asıl soru, bilinenin ne olduğu sorusu. Edilgin ve bilge olanlar, neyin bilgisine sahipler? Hikâyelerde, bazı insanların "hikâye"leri anlatılıyor. Kimi olumlu (Mehmet Ali Bey gibi), kimi olumsuz (Şem'i Molla, Vehbi Efendi gibi), biri de olumlu veya olumsuz denemeyecek kadar irade yoksunu (Damat Mehmet Paşa). Görünüşte anlatılan bu insanların "hikâye"leri. Onların niyetleri, davranış gerekçeleri, görünürün ardındaki amaçları araştırıyor. Gelgelelim, ortada onları aşan daha büyük, daha kapsamlı bir gerçeklik var. Örneğin Şem'i Molla bir casus, en çok da Halet Efendi'ye bağlı. Ama Halet Efendi'nin de üstünde II. Mahmut var ve nitekim sonunda Halet Efendi'nin ikbalden düşüşünü o belirliyor. Mehmet Ali Bey'in "gözde" olması ve "gözden düşmesi" gene II. Mahmut'a bağlı. Raif Efendi'yi katlettiren Silihdar Ali, inisiyatif sahibi bir siyasi entrikacı; ama onun entrikalarının matrisini de II. Mahmut çiziyor.

Asıl kahraman II. Mahmut ya da bir başka padişahtır demek istemiyorum. Bana kalırsa, *Hikâycler*'deki bilgilerin bilgisine sahip oldukları *nesne*, "Damat Mehmed Paşa" hikâyesinin son cümlesinin *özne*'sidir: "Devlet, uysal ve uslu bendeler ister." Bireysel padişahları aşan bir özne bu. Öyle bir özne ki, hikâyeleri anlatılan "protagonistlerin" de (yani, Şem'i Molla, Mehmet Ali v.b.), bu hikâyeleri yorumlayarak anlatan bilgelerin de bir yandan pratiklerini, bir yandan da bilinçlerini belirliyor. Hepsinin ötesinde, hikâyelerin asıl kahramanı o.

* * *

Gene protagonistler üstünde biraz durmak gerekiyor. Çünkü asıl kahraman, özdeşlendiği padişahlar ölçüsünde olsun, onları aşan sürekliliğiyle olsun oldukça soyut ve geri planda. Kurgusal anlamda somutlaşmıyor, hikâyelerin "denemesel" özüne uygun biçimde, bir "mantık" olarak duruyor. Buna karşılık ele alınan karakterler bir hayli somutlaşabiliyor.

Şem'i Molla ile Vehbi Efendi, aynı mesleğin adamları. İşlerinde başarılı olmasını biliyorlar, ama ahlakî hiçbir erdemleri yok. Başarılarının temel sırrı da burada. Kendileri, her efendiye ilkesizce yamandıkları gibi, efendiler de onları aynı ilkesizlikle, işe yarar birer alet olarak kiralıyor. Başarılarının bir ikinci sırrı da, gözlerinin çok yüksekte olmaması; kendileri iktidar olmak istemiyor, birilerinin iktidarına hizmet sunuyorlar. Bu da onları iktidar için vazgeçilmez kılıyor. Bu tiplerin anlatılışında herhangi bir olumluluk yok. Devlet ve siyaset için zorunlu bir "habaset"in aracı bunlar. dolayısıyla "başarılı" ve "olumsuz" oldukları söylenebilir.

Mehmet Ali Bey ise bunun tam tersi. İdealist ve iyi niyetli bir insan. Yetenekleri de var. Böylece "olumlu"; ama bir kendi genel zaafı, boşboğazlığı, bir de hizmetinde olduğu devletin mantığı, onu bir "işe yaramazlık" haline getiriyor. Böylece de "başarısız" oluyor. Bir şeyler yapmaya kalkıp beceremediği için, onun durumunu anlayan Abdürrahman Efendi'den farklı. Abdürrahman Efendi'nin bilinçli ve gönüllü edilginliği yerine, iradesi dışında bilinciyle kavrayamadığı bir edilginliğe zorla itilerek trajik bir konuma düşüyor.

Amaçları bakımından karşılaştırıldığında, Şem'i ve Vehbi çifti ile Mehmet Ali Bey gene karşıt kutuplarda. Şöyle ki, Yahya Kemal'in de paylaştığı anlaşılan Osmanlı "ilerleme" sorunsalında, Mehmet Ali Bey reformcu olarak ortaya çıkıyor ama düşüncelerini gerçekleştiremiyor. Bu düşünceleri paylaştığı halde gücü yetmediği için statükoyu koruyan güçleri karşısına almayan padişah onu harcıyor. Şem'i ile Vehbi ise statükonun devamını sağlayan maşalar. Bu bakımdan da başarılı oluyorlar (Vehbi'nin başına bir şey geliyor ama biyolojik bir şey bu: inme iniyor).

Bilge anlatıcıların fiziksel anlamda edilgin olduklarını söylemiştim. Buna karşılık, akılları işlekti. Ayrıca, güdülerini anlattık-

ları protagonistler hareket adamıydı. Buna bir istisna, Damat Mehmet Paşa. Çünkü bu adamcağız, her haliyle bir durgunluk anıtı. Toplumsal merdivende sürekli yükseliyor, ama kendi iradesiyle değil. Burada şeyhülislam, Saliha Sultan gibi ikincil kişilerin perde arkası davranışlarıyla devletin mantığı, Damat Mehmet Paşa'yı bir eskalatöre koyuyorlar ve Mehmet Paşa bir heykel gibi, yukarılara tırmanıyor. Fiziksel durgunluğunun yanısıra zihninde de en ufak bir kıpırtı yok. Bu özellikleriyle hikâyeler içinde benzersiz. Ve sonuç olarak, devletin istediği tipte bir "bende" olduğu söyleniyor - yüzde yüz ahmaklık en iyi kul olmanın koşulu.

Böylece Damat Mehmet Paşa ikili bir kontrast sağlıyor. Bir yandan "bilge anlatıcılar"la (en ufak bir bilinç kıpırtısı geçirmemekle), bir yandan da olumlu ve olumsuz amaçlarla devlette bir yer elde etmeye çalışan hareketli protagonistlerle. Bu şekilde, sıfır bilinç ve sıfır tutku (etkinlik) devlet tarafından ödüllendiriliyor.

Ama gene aynı hikâyelerden anlaşılıyor ki, yalnızca Damat Mehmet Paşa türünden "uysal bendeler"le bu devleti yürütmek mümkün değildir. Devlet kendi işlerini yürütürken, onun gibi birilerini var edebilir, yükseltebilir v.b. Ama herşeyi onlara bırakması mümkün değildir. Gereğinde sonradan yok etmek üzere, daha hırslı birilerinin bulunması kaçınılmazdır. Bu birilerini seçen padişahtır. Ancak, bu "seçen" padişah, seçtiğinin alternatiflerini de el altında bulundurur. Bunu isterse ilan eder, isterse etmez. Örneğin II. Mahmut, Şem'i Molla ile ilgili birinci hikâyede, Alemdar Mustafa Paşa'yı seçmiş görünür; ama herhalde alternatifini hazırlamıştır ki, düzen dışı bir olay sırasında telef olmasını önleyecek hiçbir şey yapmaz. Nitekim, Yahya Kemal'in anlattığı Halet Efendi'ler, Silihdar Ali'ler daha sonra, yeni alternatifler olarak gelir - kurgusal karakter Mehmet Ali Bey'i saymazsak.

Bu değişik "alternatifler" Osmanlı devletinin son dönemlerinde, bir anlamda, partilerin yerini tutarlar. Devlete ve padişaha körü körüne bağlı olmaları gerekir. Padişah, izlemeyi tercih ettiği politikaya uygun gördüğü bir adamı ve onun takımını işbaşına getirir. Bu adam, duruma göre, kendisi için tehlikeli saydığı "öbür adam"ları büsbütün yok etmeye de çalışabilir. Ama bunun için padişahı ikna etmesi, ikna edecek kadar "inandırıcı mücbir sebep" bulması gerekir. "Raif Efendi"deki gibi düşmanının, yalnız kendi düşmanı değil, padişahın da düşmanı olduğunu, farklı bir

padişahın "alternatifi" olarak kuralı bozduğunu kanıtlamak gerekir. Çünkü padişah, elinin altında yeterli sayıda "alternatif" bulunmasını ister. Ama bunların kendine sadık olmasını ister.

Bazı yüzeysel bakımlardan bu alternatifler bugünün siyasi partilerine benzeseler de, sözgelişi bir önemli fark, biri iktidardayken öbürlerinin ortada görünmeme gereği. Bu sistem, *sesli bir muhalefeti* kaldıramaz. Onun için rakipler -gönüllerinden muhalefet etseler de- ya toptan seslerini keserler ya da sürgün, hapis v.b yöntemlerle sesleri kesilir. Padişahı değil de, onun işbaşına getirdiği ekibi eleştirmek de mümkün değildir; çünkü ekip işbaşında olduğu sürece, padişaha (yani devlete) özdeştir. Birini eleştirmek, öbürünü de eleştirmeyi içerir.

İkinci önemli fark, alternatifi temsil eden kişilerin, bu "temsil" yetkilerini "aşağıdan yukarıya" bir yapı veya mekanizmadan almamalarıdır. Gerçi Osmanlı tarihinde bazan böyle örneklere raslanır. Örneğin bu hikâyelerde adı geçen Halet Efendi, Yeniçeri Ocağı'nın desteğini kazanmış, o desteği kendi iktidar mücadelesinde uzun süre kullanmayı başarmış bir adamdı. Ama böyle bir destek: 1) Zaten çok az sayıda kaynağa dayanır; çünkü asker veya bazan ulema dışında, yani belirli bir silah ya da otorite gücü dışında, zaten destek verecek sürekli bir kitlesel birliğin eseri yoktur; 2) Zaten padişahın onayı dışında elde edilmiş ve kuralı bir ölçüde bozan bir "dayatma" biçimidir; dolayısıyla padişah kendini sağlama almak için o desteğin kaynağını kurutmaya çalışır ve bunun için gerekli "rakip takım"ları her zaman bulabilir. Böylece alternatif politikalar uygulayacak kişiler, iktidarı ancak yukarıdan aşağıya, padişahtan alabilirler ve o geri istediğinde, iktidarı ve çok zaman canlarını, padişaha geri verirler.

Bu da, Osmanlı'nın "politik rakip"leriyle çağdaş toplumların "politik parti"leri arasındaki temel farktır. Ortada bir "seçim" vardır. Ama Osmanlı'da *seçen* padişahtır ve seçimin yönü yukardan aşağıyadır. Dolayısıyla bu, bildiğimiz anlamda "seçim" değil, bunun mantıkî karşıtı "kooptasyon"dur. "Yukarıdan tayin"dir.

* * *

Siyasi Hikâyeler'de evrensel hikâyenin temel ögelerinin varlığına değinmiştim: olaylar, kişiler, entrika v.b. Bir yandan da ***kurgu***'dan çok "deneme"ye yatkın bir içerik. Bu halleriyle, dramatize denemeleri

andırıyorlar. Çünkü çeşitli protagonistler ve onların davranışlarının sonunda bir soyut kavramın, *politika*'nın (ve belirli bir tipinin, yani "Osmanlı politikası"nın) dışavurumları oluyorlar. Entrikanın çözümü, son analizde, politikanın *mantığının* çözümü oluyor. Burada gene biçimsel anlamda, "kurgu" tarzının önemli araçlarından biri olan "bilinmezlik" ve onun "anlaşılır kılınması" kullanılmış. Tarihi-toplumsal düzeyde ise bu kurgusal araç, Osmanlı politikasının *mantığı*'na dayanıyor. Birtakım olaylar var, anlaşılamıyor. Üstün bir zekâ bu olayları yorumlayarak anlaşılır kılıyor. Böylece, basite indirgendiğinde, bir polisiye romanın bileşenleri ile karşılaşıyoruz. Olayı götüren, bir "bilinmezlik" gerilimi. Ama yukarıda değindiğim gibi esrarı yaratan bir "politika" anlayışının uygulanması, aydınlatan da "politika sırrına" vakıf akıllı bir devlet adamı. Dolayısıyla, sonunda çözülen, "saydamlaştırılan" şey *sosyo-politik* matlık oluyor.

Mehmet Ali Bey akıllı, yetenekli bir adamdı, niye harcandı? Damat Mehmet Paşa *moron*'du, nasıl yükseldi? Raif Efendi'yi kim katlettirdi, niçin? Abdülaziz nasıl hal'edildi? Hikâyeler bu soruları soruyor ve sonra açıklıyor. Polis romanında araştırılan bir özne vardır. Romanın konusu olan olayın *faili* kimdir? Bu sorunun cevabıyla katil ortaya çıkar. *Siyasi Hikâyeler*'deki özne farklı türden: görünürde Halet Efendi, Silihdar Ali gibi protagonistler var, ama asıl *fail*, devlet ve onun siyaset mantığı.

Polis romanında görülen kişilerden birinin görünmeyen niyetlerini anlayarak olayı çözer ve aydınlatırız. Burada gerekçeler *bireysel*'dir: o kişinin şu ya da bu biçimde belirlenmiş *kişisel* çıkarına bağlıdır. *Siyasi Hikâyeler*'de gerçekler o kadar kişisel değil. Bir düzeyde diyelim II. Mahmut olayın o biçimde sonuçlanmasına yol açsa da, padişahı öyle davranmaya iten, kendisini aşan bir devlet mantığı var. Yahya Kemal'in dramatize denemelerinde asıl aydınlatılması gereken şey de bu. Bu nedenle, *Siyasi Hikâyeler*'in soyut ama gerçek protagonistinin devlet olduğunu söylüyorum.

Bu "protagonist"in gerekçeleri herkese açık değildir. Bu yüzden birçok davranışı "esrarengiz" görünür. Yarattığı olayların belirli bir korkutuculuğu vardır. Korkutuculuk yalnız azil, sürgün, idam gibi uygulamaların fiziksel şiddetine değil, olayın nedenlerinin anlaşılmazlığına da bağlıdır. Ancak "hikâyeler"de gördüğümüz tipten akıllı adamlar olayların esrarını çözebilir; geri kalanlar dehşet ve ibretle seyreder.

Çünkü olay her anlamda kapalıdır. Sayıca çok az kişinin belirleyici olması sözkonusudur. Bunların da birinci özelliği, amaçlarını gizli tutmalarıdır. Mehmet Ali Bey örneğinde olduğu gibi, kafasından geçenleri başkalarına belli eden, kendi felaketini hazırlar. Buna karşılık, kafasında düşünce barındırma yeteneği olmayan Mehmet Paşa yükselir. Halet Efendi gibi ikisinin arasında tipler, yükselir fakat sonra kaçınılmaz olarak düşerler. Çünkü uzun zaman iktidarda olmak, iktidarın asıl sahibini kuşkulandırır. Dolayısıyla padişah iktidarları dağıtır ve sınırlandırır. Bu da, "kuvvetler ayrımı" ilkesinin Osmanlıca tarzıdır. Orta kademede, icraatta kuvvetler ayrımı olmalıdır ve taraflar zayıflatılmalıdır ki, tepede iktidar tam ve sınırsız olsun.

Böylece Osmanlı siyaset idealinde *denetim* de yukarıdan aşağıya uygulanır. Denetimin anlamı, padişah iktidarına yaklaşacak bir iradenin denetlenmesidir. Yolu da, toplumda varlığı önlenemeyen iktidar odaklarının birbirini kırarak zayıflatmasını sağlayacak "vana"ların açılıp kapanmasıdır.

Aşağıdan yukarıya denetimin toplumda kavramı yoktur (daha aşağı rütbeden casuslara devlet adamı izletmeye "aşağıdan yukarı denetim" denmezse). Kurumları yaratılmamıştır. Bu nedenle birtakım uygulamalara karşı tabanda bir tepki oluşacaksa, bu tepkinin dışavuruluşu "ayaklanma" gibi kural dışı biçimlere bürünmek zorunda olabilir. Kural dışı sayılmasına rağmen, ayaklanma "olağandışı" değildir. Bu yüzden, padişah üzerinde bir baskı olarak kendini hissettirmeye başlamıştır. Ayaklanma potansiyelini manipüle etme imkânını elde tutanlar da, bu konumlarını bir iktidar talebi için kullanabilmişlerdir. Bütün bu etmenler, yasal ve normal gidişatın yanına, en az onun kadar geçerli, bir de yasal ve normal olmayan işleyişi getirmiştir. Bunun da sonucu, Osmanlı tarzı siyaset etmenin biraz daha karmaşıklaşması, daha çok entrika gerektirmesidir.

Bu ilişkilerin varlığında, toplumsal oluşumların, siyasi karar ve uygulamaların saydamlaşması, yani herhangi bir seyircinin toplumda olup bitenleri *görebilmesi,* mümkün değildir. Böylece, yalnızca olayın içinde bulunanlar olup bitenleri az çok saydam bir biçimde görebilir: bir de, Yahya Kemal'in dramatize ettiği, edilgin ve bilge gözlemciler siyaset mantığı ve ahlakı üstüne deneylerine dayanarak olayları çözebilirler. Bu tiplere bir çeşit "siyaset bilim-

cisi" demek zordur. Çünkü siyaset bilimcisi ister istemez genellemelere gitmek durumundadır; aynı zamanda, bilinen kurallara göre olayları değerlendirecektir. Osmanlı siyaset yorumcusu ise, kuralları bozan bireysel davranışları anlamaya çalışır.

* * *

Yukarıda bir kısmını özetlemeye çalıştığım bu davranışlar kümesi Türkiye tarihinde gerçek bir gelenek oluşturuyor sanırım. Bugünden geçmişe bakarak yeniden-kurmaya çalıştığımız türden bir gelenek değil, gerçekten geçmişten bu yana var olan koşullara kendini uydurarak yaşayan bir gelenek.

Şüphesiz "toplumsal bir gelenek" düzeyinde ele alamayız bunu. Sözgelişi, çeşitli ülkelerin "Hariciye Kariyerleri"nde görülene benzer, kurumsal bir geleneksel. Oldukça dar kapsamlı bir aygıtın kendi geliştirdiği zihniyet, yöntem, prosedürlerden oluşan bir gelenek çeşidi. Benzer bir örnek, Katolik Kilisesi'nin oluşturduğu gelenektir. Bütün bu örneklerde, önceki olay, daha sonrakileri belirler, daha sonra olabilecekler karşısında benimsenecek davranış modellerini verir.

Gelenek, sonuçta elle tutulmaz bir şeydir, ama sadece "zihnî" bir şey de değildir, maddî bir yanı da vardır.

* * *

Devlet iktidarının temsilcileri II. Mahmut gibi somut kişiler de olsa, aslında devletin onları aşan bir özne olduğunu söylemiştim. Bu, "gelenek"ten ötürü böyledir. Bireylerden bağımsız bir gelenek, bireylerin davranışlarını belirler. Türk tarihyazımında bunun tersine, olayları bireysel iradelerle açıklama alışkanlığı ağır basar: "II. Mahmut şu politikayı izledi, Abdülmecit şu yeniliği başlattı" v.b. Bunlar vardır, padişahlar bazen bir politik çizgiyi devam ettirmiş, bazen de Abdülhamit gibi çizgi değiştirilmiştir. Ancak, şu ya da bu politikanın *içinde uygulandığı koşullar* pek fazla değişmemiş, kurallar, "politik karar ve eylem"in niteliği aynı kalmıştır.

Bu değişmezlik Osmanlı tarihiyle de sınırlı değildir, gelenek, Cumhuriyet döneminde de sürer. Tek tek Osmanlı padişahlarının dönemlerinde değişik politikaların uygulanması gibi, bu dönemde de genel politik hedefler değişmiştir. Hem de, çok daha radikal bir şekilde değişmiş, buna uygun bir kurumlaşma da başlamıştır. De-

ğişmeyen, politik gelenek, politikanın yapısıdır. Bu nedenle, yeni kurumlaşma tam olarak oturamaz. Örneğin "Meclis" kurumunu ele alalım. I. ve II. Meşrutiyet dönemlerinde de Türkiye bir Meclis kurumuyla karşılaşmış, seçim yapılmıştı. Ama, nasıl bir seçim? Tabanı devlet karşısında temsil edecek "temsilci"lerin seçimi mi? Yoksa devleti tabana karşı temsil edecek kişilerin seçimi mi? Gelenek, ikinciyi zorunlu kılmıştır. Herhangi bir yöreyi ya da cemaati ele alalım. Her ikisi de, kendini temsil edecek beşer-onar bireyi ortaya çıkarabilir. Temsil hakkı bunlardan hangisine verilecektir? Bu sorun, adayın saptanması sürecinde çözülür. Bu beşer-onar potansiyel temsilci içinden devlete yakın olanı, devletin kendi mantığı içinde özümleyebildiği, "temsil ettiği" varsayılan kitleye karşı devletin temsilciliğini yapmaya hazır olanı, "yukarıdan aşağıya" seçilir. Aynı durum Cumhuriyet döneminde de geçerliydi; Tek-parti koşullarında, geri kalan beş-on temsilci adayının kendilerini kabul ettirecekleri bir başka politik mekanizma yoktu. Dolayısıyla taban değil devlet seçiyordu. Parti il başkanıyla devlet valisinin aynı kişi olması başka türlü tasavvur bile edilemezdi.

Bu işleyişin bir önemli istisnası, Kurtuluş Savaşı sırasındaki Birinci Meclis'ti. Bu Meclis üyeleri arasında, geldikleri yerin temsil yetkisini almış, dolayısıyla politik doruğa karşı özerk kişiler vardı ve aslında Kurtuluş Savaşı'nda bir başarıya ulaşılmış olmasında bu geçici demokratikliğin, aşağıdan yukarıya katılımın payı olmalıdır. Ama İkinci Meclis'le birlikte, gelenek yeniden egemen oldu.

Psikoloji terimlerini ödünç alarak bir yargı vermek gerekirse, istenen yenilikler, yapılan değişiklikler, bilinçlilik düzeyinde verilmiş kararların sonucuydu; ama bütün bunları belirleyen de, bilinçaltına yerleşmiş geleneksel yapıydı. Yapılan yenilikler, başka türlü bir politik mekanizmanın zeminini belki dolaylı ve uzun vadeli bir biçimde hazırlıyordu. (Okur-yazar oranının artması, basın, biçimsel de olsa bir Meclis'in varlığı, "yurttaş" kavramının geçirdiği değişiklikler v.b.) Ama gelenek bu tür -oldukça cılız- potansiyellerden yeni bir politika kavramının doğmasına imkân vermiyordu. Çok-partili rejim deneyleri de buna örnektir. Terakkiperver Fırkası, Kurtuluş Savaşı'nda yer alan ama belirli uygulamalarıyla muhalefet eden bir kadro tarafından kuruldu, Kürt isyanı gibi, bu kadroyla ilişkisi kurulamayan bir olaydan ötürü çok kısa sürede kapatıldı.

Serbest Fırka deneyi daha da ilginçtir, çünkü böyle bir fırkaya başkanlık edecek kişinin seçimi Osmanlı politika geleneğine uygun biçimde gerçekleşir. Bir siyasi kadro işbaşındadır; muhalifleri de vardır; ama tek partili rejim gereği bunlar oldukça sessizdir. Neye muhalefet ettiklerinin bilgisi, kadro-içi bir bilgidir. İşbaşındaki kadronun fazlaca güçlenmesi ya da herhangi bir nedenle başarısız kalması gibi bir durumda, "yedek güç" olarak durmaktadır. Böyle bir ortamda, "çağdaş çok partili demokratik rejimler"i andıracak bir formül düşünülür. Fethi Bey ve bazı arkadaşları, temel ilkelerde rejime ve devlete sadık bir muhalefet partisi kurmaya çağrılır. Ama muhalefetin geleneksel sessizliğinden çıkıp bir parti haline gelmesi dengeyi bozar. Bir yandan çok çeşitli nedenlerle "muhalif olanlar" bu parti çevresine doluşur. Bir yandan da, işbaşındaki ekip muhalefetle birlikte hükümet etmeye alışık değildir. Dolayısıyla onlar, hükümete karşı muhalefeti devlete ve rejime karşı muhalefet olarak suçlayıp karalamaya çalışırlar; başarırlar da. Böylece, önceleri ısrar ve teşvikle yeni fırkaya girmeye ikna edilenler, sonradan af dilenmek durumunda kalır. Kooptasyonla belirlenen muhalefet partisi, yukarıdan aşağıya emirle kapatılır.

Yirminci yüzyılda yaşıyor olmanın gerekleri, Osmanlı politika geleneğinden sıyrılamayan Türkiye'de, dünyada varolan akımları veya bunların benzerlerini yaratır: solcular, ırkçılar v.b. Bunlar, kendilerini bağımsız olarak örgütlemedikleri sürece, çok büyük güçlüklerle karşılaşmazlar. *Kadro* dergisi de kooptasyonla belirlenen ve çizili sınırlar içinde düşünsel bir alternatif olmasına izin verilen bir yapıdır. Öte yandan, uluslararası konjonktüre göre hoşgörülen ya da kovuşturmaya uğrayan ırkçı akım vardır. Bunlar şüphesiz, devlet halkalarının oldukça dışında kalan periferik oluşumlardır. Toplumda varolan eğilimler -Ticaniler'den başka gruplara- konjonktüre göre, periferiden daha iç halkalara çekilir ve itilir.

Çok-parti dönemi, bu gelenekte önemli bir kopma yaratır. Kopma, tavandan çok tabanda anlamlıdır. Çünkü tavanda, gene aşağı yukarı aynı politik elit, aynı kadro sözkonusudur. DP'nin kurucuları zaten CHP'nin içindeki alternatif olarak varolmuşlardı. (*Kadro* içindeki ayrışmanın yolaçtığı büyük gerilim, çoğu zaman kanlı tasfiye v.b. daha büyük bir düşünsel farklılığın göstergesi sayılmamalıdır. Akraba kavgası çok zaman daha şiddetli olur.) Ama çok partili *yapı*, tabana, bir kere ilkin iktidarı seçme ve belirleme hak-

kını vermiştir. Bu, taban açısından eşi görülmemiş bir nimettir ve değeri çok iyi anlaşılmıştır. İkincisi, böyle bir yapının yerleşmesi, bilinen tavandaki kadrodan farklı tabanı başka biçimlerde temsil edecek yeni kadroların da örgütlenmesine imkân verebilir.

Dolayısıyla, 1950'de ilk kez aşağıdan yukarıya bir seçim yoluyla iktidar değişmiştir. Ama bundan sonra üç kere, yaklaşık on yılda bir iktidar yukardan aşağıya değiştirilmiştir.

İçinde bulunduğumuz son dönemde ise, seçimden yeniden kooptasyon sistemine doğru ciddi bir eğilim var. Türkiye tarihi boyunca, halk gözünde belli bir meşruiyeti olan (bu meşruiyetin sağlanma yöntemleri farklı olsa da) iki iktidar biçimi arasında bu meşruiyetlerden hangisinin daha meşru olduğu noktasında, potansiyel bir gerilim doğmuş bulunuyor.

Toplumun "Fesat" Teorisi

İlk kez Pakistanlı toplumsal bilimci Hamza Alavi kullanmıştı "toplumun fesat teorisi" kavramını. Böyle bir kavramın "Doğulu" bir bilim adamı tarafından kullanılmış olması anlaşılır bir şey. Çünkü topluma bu tür bakış Üçüncü Dünya'da daha yaygın.

"Fesat teorisi" ne demek? Bir toplumun politik hayatında olup bitenlerin bir takım kişi ve grupların gizli entrikalarının sonucu olduğu teorisi... Bunun bir biçimi, Osmanlı devletinin zayıflamasını, saraydaki yabancı kökenli kadınlarla harem ağalarının entrikalarıyla açıklayan Osmanlı tarihçisinin bakışı olabilir; bir başkası, CIA tarafından hazırlanan "provokasyon"ları keşfetmeye kendini adamış bir "solcu" teorisyenin bakışı olabilir. Çeşitleri çoktur, ama hepsini birleştiren bir ana kalıbı bulunur. Ayrıca bu tarz düşüncenin oldukça somut bir kaynağı da vardır. Bu kaynak, belirli bir toplum *tipidir:* kitlelerin politikadan uzak tutulduğu, politikanın politik elitlerin ayrıcalığı olduğu anti-demokratik toplumlar.

Böyle toplumlarda kâğıt üzerinde yazılı teori (hukukun işleyişi, kurumların işlevi v.b) pratikte yürümez. Gerçeklik, başka mekanizmalar yoluyla belirlenir. Perde arkasında nüfuzlu adamlar, teoride iktidar sahibi görünenleri oynatır, dar grupların kararlaştırdığı entrikalar yoluyla toplumun kaderi değiştirilir. Çağımızda özellikle büyük devletlerin istihbarat örgütlerinin uluslararası komplolarda rol oynadığı da biliniyor.

Yahya Kemal'in hikâyelerinde benzer entrikalara, kişisel ilişkilerin fesat planlarına göre belirlenişini gördük. Bunları anlayan, yorumlayan "bilge" kişiler, günümüz Türkiye'sinde politik analizcilerin atalarıdır diyebiliriz. Çünkü Türkiye'de, politikayla ilgili insanların büyük çoğunluğunun politikaya bakışı böyledir. İrili ufaklı birçok politik olayı "CIA'nın işidir", "provokasyondur" v.b. yargılarla açıklamak bu ülkede çok yaygındır. Tabiî böyle bir yargıyı bir "açıklama" olarak kabul etmek de güçtür. Çünkü söylenenin bir kanıtı yoktur, bir tahminin ötesinde bir şey değildir. Sonuçta bu yargılar birbirini izlemeye başlayınca; bütün politik olayların tek faili, öznesi, birtakım karanlık güçler olur. Böyle bir bakış açısı, özellikle de "tarihi kitleler yapar" anlayışını benimseyenler açısından oldukça paradoksaldır. Çünkü bu söz, teorik bir önerme olarak rafta durur; kitleler yerine birtakım ajanlar habire tarihi yapar. (Kitlelerin, tarihin "*agent*"ları olmasının tuhaf bir yorumu!)

Türk aydını (burada "aydın" kavramını oldukça gevşek ve geniş kapsamlı kullanıyorum) bulunduğu kendine özgü toplumsal kertede, devlete daha yakın durmak zorundaydı. Yalnız fiziksel bir yakınlık değildi bu: işini, geçimini orada bulmak gibi. Yalnızca ideolojik bir yakınlık da değildi, aynı ideolojiyi olduğu gibi veya nüanslarla paylaşmak gibi. Toplumun dışında olmayı, bilinçsizce, kendi varoluşsal koşulu olarak benimsemekti aynı zamanda. Onun için, tarihe, politikaya bakışında, toplum bir soyutlama olarak vardı. Analiz yaptığı zaman, onu bir analiz ögesi olarak bütün yapıları, karmaşık mekanizmaları, soluk alıp verişleriyle tanımasına ve analizine katmasına imkân yoktu. Belki de, zaten değiştirilmesi gerektiği için çok iyi tanınmasına ihtiyaç duyulmayan bir şeydi toplum. Ve bu değiştirme hedefine varılması için yapılacaklar arasında toplumun kendi içinde ve onunla bir şey yapmak yoktu.

Şüphesiz, aynı verili platform üzerinde bulunmakla birlikte toplumun değiştirileceği yön konusunda farklı projeleri olan başka bireyler ve gruplar da vardı. Böylece iradeler çatışıyordu. Ama çatışmanın alanı da toplumun kendisinden çok, toplumu değiştireceği varsayılan güçlerin ele geçirilmesi alanıydı. Bu tür bir çatışma, bazı örneklerini Yahya Kemal'in hikâyelerinde gördüğümüz gruplar arası kumpaslar, şaşırtmacalar ve bunları noktalayan şiddet tasarruflarıyla ilerliyordu. Dolayısıyla Türk aydınının politik analiz yöntemi, "karşı tarafın *komplolarını* deşifre etmek"le eş anlamlıdır.

Bu, bütünüyle bir yanılsama mı? Şüphesiz hayır. Bir kere Osmanlı tarihi boyunca politikayı bu şekilde ve yalnız bu şekilde düşünmeyi kaçınılmazlaştırmış bir fiili politika geleneği var. İkincisi, bugünün dünyasında da, yukarıda tanımlanana uygun amaçlar için kurulmuş ve dolayısıyla bu amaçlar doğrultusunda iş yapan örgütler (CIA, KGB, SAVAK, MOSSAD v.b.) var. Ama sözkonusu geleneğin başından beri, bütün edilginliğine rağmen, son kertede bir olayın gerçekleşme kertesi olan toplum vardı. Geçen zaman içinde bu toplum kısmen daha etkinleşti. Çok somut bir örnek vermek gerekirse, bir ülkede ya da *bu* ülkede bir faşist hareket çıkıyorsa, bunun toplumda gerçek bir temeli olduğu için çıkıyor; falancanın "provokasyon"u olarak değil.

Dolayısıyla her ne kadar Türkiye'nin özgül tarihi politikaya dar matrisler içinde bakma alışkanlığını yaratan bir yapı gösterse de artık tarihi bir komplolar dizisi değil de toplumsal canlılığın ürünü olarak algılamaya başlamakta yarar vardır.

Toplum ve Bilim, Sayı 28, Kış 1985

ÖMER SEYFETTİN

Ömer Seyfettin hâlâ en çok okunan hikâyecilerimiz arasında yer alıyor. Bunda, eğitim sistemimizin ürettiği bakışa denk düşmesi ile aşağı yukarı eşit oranda, akıcı bir hikâye üslubu bulunmasının da payı olmalıdır. Gerçekten de bir tip hikâyenin -en azından Türkiye ölçülerinde- ustasıdır Ömer Seyfettin. Klasik hikâye tipidir bu: Başlangıcı, entrikası, çoğu zaman şaşırtıcı sonuyla. Batı'da Maupassant, O'Henry gibi ustalar elinde yetkinleşmiş bir biçimdir.

Her anlatı türü kendi koşulları içinde bir gerçeklik yanılsaması yaratır, sonra değişen gerçeklik anlayışları karşısında yapaylaşır. Çok genel çizgilerle bakıldığında. Çehof hikâyesi Maupassant hikâyesini yapaylaştırmıştır. (Türkiye'de Ömer Seyfettin'le Esendal ilişkisi buna tekabül eder). Aynı zamanda, her edebiyat türü son analizde yapaydır: Gerçekliğin yerine geçemez, onun bir kopyası da olamaz; gerçekliğin araştırılması yolunda atılmış, az çok yöntemli bir adımdır. Söylediği dolaysız sözle değil, biçimiyle, varoluş tarzıyla, gerçek somut dünyanın zihinde üretilmiş bir karşılığıdır.

Ömer Seyfettin, kendi koşullarında, Batılılaşma ile Türkçülük akımlarından ana besinini almış, bunlara göre biçimlendirdiği "gerçekliğinin" partizanlığını da yapan bir yazardı. Yazar olarak erdemleri de, kusurları da bu kaynağa bağlıdır. Örneğin Türkçülüğü nedeniyle, zamanının duru denebilecek bir dil ortalamasını kullan-

maya karar vermişti; bu onu ölümünden uzun süre sonra da "okunur" kılan bir seçme oldu. Öte yandan, sunduğu içeriğin çoğu zaman rahatsız edici olabilen kabalığı da aynı kaynağa bağlanır.

Hikâyelerinin çoğuna bir "tasvir" paragrafıyla başlar Ömer Seyfettin. Örneğin "Forsa"nın girişi:

> "Akdeniz'in esatir yuvası nihayetsiz ufuklarına bakan küçük tepe, mini mini bir çiçek ormanı gibiydi. İnce, uzun dallı badem ağaçlarının alaca gölgeleri sahile inen keçi yoluna düşüyor, ilkbaharın tatlı rüzgârları ile sarhoş olan martılar, çılgın naralarla havayı çınlatıyorlardı. Badem bahçesinin yanı geniş bir bağdı. Beyaz taşlardan yapılmış kısa bir duvarın ötesindeki zeytinlik, tâ vadiye kadar iniyordu. Bağın ortasındaki viran kulübenin kapısız methalinden bir ihtiyar çıktı. Saçı, sakalı bembeyazdı. Kanburunu düzeltmek istiyormuş gibi gerindi. Elleri, ayakları titriyordu. Gök kadar boş, gök kadar sakin duran denize baktı, baktı."

Şu satırları okurken Ömer Seyfettin'le birlikte gerçeklik dünyasına mı adım atmış oluyoruz? Hayır. Ömer Seyfettin'in edebiyat ve ideoloji dünyasına adım atıyoruz. Karşımızda gerçeklikten çok, kendine güvenen bir yazar ve onun "tasvir"i, daha doğrusu tasvir "yeteneği" var. Ömer Seyfettin bizden, kendimizi bu "yeteneğe" teslim etmemizi ister. Seçtiği kelimelerdeki, bunlarla ördüğü bütündeki genel ton, "otorite"dir. Yazar kendi "tasvir"ini böyle bir otorite ile sunma cesaretini, inançlarından alır. Hikâye ilerleyecek, adadaki forsanın, o sırada gemileriyle oradan geçen ve onu kurtaran Turgut Reis'in babası olduğu anlaşılacaktır. Ve yıllar süren bu yalnızlıktan kurtulduğu gün, ihtiyar denizci, savaşa katılmak isteyecektir:

> "Şehit olursam bunu üzerime örtün! Vatan, al bayrağın dalgalandığı yer değil midir?
> Dedi."

Hikâyenin şu son sözlerindeki "otorite", Ömer Seyfettin'in bütün eserlerini yönetir, yönlendirir. Mesajı, "Türkler aslında böyledir" ile "Türkler böyle olmalıdır" arasında biraz belirsizce gidip gelir (bütün milliyetçi edebiyatımızda olduğu gibi). Ama bu, sözkonusu ideolojiye göre işlevsel olan bir belirsizliktir: "Haber kipi"

ile "emir kipi" arasındaki bulanıklıktan yararlanır milliyetçi partizan yazar.

Dönemin bütün yazarları (edebiyatçılar kadar fikir adamları da) gibi Ömer Seyfettin de dağılan imparatorlukta henüz olmayan bir "ulus"un olması ihtiyacını duyuyor ve buna bir "öz" arıyordu. Öte yandan bu "öz" ezelden beri varolmuş olması gereken bir özdü. Ömer Seyfettin bu "öz"ü "Türk Kanı"nda buldu. Hikâyelerinde bu çok zaman kendiliğinden -ama örtük- biçimde bulunan, kimi zaman da dolaysız ve açık biçimde söylenen ilkedir. Bitmemiş durumdaki hikâyesi (ama hikâyenin estetik düşüklüğü bitmemişliğiyle ilgili değil) "Primo-Türk Çocuğu"nda, Türk baba ve İtalyan anneden doğan çocukta Türk kanının zamanla coşması anlatılır: "Kollarında meçhul ve mukavemet olunmaz bir kuvvetin taşmak istediğini, kalbinin içine sığmadığını duyuyordu." Oğlunu Türklere kaptıran İtalyan annede ise kendi "kanının" zaafı vardır: "Grazya, muzaffer, genç, uyanık ve kavi Turanın muhakkak galebesi altında ezilecek olan zayıf, hasta ve miskin gasbın korkak ve kadından bir timsali gibi hıçkıra hıçkıra ağlıyordu."

Bu arada "Efruz Bey"den "Piç" hikâyesinin kahramanına kadar yozlaşmış Türk tiplerinin yozluğunun açıklaması da "kan"dır. "Ant" hikâyesinde halk çocuğu Mıstık "kan kardeşini" kurtarmak için köpekle boğuşur ve kudurarak ölür. Örneğin "Primo"da Türk dedenin kılıçları şöyle anlatılır: "Hepsi hepsi kanlıydı ve bu kanlar düşman kanıydı."

Sağlıksız Cinsel Sahneler

Ömer Seyfettin'in en tanınmış hikâyelerinden biri "Beyaz Lâle"dir. Bu hikâyenin zaman içinde etkili kalabilmesinin nedenlerinden birinin içerdiği "vahşet" olduğunu sanıyorum. Özellikle de "cinsel" düzeydeki vahşet. Ömer Seyfettin'in cinsellikle ilgili bölümlerinde "erkeksilik" ve bundan kaynaklanan bir "sado-mazohizm" görülür. Çoğu zaman da bu davranışı gösterenler düşmanlar, yani Bulgarlardır. Ama aradan bu milliyet motifi çıkarıldığında anlatıyı pornografik sado-mazohizm edebiyatının bir parçası gibi okumak da mümkündür. Türkiye'de, pornografik edebiyatı "Rus Çariçesi Katerina'nın Aşkları" ya da "Bizanslı Teodo-

ra'nın Şehveti" gibi başlıklar altında sunma tekniği sık sık denenmiştir. Şunlar, ünlü "Beyaz Lâle'den alıntılar:

> "Önündeki Bedia'nın (bu Bedia, Lâle oluyor) hayali andıran vücudu siyah ve ince yeldirmenin altında insanı çıldırtacak hareketlerle oynuyor, kalçalarının ve uyluklarının her basamakta aldığı şekil, kalbinde dayanılmaz heyecanlar alevlendiriyordu."

Yazıldığı günün alışkanlıkları düşünülürse, bu satırlar, bir Bulgar subayının bir Türk kızına saldırmasından bağımsız olarak bir hayli iç gıcıklayıcı. Daha doğrusu, içi gıcıklanmış bir insanın kaleminden çıktığı oldukça belirgin. Hikâyede ırza geçme sahnesi, bu gibi sahneleri ticarî amaçlarla çeken yerli film yönetmenlerimizin de pek iyi bildiği gibi, üstüne sürülen ahlâkî astarla ilgisi olmaksızın çekicidir.

> "Radko, bu ölüye istediği vaziyeti verdi. Üstünde şeni arzusunun en karanlık, en pis, en kirli ateşlerini tutuşturdu. Onun son kalan hararetlerini içti. Emdi, ısırdı..."

Lâle intihar etmiş. Bulgar'ın elinde canlı olarak "emilip ısırılmaktan" kurtulmuştur. Böylece, Ömer Seyfettin de sahneyi uzatma fırsatını bulmuştur. Bir ölüyle böyle bir olay yeterince iğrençtir, ama anlatım iğrençlikten önce başka ayrıntılara uzanmaktadır:

> "...lekesiz ve nurani kasıklarından, solgun ve renksiz kan damarları sızıyordu. Baktı, baktı... Ve, yeniden iştahlandı. Bir tarafı harap bu ölüyü, başka türlü de hırpalamak, kirletmek için, bu sefer yüzü koyun çevirmek istedi."

Ömer Seyfettin'in başka hikâyelerinde de benzer sağlıksız cinsel sahneler görülür. Fakat "Beyaz Lâle"de ilginç olan yalnız bu değil, "ölü kirleten" Bulgar subayı Radko'nun milliyetçi fikirleridir. Ömer Seyfettin, onu biraz da Turgenyef'in Bazarof'unu andıracak şekilde katı akılcı, duygudan büsbütün yoksun bir adam olarak sunmaya özen gösterir. Bununla birlikte, Radko'nun düşmanlık duyduğu Türklerin, Osmanlılar'ın yönetici olarak tutumları üstüne söyledikleri, sanki Ömer Seyfettin'in de yakınlık duyacağı değerlendirmeler gibidir; ilkin şöyle anlatılıyor Radko:

"Bütün ruhu, bütün mevcudiyeti mefküresinde toplanmış, mefküresinde birikmişti: Büyük Bulgaristan İmparatorluğu..."

Oysa Türklük sözkonusu olmak koşuluyla Ömer Seyfettin'in ideali de bundan farklı değildir. Radko Türkleri şöyle anlatır:

"Fırsat ellerindeyken kadınlarımızı, çocuklarımızı kesmediler. Kesilmeyen Bulgarlar çiftleşe çiftleşe çoğaldılar, kuvvetlendiler. Merhametli, yani zayıf hâkimlerinin altından kalktılar."

Bir Bulgar milliyetçisinin düşmanlarını bu terimlerle anlatması pek akla yakın değil. Tıpkı, benzer durumda olsa bir Türk'ün "Biz çiftleşe çiftleşe çoğaldık" demeyeceği gibi. Ama Ömer Seyfettin'in "Türk Kanı"na dayanan gerçekçiliği, bu tür bir "edebî gerçekçiliğe" gerek bırakmıyor. Fakat "şoven milliyetçiliğin" içsel paradoksundan ötürü, Ömer Seyfettin'in nefret ettiği Radko, Ömer Seyfettin'e sözcülük etmekten geri kalmaz:

"Sonra Türklere bakınız. Bu heriflerin aptallıkları o derecedir ki, yalnız etnografyanın esaslarını kabul etmemekle kalmazlar. Dünyada 'kavmiyet, millet' gibi bir şey olduğuna da inanmazlar. Kendilerinin milliyetlerini bile şiddetle inkâr ederler. Tarihleri, Cengiz gibi, Hülagü gibi en büyük imparatorlarına küfürlerle doludur. Bu milliyetsizlik yüzünden edebiyatsız, sanatsız, medeniyetsiz, kuvvetsiz, ailesiz, ananesiz kalan Türkler, tabiî en basit hakikatlere de akıl erdiremiyorlardı. Nasılsa ellerine geçirdikleri yerlerdeki kavimleri temizlemediler. Onları yutmadılar, Türk yapmadılar. Hattâ 'reaya' diye en vasi hürriyetleri verdiler."

Radko, Türklerin yapmadığını kendi yapmaktadır, bu durumda. Ve bu yaptığı, kendi şoven kalkış noktasından, yapılması gerekendir. Bu hikâye çerçevesinde Ömer Seyfettin, ona aslında hak vermekte, vaktiyle bu işleri Türkler yapacak olsa, şimdi başlarına bu işlerin gelmeyeceğini savunmaktadır. O halde ya vaktiyle Türkler de şimdiki Radko gibi milliyetçi ve gaddar olmamakla suç işlemişlerdir (ve bu suçun sonucu olarak şimdiki Türkler cezalandırılmaktadır), ya da Radko'nun yaptığı bir suç değil, en

mantıklı davranıştır. Ömer Seyfettin, çağının Türkçüsünün kaçınılmaz çelişki çemberi içinde, bir yandan eski Türkler'in "alicenaplığı" ile övünmekte, bir yandan buna esef etmektedir. Aslında Radko'nun bakış-açısını benimsediğini, bir başka hikâyesinde, yukarıda sözü geçen "Primo-Türk Çocuğu"nda görürüz. Burada, İtalyan kadınla evlenen Batılı Türk, daha sonra aklı başına gelip uyanınca Osmanlı tarihini oğluna şöyle anlatır:

> "...aldıkları yerlerin ahalisini Türkleştiremediklerinden, bu büyüklük onların zayıf düşmelerine neden olmuş... Eskiden bu milletleri ayrı ayrı, oldukça iyi idare etmişler. Fakat sonra Tanzimat işi bozmuş. Ah bu Tanzimat... Bu yabancı ve muzır kanunlar, eski esirlerimiz olan reayaların çok işine yaramış... Seneler geçti. Esirlerimiz fikirce, ruhça, medeniyetçe bizi fersah fersah geride bıraktılar. Bizim büyüklerimiz hâlâ gafil budalaca 'müsavat' ilân ediyorlardı... Memleketimizde bütün zenginlik, az zaman içinde esirlerimizin, yani o eski ve barışmaz düşmanlarımızın eline geçti..."

Yirminci yüzyılın başındaki bu bakış, yirmilerde Hitler'in geliştirdiği teoriye çok da uzak değildir. "Esirlerimiz" kavramından vazgeçmeyen Ömer Seyfettin'in, böylece, "Beyaz Lâle"deki Radko tipi ile aynı sözleri söylemesinde şaşılacak bir şey yoktur. Bakış aynı bakıştır, insan kavramını millet kavramının altında bir yerlere yerleştiren (dolayısıyla gerçek bir yere yerleştirmeyen) anlayıştır bu.

Bu anlayış sonucunda Ömer Seyfettin, örneğin Köroğlu'nu bir kahraman gibi görebilmek için onu Çinlilerle savaştırmaya ihtiyaç duyar. Aynı ulusun bireyleri arasında çelişki görmeye dayanamaz çünkü:

Böyle yapmasa "...nihayet adi, rezil bir eşkiya derecesine indirilmiş kahramanlarımızdan biridir."

"İdeal Türk" Tipi

Ömer Seyfettin'in ideali için, millet uğruna aldığı emri yerine getiren ve kendi adına bir şey düşünmeyen, bireyleşmemiş (bireyleşmesi yasaklanmış) kişiler gereklidir. İşin tuhafı, dünya edebiyatının büyük ve derin insanlık örneklerinden biri olan *Don Kişot*'u da kendi şoven ideolojisinin çerçevesinde yorumlayabilir:

"Don Quichotte'da 'iman'dan sonra en bariz surette göze çarpan haslet 'vazife hissi'dir. Yüksek bir emrin, bir vazife emrinin icrasına çalışır. Bu emri, yerine getirmek için her türlü sefaletlere katlanır... Öteye beriye hücumlarında neticeyi, faydayı, teferruatı düşünmez. Çünkü maksadının esası fedakârlıktır. Halbuki hiçbir fedakâr, hareketinden sonraki neticeyi hesap edemez. Hesap ederse, yaptığına 'fedakârlık' denemez."

Kamikaze pilotudur, Ömer Seyfettin'in ideal insan tipi (daha doğrusu, "ideal insan" olamayacağına göre, "ideal Türk" tipi). Ünlü "Diyet"in kahramanı da böyledir: "Koca Ali'nin kolu kafasından çok kıymetliydi." Ve gene Primo'nun babası Türk erlerini şöyle anlatır: "Onlar bir vücuttur... Kafa olmayınca ne yaparlar?"

Türkiye'nin sağ, faşizan ideolojisini, bunun sosyolojik ve psikolojik nirengilerini incelemekte zengin bir kaynaktır Ömer Seyfettin. Şunu da unutmamalı ki, onun bunları yazdığı dönemde bu düşünceler bir yanlarıyla yeni sayılırdı: Baskıcı, hegemonyacı nitelikleriyle geleneksel olan bir düşünceye milliyetçi bir renk katması açısından. Aradan geçen bunca yıl sonra olan bir bakıma daha tuhaftır. Çünkü şimdi bu düşünceler Ömer Seyfettin'in kendisiyle birlikte doğallaşmış, yadırganmaz bir hale gelmişlerdir. Oysa yaşadığı dönemde Ömer Seyfettin kendini bir muhalif gibi görüyordu; hikâyelerinde arada bir göze çarpan demokrasi kırıntıları da bu başkaldırmanın yan-sonuçlarıdır. Aradan geçen zaman içinde Ömer Seyfettin'in oldukça saldırgan milliyetçiliği normalleşti. Bütün egemen ideoloji ve eğitim sistemi onu yeniden üretti. Dolayısıyla bugün de kendine edindiği yerde bir "klasik" olarak oturuyor Ömer Seyfettin.

Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi Sayı 91, 1 Mart 1984

HALİKARNAS BALIKÇISI VE MAVİ ANADOLU

Dünya kâşifleri arasında bir Türk bulunmaması ilginçtir. Bizim tarihimizde 'kâşif' tanımına en fazla yaklaşan Seydi Ali Reis ile Pirî Reis, gene de, kâşiften çok 'seyyah' kavramına uyarlar. Marco Polo gibi onlar da, üzerinde zaten çoktan beri başkalarının oturduğu, ama kendi uygarlıklarınca iyi tanınmayan yerleri gezmişlerdir.

Burada 'kâşif'i 'seyyah'tan ayıran ölçüt, gidilen yerlerde başkalarının oturuyor veya oturmuyor olması değil elbette. Çünkü 'keşfedilen' her yerin bir ahalisi var. Bu yerli ahaliler, beyaz uygarlık tarafından keşfedilmelerine rağmen birçok yerde bugüne kadar yaşayabilmeyi de başardılar. Dolayısıyla, 'keşif' hiç kimsenin bilmediği bir yeri bulmak anlamına gelmiyor. Bu, belki dünyanın en soyut kâşifleri olan 'Kutup Kâşifleri'nin ayırıcı özelliği. Yalnızca onların.

Keşfi, başkalarınca bilinen bir yerin bulunması olarak tanımlamak yeterli olsa, Türklerin ömrü yüzyıllarca keşifle geçmiş sayılmalıydı. Oysa durum böyle değil: Tarihi eylemimizin adını 'keşif' koymak ne bizim aklımıza geliyor, ne başkalarının. Çünkü aslında Türk keşfetmez, istila eder. O halde 'keşif'in bir başka ayırıcı özelliği olmalı. O da şu bence: Keşif göçebe toplumların değil, yerleşmiş toplumların yapabileceği bir eylemdir. Daha yüksek bir soyutlama düzeyinde yapılmış bir zihnî tasarımın eylemidir. Göçebe, ardında bildiği ve kısmen kendi yarattığı bir *yokluk,* önünde

ise bilmediği, dolayısıyla vaadlerle dolu bir *boşluk* at sırtında ilerleyen kişidir. Bu anlamda 'keşfettiği' yerle kendi arasına mesafe koymaz. Gücü yetiyorsa oraya *yerleşir.* Kâşif ise, bağlı bulunduğu sabit yerle ilişkisini koparmadan aramaya çıkar. Bulacağı yer önemlidir, ama ait olduğu yer, yola çıktığı noktadır. Dolayısıyla 'kâşif' özelliğini, toplumunun yerleşikliği olgusu tanımlar.

Böylece Türkler göçebelikleri süresince 'kâşif' olamazlardı. Ama kendilerinden önceki Germenler gibi onlar da zamanla yerleşikleştiler. Dünya tarihinin 'keşifler çağı' Türklerin yerleşikleştiği çağa rastlar. Buna rağmen bir Türk kâşif çıkmamıştır. Bunu da şöyle açıklamak gerekiyor. Dünya keşiflerinin nedeni, bir bakıma Türklerin yerleşikleştiği yerdir. Doğu-Batı ticaret yolu üstünde Türklerin, Osmanlı devletinin işgal ettiği yer, başkalarını keşfe zorlamıştır. Doğal olarak, Türklerin keşfe çıkması için bir neden doğmamıştır.

Türk tarihinin dünya uygarlığına böyle önemli katkıları olmuştur. Ayrıca İstanbul fethedilerek, buradaki hümanist birikimin Avrupa'ya kaçmasına, Rönesans'ı başlatmasına yolaçtığımızı tarih kitaplarımız kıvançla yazar.

Dolayısıyla Osmanlı tarihi, Evliya Çelebi gibi seyyahlara gezecek geniş bir alan hazırladı. Daha sonra, Avrupa ülkelerine gidenler de oldu. Ama keşif yapılamadı. Yirminci yüzyıla geldiğimizde dünya artık keşfedilmişti, biz de eskisine göre hayli daralmış sınırlar içinde yaşıyorduk. İşte bu konjonktürde aydın Türk için yepyeni bir keşif alanı belirdi: Türkiye!

Keşfe çıkmanın maddi, ticari, politik dürtülerinin yanısıra, bir de insani ve yaşantısal boyutu vardır: Bilinmeyeni bulmak. Yirminci yüzyılın başlarında Türk aydını için en az bilinen yer Türkiye olduğuna göre, 'bilinmeyenin çekiciliği' burada kendini gösteriyordu. Cumhuriyetin 'Milli Edebiyatı', birçok özellikleriyle bir keşif edebiyatıdır. Doruk noktalarından biri *Çalıkuşu*'dur. Daha sonraki 'köy romanı' da aynı niteliği başka bir yapıda sürdürür. Bunun da doruklarından biri *Bizim Köy*'dür.

Ama Türkiye'nin 'kâşif aydın'ının en zengin, en özgün örneği bence Halikarnas Balıkçısı, yani Cevat Şakir.

Bu güçlü kişiliğin oluşmasında, çok zaman olduğu gibi bazı olağandışı ögelerin de payı var. Gençliğinde Cevat Şakir, kalburüstü bir aileden -Şakir Paşa ailesi- gelme bir kişi olarak Robert

Kolej ve Oxford'da okuyor. Klasik dilleri de kapsayan, zamanına göre eşine pek rastlanmayan bir dil bilgisi var. Fahrünnisa Zeyd, Füreya Koral ve Aliye Berger gibi sanatları kadar kişilikleriyle de renkli kardeşleri ve akrabaları bu aile formasyonunun kültürel verimliliğini kanıtlıyorlar. Ama Cevat Şakir'in hikâyesi daha da farklı. Neredeyse Tevradî özellikler taşıyan bir hikâye bu.

İngiltere'de okuyan Cevat Şakir Avrupalı bir kızla evlenerek yurda dönüyor. Fakat bir gün babası Şakir Paşa'yla Avrupalı karısı arasında uygunsuz bir ilişki saptıyor ve babasını öldürüyor.* Böyle bir olay son dönemin perişan Osmanlı toplumunun varlığını bir olgu olarak tanımaya bile cesaret edeceği bir şey değil. Onun için devlet, adalet olayın adını koymaktan kaçınıyor. Konu örtbas ediliyor, kapatılıyor. Cevat Şakir'in Bodrum sürgününün nedeni de değil bu olay. O daha sonra bir yazı için verilmiş bir ceza.

Neredeyse 'Tevradî', çünkü tragedyanın olduğu kadar İbrani mitolojisinin de bütün dehşet motiflerini içeriyor. Ensest var, baştan çıkaran kadın var; Habil'le Kabil'deki gibi *fratricide* değil ama Freud'a da daha uygun olanı, *parricide* var. Yalnız, sonucu *Tevrat*'tan epey farklı ki, yirminci yüzyılın o konjonktürünün o mantığı da böylesini gerektirirdi.

O zamanlara kadar Pera Palas, Tokatlıyan gibi yerlerde kendini gösteren, yaşıtlarınca biraz aykırı ve züppe bulunan Cevat Şakir, başka türlü bir insan olmaya başlıyor. Yazmaya girişiyor. İlk yazıları sarsıcı ya da değişik ya da özgün değil. Bu arada, Türk devletinin hiç göz yumamayacağı başka bir 'suç' işliyor Cevat Şakir: asker kaçakları üstüne bir hikâyesinde, halkı askerliğe karşı kışkırttığı İstiklal Mahkemesi tarafından saptanıyor (1924). İşte üç yıllık Bodrum sürgünü cezası bu hikâyenin sonucu.

Cevat Şakir böylece *sürülüyor*. Birinci eyleminden değil, ama ikincisinden ötürü. Uygar dünyadan 'sürgün' cezasını bir şekilde almış olması da Tevradî tutarlılık açısından anlamlı. Ama işte *Tevrat*'ın karşıtı dediğim olay da bu; çünkü Cevat Şakir, *Tevrat*'ta hi-

(*) Bazıları, hikâyenin bu şeklinin de, olayın felaketini örtecek romantik bir kamuflaj olduğunu, kavganın, Cevat Şakir'in kumar borcundan çıktığını söylerler. Şakir Paşa orduda sevilen bir kişiydi. Ama ondan öte, böyle bir olay, yakından bakanları dehşete düşürmüştü. Daha sonra ünlü Kel Ali'nin hikâyesinden ötürü Cevat Şakir'e verdiği hüküm aslında bu fiilin adı kon(a)mamış cezasıydı. Anlaşılıyor ki Cevat Şakir gerçekten toptan bir dönüşüm geçirdi. Romanları roman olarak aksar, çünkü asıl roman Cevat Şakir'in kendisidir.

kâyeleri anlatılan ilk günahı işleyen ilk insanlar gibi Cennet'ten sürülmüyor, tersine, yoz uygarlıktan cennete sürülüyor. Bodrum'a. Mavi ve yeşile.

Böylece yeni bir insan oluşmaya başlıyor. Bu yeni insanın kendine yeni bir ad seçmesi, artık *Halikarnas Balıkçısı* haline gelmesi de olması gerekene uygun. 'Halikarnas Balıkçısı' birçok yazarın çeşitli nedenlerle kullandığı gibi bir edebi ad'dan öte bir şey, yeni bir kimliktir.

Balıkçı, Bodrum yöresini keşfetmeye girişir. Bunun doğrudan fiziksel bir boyutu vardır. Birbirinden güzel koylar, bitkiler, balığın sırları v.b. Oxford mezunu doğaya dönmüştür. Arayış, ilk keşfin ötesine geçer. Hep olduğu gibi. Yeni bulunanın heyecanının yerine, artık bulunmuş olanı daha derin tanımanın keyfi geçer. Ama Balıkçı yöresinden bıkmaz. Hattâ, bir köylü kızla evlenerek yeni kimliğinin bütünselliğini kurmaya çalışır.

Ama fizikselin ötesinde bir de soyutlamalar dünyasına özgü keşifler vardır. Çünkü Halikarnas Balıkçısı ne olsa, Oxford'lu Cevat Şakir'den doğmuştur. Bu zaten 'Bodrum' değil de, 'Halikarnas'ın balıkçısı olmasından bellidir. Yeni kimliğini Cova'da kuracaktır. Ama bu kimliğe bir de tarihi arka-plan gerekmektedir. Onun için Balıkçı burada, Rousseau gibi "soylu vahşi" bulmaz. Her şeye rağmen "soylu uygarlık" arayışındadır. Okur inceler. Yunan uygarlığının asıl özgül kaynağının İyonya olduğuna karar verir. Atika Yunanı buradan türemedir hem daha dar kafalıdır. Ne varsa, Anadolu'dan, bu Mavi Anadolu'dan çıkmıştır. Çok dil bilen biri için kaçınılmaz biçimde etimolojik karşılaştırmalara girişir. "Kıble"yi "Cybele"den, "Zeybek"i "Bacchus"den türetir v.b. Böylece, kendine bir kimlik edinir. Türkiye'ye de bir kimlik ve bir yeni tarih teorisi kazandırmaktan geri durmaz. Bu yolda, Bodrum'dan Hattuşaş'a doğru ilerleyecektir. Rastlantılar başka türlü gerçekleşse, Cevat Şakir sözgelişi Polatlı'ya sürgüne gitse, Gordion'dan Halikarnas'a gelmek belki bu kadar kolay olmayacaktı.

Uzun zaman bir 'imparatorluk' üyesi olarak yaşamanın toplumsal bilinç dışına yerleştirdiği alışkanlıklar oluyor ve bu alışkanlıklardan kolay kolay vazgeçilemiyor. Nitekim, eldeki imparatorluğun yaşamayacağı yüzyıl dönümünde kesinleşince Türkçü ve İslamcı ideolojiler, bu sefer Doğu'ya dönük yeni imparatorluk hayallerini beslemek üzere geliştirilmişti. Şimdi de Halikar-

nas Balıkçısı, fiziksel-askerî yanı olmayan kültürel bir sefere çıkıyordu. *Biz*'i kültür hazinesinin merkezine koyan, onunla bağlantılandıran bir yolculuğa.

Mavi Yolculuk, böylece, bu kültürel yolculuğun fiziksel kalıbı oldu. Bu sayede, sadece somut bir coğrafyada değil, aynı zamanda soyut bir tarih içinde cevelan etmek mümkün hale geldi. Sayıca az ama seçkin bazı aydınlar, Sabahattin Eyüboğlu gibi, Batı kültürünü de iyi bilen aydınlar, bu teori sayesinde, kendilerini dünya kültürünün anadamarı içinde hissettiler. Mavi Anadolu, İyonya, Kemalizm, Köy Enstitüleri gibi bir hayli hetorejen ögelerden kurulu bir ideolojik bütünlük yarattılar. Bu ideolojinin çok fazla sayıda taraftar bulduğu söylenemez. Ama Türkiye Türklerinin kökeni üstüne bir inceleme yapılacak olsa, öne sürülmüş tezlerden biri olarak düşünce tarihinde bir yer edindi kendine. Öte yandan, manevi değil de maddi yolculuk çok sayıda insanın ilgisini çekmeye başladı. Bugün, bir sınıfın insanları arasında en az bir kere Mavi Yolculuk yapmamış olanına rastlamak zordur. Mavi Yolculuk, Balıkçı'yı izleyen kuşağın 'mobil'li, çoraplı, heybeli, tahta kaşıklı ev dekorasyonu da uzun zaman Türkiye kültür hayatının bir parçasını oluşturdu.

Keşif ruhu bu kuşakta da egemendi. Ama onlar, başlı başına güçlü bir kişilik olan Balıkçı'nın keşfettiğini yeniden katetmek durumundaydılar. Böyle de olsa, Sedir Adası'ndaki ayak izli tuhaf beton parçası gibi nesneler bu kuşağın keşif olayını hayli ciddiye aldığının kanıtıdır. Öyle olmasa, insan normal eşyasının, bavulunun yanında bir de çimento torbası alarak düşmezdi Bodrum yollarına - anıt bırakmak üzere. Tabiî başka 'keşfedilmiş' kıtalarda olduğu gibi buralarda da yerliler oturuyordu. Kimbilir, belki bir Mavi Yolculuk anıtının dikildiği anda oradan bir köylü çıkıp, "Aman beyim, tarlama çimento dökmeyin" demiştir.

Bana kalırsa, Balıkçı'nın özgün keşifleri (bunlardan çıkan teorik tezlerin bilimsel sağlamlığı ne olursa olsun) ikinci kuşağın elinde biraz içeriksiz bir ritüele dönüşmüştü.

Şimdi ise keşif amacına ve sonucuna ulaşmış durumda. Yani, 'öncü'lerle hiç de aynı ruh halini paylaşmayan kitleler artık bu su ve kara yollarını dolduruyorken, Sedir Adası'nda "kum almak yasaktır" diye levhalar asılı. Buna rağmen, oraya pikniğe gelen binlerce orta halli insandan bazıları gizlice alıyordur bu kumu. Eyü-

boğlu gibi, deniz kabukları ve başka şeylerle süsleyerek kumdan bir dizayn çıkarmıyorlardır. Aynı heyecanı da duymuyorlardır. "Alınması yasak olduğuna göre, bir değeri vardır; biz de alıp götürelim" diyorlardır.

Mavi Yolculuğun koylarında lyonya felsefe ve estetiğine pek de uygun olmayan lokantalar var şimdi. Denizin dibindeki konserve kutularına, cam ya da plastik şişelere Türkiye sanayiinin yeni atılımları sayesinde bu yıl teneke Coca-Cola ve bira kutuları da eklendi. Türkiye'nin keşfi de büyük ölçüde tamamlanmış görünüyor.

Gergedan, No 1, Mart 1987

MAVİ ANADOLU HÜMANİZMİ

Türkiye yakın tarihinde çok derin bir kimlik bunalımı yaşamış - hâlâ da yaşayan- bir toplumdur. Kendini uzun zaman büyük görmüş ve onun için kendine güvenmiş bir toplum, elinde olmayan, dolayısıyla kökenlerini çok iyi göremediği nedenlerle sarsıntılar geçirip, gücünü ve ona bağlı kendine güvenini kaybederse, böyle bir kimlik bunalımına düşmesi biraz kaçınılmazdır.

Anadolu'da yaşayan Türklerin tarihinde, başka halkların kaderine pek fazla benzemeyen bazı özellikler de vardır. Bu benzemezlik, Türklerin kendilerini anlama, yorumlama, saptama çabalarında, hazır analojilerden yoksun kalmalarına da yol açmıştır. Bir ulusal kimliğin tanımlanmasına temel oluşturacak çeşitli ögelerin Türk tarihinde yan yana gelişi, benzersiz biçimlenişler yaratır çünkü. Ulus olarak kökenine baktığında, ufuk birdenbire Orta Asya'ya doğru uzaklaşır. Bu, zaman olarak da, mekân olarak da, bir genişleme demektir. Gelgelelim, genişleyen zamanın ve mekânın içini dolduracak kültüre bakıldığında, bulunabilenler fazla göz doldurucu değildir. Kültür düzeyinin yükseldiği her seferde yabancı etkiler sözkonusudur. Çoğu zaman da etkiler, Anadolu Türklerinin mekânca uzaktaki akrabalarında da, İslâmiyet biçimini almıştır. Aslında hiç de şaşılan bir durum değildir bu: uzun zaman göçebe yaşayan bir halk, yerleşik toplumlarda karşılaşıp kaynaştıkça, tarihten daha ileri kültürel biçimlerle aşinalık kurmuş-

tur. Anadolu Türkleri için de aynı olay sözkonusudur. Halkın dolaysız bilinçliliğinde İslâmiyet'in ağırlığı her şeyden fazladır.

Bu kadarı çok fazla bir sorun yaratmayabilirdi; ayrıca bu kadarı için başka halklardan da "analojik" durumlar bulunabilirdi. Örneğin İngilizler... Başlangıçta onlar da pagan ve göçebedir. Bugün yaşadıkları yere onlar da fetih yoluyla yerleşmiştir. Onlar da son menzillerine erişmezden önce kendi ürünleri olmayan bir tektanrıcı dinden etkilenmeye başlamışlar ve yerleşik düzenlerini kurduklarında bu dinin değerlerini tamamen benimsemişlerdi. Onlar da kendilerinden farklı halklarla bir arada yaşamanın -egemen öge olarak- yolunu öğrenmek durumundaydı.

Bu kadarı çok fazla bir sorun yaratmayabilirdi; ayrıca bu kadarı için başka halklardan da "analojik" durumlar bulunabilirdi. Örneğin İngilizler... Başlangıçta onlar da pagan ve göçebedir. Bugün yaşadıkları yere onlar da fetih yoluyla yerleşmiştir. Onlar da son menzillerine erişmezden önce kendi ürünleri olmayan bir tektanrıcı dinden etkilenmeye başlamışlar ve yerleşik düzenlerini kurduklarında bu dinin değerlerini tamamen benimsemişlerdi. Onlar da kendilerinden farklı halklarla bir arada yaşamanın -egemen öge olarak- yolunu öğrenmek durumundaydı.

Ama "analoji" bu noktada sona erer: Çünkü özellikle 19. yüzyılda kimliğini yeniden tanımlama zorunluluğuyla yüz yüze gelen Türk aydını, İngilizleri, Almanları, Fransızları vb. kendi ulaşamadığı bir yerin sahipleri olarak görmektedir. Onun için de tarihlerin benzerliği değil, farklılığıdır dikkatini çeken. Onların başardığı neyi başaramamıştır ki, bugün onlarla aynı yerde değildir?

İşte bu noktada "gelenek" ve "geçmiş" kavramları birbirine karışır. Belirleyici olan gelecektir: Yeniden güçlü olma iradesi. Ama bir düzeyde geçmiş Osmanlı şan şerefinin restorasyonu özlemi olan bu irade, Osmanlı yıkıntısı içinde böyle bir yeniden kuruluşun ögelerini bulamaz. Bu nedenle geçmişe değişik bir gözle bakma gereğini duyar. Çağın egemen ideolojisi milliyetçilik biçimini almıştır. Ama bu milliyetçiliğin de gerisinde yatan ve onunla iç içe geçen başka bir anlayış vardır: "Köken" kavramı. O dönemde egemen olan ya da egemenlik özlemi duyan bütün Batı ve Doğu Avrupa bu "köken" kavramının peşindedir. Dünya düşüncesi de Avrupa'nın ağır etkisi altında olduğu için, çeşitli ülkelerde düşünce üretmeye çalışanlar aynı eğilimi paylaşırlar.

Böylece Türk aydınları, tasarladıkları parlak geleceğin oluşturucu özünü bulmak üzere geçmişe bakmaya başlarlar. Kullanılan terimler, başvurulan ögeler aşağı yukarı aynıdır: ilim, irfan, fen, teknoloji, terakki vb. özlenen "güçlülüğün", tasarlanan "parlak geleceğin" sınırları büyük ölçüde Batı'da çizildiği için "fütüristik" ütopyanın bu terimleri içermesi doğaldır. Restorasyonu üzerine inşa etmek için başvuracağımız öge, yani bizim olan sağlam "öz", "köken"de birkaç alternatiften biri olabilir: Türklük, Müslümanlık; bunların bir tür sentezi gibi görülen Osmanlılık ise, yirminci yüzyıla girilirken, artık inandırıcılığını kaybetmiştir. Böylece, birbirini izleyen bu dönemlerin Türk aydınları aynı ögeler ve terimlere başvurarak ama bunlardan bazılarını vurgulayarak, temel bir sorunsalın bireyselleşmiş formüllerini öne sürerler. Gökalp'in "Türk, Müslüman ve Garplı" sentez çabası da bunlardan sadece birisidir, ama eklektizmi dolayısıyla pragmatik düzeyde elverişli olduğu için egemen grubun ideolojisi olabilmiştir.

Yirminci yüzyılın tarihi bu kimlik bunalımına kesin bir çözüm getirmeksizin, yani Osmanlı'dan geri kalmış toplumun bütününü ortak bir kimlik tanımında ikna etmeksizin, alternatifler arasında varolan bir tanesini fiiliyat düzeyinde yürürlüğe koydu. Cumhuriyet tarihimizin somut tarihi böylece gelişirken, Gökalp gibi Osmanlı aydınlarının uzlaştırmaya çalıştığı farklı "kökenler" de daha çok ayrıştı: "Batılı", "Türk" ve "Müslüman" kimliğini temel alan ideolojilerin arasındaki mesafeler büyüdü.

Bu ortamda bir grup Cumhuriyet aydını bir başka "kimlik" önerisinde bulundu: Bütün tarihiyle Anadolulu olmak. Zamanla grup "Mavi Anadolucular" adıyla da anılır oldu. Türkiye'nin çeşitli ideolojileri arasında onların çıkış noktası Batıcılıktı. Batı'nın çeşitli ideolojileri arasından genel olarak seçtikleri, "hümanizm"di. Bu yeni anlayışın fikir babası Halikarnas Balıkçısı Cevat Şakir, düşünceyi yaygınlaştırma düzeyinde başlıca sözcüsü Sabahattin Eyüboğlu idi. Azra Erhat, projenin akademik yanını güçlendirmeye çalışırken, Vedat Günyol da, bir yandan yazılarında burada temellenen bu politikanın yazılarını yazarken, bir yandan da özverili kişiliğine uygun olarak pratik yükü, yayın etkinliğinin zahmetini omuzlamıştı. Bu çekirdeğin çevresinde her zaman çok sayıda insan bulunmakla birlikte, kişisel dostluğun ötesinde bir akım haline gelmedi.

Mavi Anadolucuların görüşleri aydınlar arasında ancak bir ölçüye kadar etkili olabildi (bu dönemde aydınların arayışı gittikçe daha fazla sosyalist bir doğrultuda yoğunlaşıyordu). Kitle düzeyine hiç inmediği söylenebilir. Bundan önce, bu anlayışın zaten politik bir ifadesi de olmadı egemen güçler arasında, bu grubun da "baş belası solcular"ın bir kolu olarak algılanmasının dışında, ki bu algılamanın bir sonucu 12 Mart döneminde Eyüboğlu, Günyol, Erhat gibi aydınların TKP (!) davasında yargılanmalarıdır.

Yirminci yüzyılda Batı düşüncesi "bozulmamış bir öz" arayışından gittikçe uzaklaşmaktadır. Bunda faşizm ve nazizm gibi zıvanadan çıkmış "saf kancı" ideolojilere duyulan tepkinin de bir ölçüde payı vardır, ama bilimsel disiplinler bundan bağımsız olarak olayları tek bir özün dışavurumları olarak değil, değişik ögelerin eklemlenmeleri olarak kavramanın daha doğru olduğu sonucuna varmışlardır. Ama Türkiye'de henüz bu anlayış yerleşmemiştir: "Saf öz"ün basite indirgeyici kolaylığı bütün düşünce biçimlerinde hâlâ egemendir. Mavi Anadolucular da, kişisel kültürlerinin bütün karmaşıklığına, zenginliğine rağmen, toplumun kimliği konusunda bu "öz" arayışının dışına çıkamamışlardır.

Balıkçı, klasik dünyayı çok sever. Anadolu'nun kendi yaşadığı bölgesinde bu dünyanın şiirini bulur. Bu sevgiyi ideolojileştirirken, değer yargısına dayalı ayrımlar da geliştirir. Sözgelişi, Klasik Yunan kültürünün asıl insancıl, maddeci ve demokratik çekirdeği İyonya'da, yani Anadolu'dadır; buna karşılık Atika'da Sokrates-Platon-Aristoteles çizgisinde idealist felsefe gelişmiş ve bu da totaliter düşünce biçimlerine zemin hazırlamıştır. Böylece Balıkçı Klasik Yunan kültürünü araştıranlar arasında, bir Anadolu şovenisti olarak özgün yerini alır. Yunan kültürü içinde bu ayrımı yaptıktan başka, İyonya kolunda varlığını iddia ettiği özelliklerin günümüze kadarki sürekliliğini saptar. Buna göre, Thales'lerde, Demokritus'larda, cisimleşmiş değerler Mavi Anadolu'da yaşayan insanlar arasında her nasılsa varkalmış, yaşamaya devam etmiştir. Sabahattin Eyüboğlu da bu düşünce tarzını ana yapısıyla benimser: Şöyle diyor Eyüboğlu:

> "Bu memleket bizim olduğu için bizim, fethettiğimiz için değil. Aramızda dışardan gelmeler çoğunluk olsa bile -ki değil elbette- kaynaşmış, halleşmiş hepsi. Fetheden de bi-

> ziz artık, fethedilen de. Eriten biziz, eriyen de. Biz bu toprakları yoğurmuşuz, bu topraklar da bizi. Onun için en eskiden en yeniye ne varsa yurdumuzda öz malımızdır bizim. Halkımızın tarihi Anadolu'nun tarihidir. Paganmışız bir zaman, sonra Hıristiyan olmuşuz, sonra Müslüman. Toprakları kuran da bu halkmış, kiliseleri de, camileri de. Bembeyaz tiyatroları dolduran da bizmişiz, karanlık kervansarayları da. Kah bozkıra çalmışız, kah mavi denize" (*Mavi ve Kara,* Ataç Yayınları, 1961, s.9).

Böylece Eyüboğlu da, tarihte kendi istediği "öz"ü buluyor. Anadolu'da içkin bir öz bu. Bu topraklarda yaşayan halklar ve onların pek çok değerleri, düşünceleri, gelenekleri değişebiliyor. Ama Anadolu özü değişmiyor. Ya da, değişmemeli. Çünkü bu düşünce tarzında da, geçmişin ampirik ve sistemli bir incelemesinden çıkarılmış nesnel bulguların mantıki sonuçlarından çok, edinilmek istenen kimliğin ögelerinin geçmişe doğru uzatılması sözkonusu. Örneğin genel düşünce tarzını bildiğim Sabahattin Eyüboğlu'nun Yunus Emre üstüne Cem Yayınları'nın çıkardığı kitaba yazdığı önsözü okumamıştım. Bu yazıyı yazmak için önsöze baktım ve aradığımı buldum.

> "İşte böylesine bir dervişlikle şairliği, yani söyleme sanatını, özü söze çevirme gücünü, düşünceyi elle tutulur gibi, gözle görülür gibi, kulakla duyulur gibi somutlaştırma, duyulara sunma yeteneğini bir araya getirmiş bir insanoğlu ve Türkmen kocası, bir Anadolu köylüsüdür Yunus Emre ve bu topraklarda, bizim topraklarımızda yaşamış bütün insanların, Hitit, Pagan, Hıristiyan, Müslüman bütün yurttaşlarımızın sözcüsüdür" (a.g.e., s.55).

Çok kişi böyle bir bakış tarzının ciddi bir zorlamayı içerdiğini görecektir. Hititleri "yurttaş"ımız yapan bu zorlama ancak bir teorik varsayımla mümkün olabilir. Bu varsayım da, hümanist düşüncede zaten vardır. Hümanizm, genel ve değişmez bir insan özü olduğunu varsayar. "İnsan özgür bir yaratıktır", "İnsan özünde iyidir" gibi nitelemelerle bu özü tanımlar. Gerçeklikte bu nitelemelere uymayan fenomenleri rastlantıya dayanan fazlalıklar gibi görmek ve bunları ayıklamak eğilimindedir. Ayrıca hümanizm

iyimser bir ideoloji olduğu için, somut tarihi de, insan özünün kendi doğalgidişinden sapması olarak görür. Böyle bir "öz" kavramından yola çıkınca, varolan insanı "yabancılaşmış" saymak kaçınılmazdır.

Marksizm, hümanizmle bir ölçüde ortak bir zemini paylaşır elbette. Irkçılar, milliyetçiler gibi, kana bağlı bir öz aramaksızın, insanlığın bütününe yüzünü çevirdiği için, dincilerin ayrımlarını geçerli saymadığı için. Ama Marksizmin insancıllık anlayışına verdiği yer, insanlar arasında çatışma kavramını dışlamadığı gibi, teoride hümanist yaklaşımı benimsemekten farklı bir şeydir. Ancak alabildiğine soyutlandığında bir anlam taşıyan, bu nedenle de tikel ve somutu açıklamakta yetersiz kalan hümanizmden farklı olarak, Marksizm, "ekonomik olarak verilmiş toplumsal dönemden" yola çıkar. Böyle olunca da, Marksizme göre, bir "öz"ü bir coğrafi bölgeye içkin kılmak, Hititlerden bugüne bir "zaman makinesi" içinde kesintisiz gelmek mümkün değildir. Hele bu bölgede şimdi yaşayan insanların büyük çoğunluğu, bütün bu İyonik geçmişin kalıntılarını gezenleri "daş bakıyorlar" gözüyle görüyor, kendisi bu "daş"la, yalnızca içinde define olup olmadığını anlamak için kırmak ya da yaptığı bir binada malzeme olarak kullanmak düzeyinde ilgileniyorsa, Akdeniz'in mavi sularını yaran bir yatta bile olsa, bu tarih yolculuğunu yapmak düşünülemez. Nitekim Eyüboğlu da, halkın, kendinin olması gereken mirasa yabancılığını gözlemlemez değildir. Ama kendi "öz" teorisine bağlı kalarak, bu "öz"ü doğal akışından saptıran fazlalığı ya da ur'u aramaya başlar. Ve hemen bulur: Softalar, yobazlar. Gerçekte softalar, dini bağnazlık, milliyetçi bağnazlık elbette vardır. Ama bunlar, rastlantısal fazlalıklar değil, bugün bu toplumda yaşayan insanları sarmalayan sistemin yapısal ögeleridir ve kökenleri gene bu sistemin üretim ilişkilerinde, siyasi ilişkilerinde ideolojik biçimlerinde bulunmaktadır. Ve buralarda, Eyüboğlu, gerçek sorunların içine yeterince girmemektedir. Örneğin, İyon kıyılarındaki deneyimlerinde karşılaştığı yobazlıkları güzelce anlatır. Ayrıca, bir tanıdığına Karadeniz horonlarıyla Diyonisos dansları arasında organik bağ olabileceğini söylediğinde, cevap olarak, "Sen özbeöz Türk oğlusun, nasıl böyle şeyler söylersin. Horon bizim atalarımızın dansı olmasaydı biz Trabzon'da kimseye horon oynatır mıydık?" sözleriyle karşılaştığını aktarır. Haklı olarak, "Bu toprakların bü-

tün oyunlarını durdurduk, bütün türkülerini susturduk mu?" sorusunu sorar. Sonra da şu saptamaya geçer: "Atatürk'ün dil ve tarih nazariyelerini de yanlış anlamamalı: Bunlar onun bu topraklardaki bütün değerlerinin benimseme gayretinden doğuyordu. Yunan Türk'tür demekle biz bu memleketin Yunan'dan önce de sahibiydik, asıl Yunan da zaten Anadolu'dan kopmadır, demek istiyordu" (*Mavi ve Kara*, s.13).

Burada değinilen Güneş-Dil Teorisi ve sonuçları, bir tür Türk ırkçılığının (bunun "anti-klerikal", dine karşı biçiminin) sarılabileceği bir temeldir. Bir teori olarak ciddiye alınabilecek bir yanı yoktur ve yoksa, bilime saygılı birinin bu teoriyi niyetine bakarak olumlu değerlendirmesi kolay anlaşılır bir şey değildir. Okullardaki "göç yolları haritaları" gibi, bu teoriden doğmuş ideolojik yapılar varken, tanıdığı adamın horonu Orta Asya'dan getirmesi arasındaki bağı görmemesi, görmek istememesi şaşırtıcıdır. Son olarak uygarlığı tartışılmaz bir kişi olan Sabahattin Eyüboğlu'nun, kendi içinde taşıdığı, Anadolu kültürünü paylaşma özlemiyle, 'her kültürü biz yarattık, her iyiliğin temelinde biz varız' tavrı arasında gerçekten uzlaşmaz bir zihniyet farkı vardır.

Peki, Sabahattin Eyüboğlu ve arkadaşlarının "Mavi Anadolu hümanizmi"ni teoride yanlış buluyorsak, onlarca bazı örnekleri saptanan (bunların bir kısmı yanlış da olabilir ama önemli olan bu değil) ve başkalarının da saptayabileceği süreklilik konusu da yanlış mı sayılmalıdır? Bence hayır. Ayrıca, Mavi Anadolucuların bu sürekliliği gündeme getirmekle çok yararlı bir iş yaptıkları kanısındayım. Aynı yöntem ve sonuçlarda anlaşabilmek çok güç.

Toplumlar çeşitli üretim tarzlarından geçerler ve böylece önemli değişimlere uğrarlar. Feodalizm ile kapitalizm bu derece farklı toplumsal yapılar oldukları için çağdaş Fransızlar Chanson de Roland'lı kültürlerinden kopmadılar. Belirli bir bölgede birbiri ardısıra kaynaşarak yaşayan değişik toplumların kültürlerinde de senkronik ortaklıklar ve diyakronik süreklilikler elbette olur. Ama bu değişik ögelerin karmaşık biçimlerde eklemlenmesiyle gerçekleşir, belirlenmiş bir özün çevresinde bütün olup bitenlere rağmen kendini inatla sürdürmesiyle değil.

Sonuçta, elbette süreklilikler vardır. Ama bunu bir "öz"e veya Hititlerden başlayıp bu topraklara adım atan herkesi kızamık gibi yakalayan bir Anadolu kökenine indirgeyemeyiz. Bu kökene uy-

duramadığımız Türklük veya İslâmlık gibi önemli kültürel etkileri de, bugün yaşayan insanlar üzerinde arızi, köy enstitüsü ya da başka tür bir "doğru" eğitim sonucu kolayca "demonte" edilebilecek etkiler gibi de göremeyiz. Bir de, geçmiş kültürlerden kalan ögelerin hangi bütünlüklerin kurduğu sistemler içine eklemlendiğini görmek önemlidir: Köylü kızın başına taktığı başlığın Hititlerin giydiklerine benzemesi mi önemli, o başın içindeki düşünceler bütünlüğü mü?

Ekrem Akurgal, "Biz Hattilerin çocukları değiliz ama onları kısmen bizim atalarımız sayabiliriz" diyor. Bir tarihçi dikkati taşıyan bu söz, bence Mavi Anadolu hümanizmine göre, üzerinde teori kurulabilecek bir saptama getiriyor. Şüphesiz başka ataları da hesaba katmak koşuluyla. Bugün ne olduğumuzu gerçekten anlamak istiyorsak, bütün bu ataların tarihlerinin olumlu ve olumsuz yanlarını bilmeliyiz. (Benim anlayışımda gelecek boyutu, bu "olumlu" ve "olumsuz" ayrımında işin içine giriyor. Ayrımı, gelecekteki hayatta ne olmak istediğimize göre yaparız. Yaptıktan sonra, bize özgü olan, ama devamını istemediğimiz bir özelliği, "Bu bizim kökenimizde yoktur" diye hokus pokusla yok edemeyiz, ancak mücadeleyle aşarız.) Sonuç olarak, Mavi Anadolucuların "kültürel köken" konusuna yaklaşımları, milli ve dini şovenizme karşı yeni bir boyut getirdiği, Türkiye'nin kültürel tarihinde Türklük ve İslâmlık dışında ögelerin de bulunduğunu vurgulaması bakımından yararlı olmuştur. İşaret ettikleri alan önemlidir. Ama yöntemleri sağlam değildir, çünkü nesnel ve bilimsel değildir. Bu nedenle grup olarak Türkiye'nin kültür kökeninden eğitimine kadar birçok ciddi sorununa eğilmekle birlikte, bütün bu alanlarda ciddi cevaplar verememişlerdir.

Gergedan, No 7, Eylül 1987

BEHÇET NECATİGİL

Behçet Necatigil geçmiş dönemde, özgün ve özgül bir içeriği, bir yaşantıyı ısrarla üretmiş ve yeniden -üretmiş, yeniden- üretirken zenginleştirmiş bir şairdir. Son birkaç kitabında ise Necatigil gittikçe içine kapanıyor. Hayatı, kelimeler arası ilişkilere indirgemiş görünüyor.

Şiirini her zaman asgari dış etkiyle sürdürmüş olan Necatigil'in bu son aşamasına gelirken gene kendi poetikasının iç zorunluğuyla hareket ettiğine inanıyorum. Eski şiirleriyle şimdi yazdıkları arasında büyük farklar olmakla birlikte, bugünü hazırlayan ögelerin daha baştan beri varolduğunu görebiliyoruz.

Necatigil'in hayat görüşünde de, şiir tekniğinde de kesintisiz bir içselleşme yönsemi vardır. Bu yönsem, yalnız bugünün değil, bütün şiir hayatının temelinde yatar. Şiirinin başka bütün ögelerini yöneten temel de budur. Şairin gelişme çizgisini bu yönseme göre birkaç ana bölüme ayırabiliriz: ilk iki kitabı olan *Kapalı Çarşı* ve *Çevre* deneme niteliğindedir. Asıl Necatigil *Evler*'le ortaya çıkar ve buradan *Divançe*'nin sonuna kadar köklü bir dönüşüm görünmez (en başarılı dönemi bence budur). Bu zamana kadar sessizce gelişen bazı eğilimler *İki Başına Yürümek* kitabında ön plana geçer. Bu ve bundan sonraki *En/cam* Necatigil'in ikinci geçiş dönemi sayılabilir. Daha sonra çıkardığı şiirler, özellikle "Kareler" bu son dönemin ürünleridir.

İlk iki kitabında daha çok bir gözlemcidir. Kişisel yaşantısı bu kitaplarda daha çok "edebi" denilecek bir tarzda verilir. Duyguları yapmacık değildir ama, duygularını şiirde en iyi nesnelleştirecek yöntemi henüz bulmamıştır. *Evler*'de kendini anlatmaya başlar. Ancak, Mustafa Öneş'in dediği gibi "Başkalarını kendinde yaşayıp kendini başkalarında anlatma"[1] denebilir buna. Öneş, Necatigil'i çok iyi anladığını gösteren bu kısa ve önemli yazısında şairin ikili kişiliğinden söz ediyor "...bir arada yaşayabilen iki ayrı benliğin yarattığı iki ayrı dünyası olduğu, bu dünyalardan dıştaki ölçülü ve düzenlisinin şiirinin biçimini, içteki tedirgin ve düzensizinin şiirinin içeriğini yarattığı analojisine varıyorum." Benim "içselleşme süreci" dediğim, Öneş'in dıştaki benlik dediği niteliğin öbürüne egemen olması, başka bir şöyleyişle, şairin, dış dünyasıyla kavgasını içe aktararak içteki tedirgin benliğini zamanla yavaş yavaş baskı altına alması sürecidir.

Öneş'in biçim ve içerik üzerine söyledikleri gerçekten çok önemli. Necatigil şiirinin en ilginç özelliklerinden biri yoğun bir duygusallıkla akılcı bir kuruluşun yan yana varoluşudur. Necatigil üzerine yazı yazmış birçok eleştirmen arasında yalnız Konur Ertop bu önemli özelliği belirtiyor:

> "Şiirde duyguları somut ögelerle deyimleme özelliği görülmekte. Bir şiirinde bir sarkaçtan sözediyor, soyut bir konuyu, zaman içindeki yerimizi bu somut araçla anlatıyor. Zaman derken trenler, kader kamçısı yiyen sirk hayvanları, alegorik kayıklar benzetmelerle, eğretilemelerle Necatigil'in anlatım araçları oluyorlar."[2]

Necatigil böyle şiir konusuna uzak nesneleri metafor olarak kullandığı için duygusunun yoğunluğunu iyi denetler. Çünkü böylece, duygudan başka bir şey anlatıyor gibidir, daha serinkanlı kalabilir konu karşısında. *Dar Çağ*'daki "Dönme Dolap" şiirine bakalım:

Bir luna-park mı bir konser bir gösteri
Bilmem pek anlamadım önüm kalabalıktı
Sıkıştığım yerde vakit çabuk geçti

---

1 Mustafa Öneş, "Yaz Dönemi", *Yeni Dergi*, Yıl 5, Sayı 53, Şubat 1969, İstanbul, s.199-200.

2 Konur Ertop, "Yaz Dönemi", *Dost*, Yeni Dizi 12, Ankara, Ekim 1963.

Bak dediler baktım pek bir şey göremedim
Hem her yer karanlıktı
Zaten ben geldiğimde.

Benim tek düşüncem büzüldüğüm köşede
Nasıl çekip gideceğim kalk git dediklerinde
Çünkü çıkmak sıkışık sıralardan mesele
Kalkacaklar yol vermeye bakacaklar ardımdan
Az mı söylendilerdi şuracığa ilişirken
Zaten ben geldiğimde

Şair hayatı anlatıyor. Ama doğrudan doğruya hayat üzerine tek söz söylemiyor. Belli bir konu seçiyor. Bunun, hem asıl anlatılacak şeyden bir hayli uzak, hem de anlatılacak şeyle bazı ortak yanları olan bir konu olmasına dikkat ediyor. Bu şiirinde hayatı anlatmak için ne olduğu pek anlaşılamayan bir gösteri seçmiş. Artık sadece onu anlatıyor, ama her sözü hayat için geçerli oluyor. Böyle bir çatı kurduktan sonra çeşitli simgeler, çağrışımlarla anlamı zenginleştiriyor. Görüldüğü gibi, şiir yönteminin kendisinde bile belirli bir disiplin anlayışı var.

Aynı disiplin anlayışı üslubuna bir başka şekilde de yansıyor. Necatigil şiirinin kesik, kekememsi bir sesi vardır. Çünkü kelimede tutumluluğu sever. Mümkün olduğu kadar az sözle mümkün olduğu kadar çok şey söylemeyi amaçlayan bu üslubu, bir çeşit telgraf çekme tekniğine benzetebiliriz. *Evler*'deki "Kumaş" şiirinde şöyle diyor Necatigil:

Kadınlar, siz
İçerde
Elleriniz suda beyaz
Ateşte penbe

"İçerde" kelimesi üzerinde dünya kadar anlam yüklü. Ciltler yazılabilir o "içerde" kavramını açmak için. Ama Necatigil çağrışımı anıştırmayı yeterli görüyor. Kelimeleri ustaca sıralayarak, okurda çağrışımların az çok istediği yönde uyanmasını sağlıyor.

Her iki özellik de şiirin çatısını, iskeletini kurmakta disiplinli, titiz, çok da usta bir şairle karşı karşıya olduğumuzu göstermekte. Bugün vardığı yerin açıklamasında bu teknik özelliklerin de geçerliliği olacaktır.

Şiir tekniğinde bir disiplin sorunu olarak ortaya çıkan bu özellikler, Necatigil'in hayat anlayışında bilinçli bir kendini-kısıtlama edimi olarak belirir. Necatigil şiir yazmaya başlarken, bilinçli bir seçme yapmış, kendi gücünü ve yeteneğini ölçüp biçerek şiirini de bu değerlendirme sonucuyla eş orantılı olarak kurmuştur. Bu değerlendirme, son çözümlemede, şairin sadece şiirinde değil, yaşayışında da izleyeceği yola bağlıdır. Necatigil, daha baştan, sınırlı ve kısıtlı kalmayı seçmiştir. Ele alacağı yaşantı alanını daraltmakla gücünü ve yeteneğini daha yoğun bir biçimde kullanabilmektedir. Bazı şiirlerinde kendisi de belirtir alanını. Örneğin:

Şiirlere bir insan evlerden bir şey katmadan
Nasıl girer, şaşıyorum.

Şehir küçük burjuvasını evinde yakalayacak, evinde anlatacaktır. Şu herkesin hırsla birbirinden gizlediği, ama herkesçe yaşandığı için herkesçe de bilinen "ev hayatı", Necatigil şiirinin tematik merkezi olacaktır. Oldukça dar bir alandır bu, ama bir şaire neredeyse bir hayat boyu yetecek kadar ayrıntısı da vardır. Şöyle der Necatigil:

(Kendi ömrüm önümde vazgeçilmez bir yolken
Başka yaşayışlarda gezdirmem benim sizi
İmkânsız.)

Böylece o bize ne anlatacağını, biz de ondan ne bekleyebileceğimizi biliriz.

Gelgelelim baştaki bu seçmesine karşın, Necatigil'in zaman zaman yaşantı alanının darlığından sıkıldığını, açılma gereksemesi duyduğunu sezeriz. Böyle anlarda mitlere, efsanelere uzanmaya çalışır gibidir. Ferhat, Adem, Pan gibi mitoloji ve masal kahramanlarını anar. Böylece anlattığı hayat parçasını genişletmek, evrenselleştirmek ister. Bazan da doğrudan doğruya çağı suçlar:

Öğlen bir dostu gömdüm, gece eğlentideydim
Suç benim miydi, çağ.

Ama doğru olan şairin baştaki seçmesidir. Bu evrensel kahramanlar masal kahramanı bile olsalar, Necatigil'in anlattığı insanlardan değişik boyutlara sahiptirler. Yirminci yüzyılda İstanbul'da ezilen dargelirliyle Adem ile Ferhat arasında bu biçimde kurulacak bağ

temelsiz kalmaya mahkumdur. Öte yandan çağ suçlamaları da, çağın asıl özelliklerini ıskaladığı için yersiz düşmektedir. "Çağ" denince Vietnam'lar, Yunan cuntaları aklımıza geliyor. Öğlen dostu gömüp gece eğlenmek bu çağın tipik özelliği sayılamaz. Basit bir şeyi fazla büyütmektedir Necatigil. Ama çağdaş kent hayatının insana her an yeni roller yükleyen ve kendinin kendisi olarak yaşamasını engelleyen yapısından çok tedirgin olduğu bellidir.

Bence Necatigil'in başlıca özelliği, değerini kabul ettiği birçok yaşantıyı, belli bir sorumluluk anlayışıyla istemeye istemeye yadsımasıdır. Öyle ki, onun şiirinde yer alan hayat'ın önemli bir kesimi, şairin *yadsıdığı* hayattır. Goldmann'ın çok önemli bir sözünü akla getirir onun bu tavrı: "Her güçlü eser, evrenini örgütleyen bütün bir dünya görüşü taşır... Ama bir sanat eserinin gerçekten güçlü olması için yadsınan, hattâ eserdeki birliği meydana getiren görüş tarafından baskı altına alınan değerlerden ve bu değerlerin yadsınmasından, baskı altına alınmasından dolayı, insanların katlanmak zorunda kaldıkları fedakârlıklardan haberli olduğunu, yazarın, belirtmesi gerekir. Racine, tek yanlı ve her şeyi dışarıda bırakan tutkuyu kınamış olabilir, ama eserlerinde, böyle bir tutkunun insani işlevlerini, değerlerini ve yadsınmasından dolayı insanlığın neler kaybettiğini ne dereceye kadar sezdiğini kavrayamazsak onların büyüklüğünü anlayamayız."[3]

Necatigil'in bence en başarılı şiirleri de bunu gerçekleştirdiği şiirleridir. Daha *Evler* kitabından başlamıştır şair yadsımaya:

Ayartıcı caddelerin eseri
Zalim gelişleriniz,
Evde size uzanacak elleri
İtmek istersiniz.
Haince sokaktan dönüşünüz
Sisli, karda...
Çünkü başka yaşayışlar gördünüz
Dışarda.

Sokağa çıkarken dikkat
Sokaklarda esen rüzgar çünkü

3 Lucien Goldmann, "Edebiyatta Bağnazlık ve Eleştiri", *Yeni Dergi*, Yıl 6, Sayı 63, İstanbul, Aralık 1969, s.505-518.

Rüzgarlarla eve dönmek saçma,
Ev dar çünkü.

"Uzanacak elleri" itmemek için Necatigil "dar" evi seçmiştir. Ama bu seçmeyle neleri kaçırdığının bilincindedir. "Töre" şiiri *(Dar Çağ)* bunun çok belirgin bir örneği:

Alttaki odada yaşıyor hapis
Çekildiğim düşünce.
Zorladığı kapıda sürgü bir kopsa
İşim bitik, bilirim .

Nasıl yarım kalmaz herhangi bir sevincim
Sustuğunu sandığım sırada başlarsa
Haykırmıya yeniden derinden
Alttaki.

Ben onu oraya keyfimden kitlemedim
Güç bela kandırdım da girdi.
Yarı sinsi bir gülüş, yaltakçı bir bakış:
-Vakti değil şimdi...

Olacak, ilerde, istediğin
Sonra...

Anladı, aldatılmış, şimdi
Öfkeden deli gibi orda

Kimsenin görmediği o karanlık yerde
Ondan önce niceleri yattı.

Yalvardı, yakardı, derken öldü çoğu
Pek azı dayandı, bir gün ışığa çıktı.

Ben aslında hiç de cellât değilim,
İster miyim can versin yaşamak özlemi hapis.
Ama böyle yapmasam
Benden önce sizin töreleriniz.

Bu çatışma Necatigil'in şiirlerine özel bir derinlik kazandırır. Arada feryad eder:

Bir gün olsun taşsa her şeyi unutarak...

Ama sonra

Yürü, yok durmak.

diye gene vazgeçer.

Sanırım Behçet Necatigil Türk edebiyatının tek "püriten" şairidir.

Necatigil hayatı bir imkânsızlıklar toplamı olarak görür. Birey, her an, "muhasara" altındadır. Karşısına çeşitli alternatifler çıkabilir, ama mutlağa giden bir yol yoktur. *Evler*'de "Gözleri Badem" adlı şiirde aşk için evlenen, sonra da yoksulluktan bunalan bir kızın hayal kırıklığı anlatılır:

Evlendim kocam
Bir güzel âdem
Odalarda fıstık yok
Gözleri badem.

Mavi değilmiş deniz
Hey gidi fındık üzüm
Kızlar günün birinde sevip evlenirseniz
Sizleri de görürüm

Kitabın ilk baskısında başka bir yerde olan "Gizli Sevda" şiirini, ikinci baskıda "Gözleri Badem"in hemen arkasına getirmiştir. Burada akılcı bir kararla, rahat yaşamayı seçerek evlenen bir kadının unutamadığı aşkını anlatır:

Mesutmuş, kocasını seviyormuş,
Kendilerininmiş evleri...
Bir suçlu gibi ezik
Sana selâm söyledi.

Yani bu kız da sevgisiz evlenmenin acısını çeker. Kader, kötü niyetli ve kararlıdır. İnsan neyi seçse, sonunda mutsuzluğu bulur. Zaten seçebileceği yollar da sınırlıdır.

Necatigil toplumsal başkaldırmayı bir alternatif olarak bile düşünmez. Eziklik, insanın toplumsal kaderidir. Daha doğrusu, insanın başka türlü olabileceği, yaşayabileceği aklına gelmez. Aşkı, tutkuyu da silmiştir. Genel olarak Türk edebiyatında kadın bir aşk nesnesi olarak ele alınır. Oysa Necatigil'de buna pek az rastla-

rız. Dostça, bazan babaca bir şefkatle söz eder kadınlardan (nefis bir incelik vardır bu konuyu ele aldığı şiirlerinde). Kadın-erkek birleşmesinde de aşk ve tutku ya çok geriden gelir ya da hiç su yüzüne çıkmaz. Şu dizelere bakalım:

Yıllar yılı tek başına yaşadı
Bir gün rastladı bir kıza
Düşündüler, birlikte yürüseler
Ömür geçiyor nasılsa.

Kadın-erkek ilişkisini ele alış tarzı "birlikte yürüseler" deyiminde çok iyi beliriyor.

Necatigil, çoğu küçük burjuvanın düzmece rahatlama aracı olan geçici kaçışları da kendine yasaklamıştır. Böyle şeylerin kişisel bütünlüğünü zedeleyeceğini bilir, özellikle "artistik bohem" merakından uzaktır. Sonuç olarak, yaşama alanını durmadan daraltır Necatigil. Dış dünya kötüleştikçe (yani kapitalist düzen, ticari ilişkiler v.b.) Necatigil geriler, kendi içine kapanır. Bu düzende hayat gerçekten yaşanır gibi değildir. Bu hayatın değiştirilebileceği Necatigil'in aklına gelmediği için, yaşamayı yasaklar.

Kendini bu derece baskı altına sokan bir kişi için birtakım boşalma yolları bulmak zorunludur. Necatigil de, erken dönem şiirlerinde ütopik bir düşe sarılmaktadır: "serin-mavi". Gerçekte varolamayacak bir şeydir bu; şairin somut, edimli sıkıntılarının soyut, hayali karşıtıdır. İlk bakışta bir kaçış gibi görünürse de aslında böyle değildir. Çünkü sorumluluk alanında savaşmaktan hiç kaçmaz Necatigil (yalnız bunun toplumsal değil, bireysel sorumluluk olduğunu unutmamalıyız).

"Serin-mavi", bu adı taşıyan bir şiirle ilkin *Evler*'de ortaya çıkar. Ama şiirin sonunda özlemini kendi eliyle ezer: "Seyret gökyüzünü/Bir cam genişliğinde." Bu da, kaçıştan uzak oluşunun bir kanıtıdır.

Eski Toprak'ta "Yaz Ayları Dinlenmek", "Kış Korkusu", "Üstümüzdeki" gibi şiirlerinde aynı tema vardır. Gelgelelim, gene *Eski Toprak*'ta ilginç bir gelişmeye rastlarız. Bu, Necatigil'in, "serin-mavi"yi de içselleştirme eğilimidir. Olmayan bir deniz kıyısının hayali ferahlığını şair kendi içinde, kendi eliyle gerçekleştirmeye çalışır. İlk örnek, "Engeller " şiiri.

Sen benim engelimsin.
Yaparım yıkılır,
Saldıran sularda silinen
Kumdan kuleler deniz kıyısında.

Sen benim düşmanımsın değişen,
Her seferinde ismin başka.
Ama hiç tadı yok yaşamanın
Tam doğrulurken yeniden
Tarlamı suların basmasa.

İnsanınla vur, hastalığınla yere ser;
Sars beni paraca
Her yıkılışımda kuvvetim artar
Işıyan bir köşe er geç benim
Sen benim geçidimsin beyaza.

Hayat yıkıcıdır, saldırgandır. Ama Necatigil savaşır, yenilgilerini şiire dönüştürür. Böylece hem direnme gücü bulur, hem de onurunu korur. Bu mücadele sonucunda, önce bir engel olan hayat, sonunda geçit olur değer yaratmaya. Necatigil mücadeleyi gerçekten benimsemekle, uyduruk "serin-mavi"yi özlemekten vazgeçer. Gene daraltır alanını, gene içselleştirir sorununu. Bahçesini içinde geliştirmeye başlar. "İnce Ses"de şöyle anlatıyor bunu: "İçerde /Nasıl/Birikir su/ Genişler bahçe/Toprak yeşil." Şu dizeler de "Saklı su" şiirinden: "Gür bitkiler altında bir benim için akar/Atılgan, onurlu/İstemez görsünler saklı su."

"Birikir" şiirinde konu, şiir yazışıdır:

Bıçağımı gecelerin zifiri biledi,
Keskin katı ekmeğini kesmeye.
İlk dilimin bir yüzü taş, bir yüzü az yumuşak.
Sonraki dilimlerin yüzleri az yumuşak.
İplik-ince akan su, bir çanakta birikti.

(Düz beyaz kâğıtlarda birkaç satır siyah.
Bir zaman yaşadığımı hatırlatır siyah.

Donuk mavi parıltıda ufacık odam
Birdenbire büyük.)

Göznurumu gecelerde yitirdim.
Ağzımda bir ince mavi izle gidişim
Ondan böyle yavaş.

"Yalan Ses"de "serin-mavi" bütünüyle içselleşir:

Ben seni duvarların arkasına sakladım
Karşıdan düz taş.
Varsın hepsi yanılsın, sevincime son yok:
Bahçem yalnız benimsin.

Bilerek değişik anlattım, seni duvar sandılar
Değilsin.
Gözler üstünkörü gördü:
Bahçem yalnız benimsin.

Ben buralardan giderken
Sen de benimle gelirsin.
Bizimle biter hikâye, geride kalan yalan ses:
Bahçem yalnız benimsin.

Böylece Necatigil yadsımalarına karşılık içindeki bahçeye bakar. Bundan sonraki kitaplarında da aynı temaları görürüz. Dış gerçekle çatışması hep içeride verilen savaşlara yol açar, sonunda uzlaşır. Bir günlük yazarı gibi şiirlerle kaydeder bu savaşları. Her şeyi esirger kendinden, her şeyi feda eder, bahçesini sular büyütür. Mücadele silahı, avuntusu, onuru, her şeyi şiirdir. Bir konuşmada şunları söyler:

> "Sanat üzerinde çalışmak zaten bir kendini kurtarış çabasıdır. Sanat bencildir, en özgecil ve toplumcu eğilimlerde bile bir kendini kurtarma, kendini temize çıkarma çabası görülür... bireyin önce kendini kurtarması, kendi evinin önünü temizlemesi, onurundan olmadan yaşayabilmesi gerekir... Vazgeçişlerde, içe kapanışlarda da bir kurtuluş bulunur."

Ama bu hayat tarzı, çatışmaların gerilimi var olduğu sürece şiire hammadde sağlar. Necatigil'in şiir malzemesi alanı her uzlaşmadan sonra biraz daha daralır. Süreç, kaçınılmaz sonucuna ulaşır. Uzlaşma tam olarak gerçekleşince, anlatacak bir şey kalmaz. Necatigil'in iyi şiir yazması, özel bir dengeye bağlıydı. "Töre" şii-

rinde anlattığı o alttaki hapis zorunluydu şiir yazması için. Onun orada olmasından doğan gerilim Necatigil'in şiir kaynağıydı. Alttaki de orada hapis kalmaya alışınca, bu kaynak kurudu. Böylece, *İki Başına Yürümek* ve *En/cam* adlı kitaplarına, onlardan sonra yayımladığı şiirlere, örneğin "Kareler"e geliriz.

Dış dünyayı yadsıdıkça iç bahçesini güzelleştirmiştir Necatigil. Ama bu hep böyle gidemezdi. Çünkü yadsıma, iç bahçeyi de havasız bırakıyordu. Doğal değil, yapma bir bahçe oldu burası dolayısıyla. Necatigil'in bahçesinde şimdi çok garip çiçekler açıyor, "kare" biçiminde çiçekler; dallardan meyva yerine (,-/) biçiminde garip işaretler sarkıyor. Hayatı boyunca dörtgenlerden, çokgenlerden bunalan Necatigil'in kaderi olur "Kareler".

Necatigil hep küçük boyutlarda çalışmayı seçtiği için, şiirinde gerçekten trajik olan ögelere rastlanmaz. Daha doğrusu, "tragedya"da alışık olduğumuz yüksek ses tonunu sevmez Necatigil, tragedya yokmuş gibi yapar. Ama bana öyle geliyor ki, kişisel hayatında ve edebiyat hayatında bu son vardığı yer de, başından beri olduğu gibi aslında trajiktir.

Şimdi Necatigil'in gelişmesinde ve son vardığı yere, başta söylediğimiz gibi bir kesintisiz içselleştirme süreci olarak yeniden, toplu biçimde bakalım.

İnsanları gözlemlemek, *Çevre*'den sonra, kendini kavramaya yönelir. Böylece, Mustafa Öneş'in dediği gibi, kendi tabakasının insanlarını da içeriden, daha köklü olarak anlatmayı başarır. Kavgayı, hayatla yüzyüze geldiği noktada kabullenmez. İçgüdülerinin dürtüsüyle bir şeyler özlemesi, sonra da seçtiği yol gereği bunları yadsımasından oluşur kavga. Böylece mücadele alanı içselleşir.

Bu yaşama tarzına paralel olarak şiirinde de iç ilişkilere gittikçe daha çok önem verir. Kakışımlı sesler kullanma merakı gitgide artar. İmgelerini başka imgelerle desteklemeye ayrıca özen gösterir. Hayattan uzaklaşıp kendi iç kavgalarını yatıştırdıkça, "alttaki" büsbütün yok oldukça, yani seçtiği yaşama tarzında olgunlaştıkça, şiiri de hayattan kopar ve şiirin iç yapısı önem kazanır. Telgraf tekniğini andıran üslubundan daha önce söz etmiştim. Hayatla ilişkisi kesildikçe, az sayıda kelimeyle çok anlam koyma eğilimi de artar ve kelimelere koyduğu anlamlar iyice özelleşir, öznelleşir. Başkalarının bu kelimeler arasındaki bağları anlama imkânı kalmaz. Hattâ anlam, belki şair için bile keyfileşmiştir. O zaman

okura sanki bitmiş şiirler değil, şiir iskeletleri, şiir taslakları sunmaya başlar. Daha önceki bazı şiirlerinde, şiirini anlatma eğilimi vardı. Bu eğilim, şiir yazma *yöntemini* bitmiş *şiirsel ürün* olarak yayımlama eğilimine dönüşür. Ortaya çıkan artık sadece çıplak "yöntem"dir, çünkü Necatigil'in anlatmaya değer bulduğu şeyler de kalmamış gibidir. Önemli olarak yalnız soyut şiir kalmıştır. Bir bakıma, ileri derecede bir *sadeleşmedir* bu. Japon hikâyesindeki, en iyi okçu olduğu için artık ok atmayan usta gibi, Necatigil de, artık "şiir yazmaz", "şiir" olur.

Halkın Dostları, Sayı 18, Eylül 1971

BİR YALNIZ ADAMIN PORTRESİ

HEM SAVAŞÇI, HEM DERVİŞ

Yılmaz Güney hakkında söylemek isteyeceğim ilk söz, kişisel bir söz: Kendisini çok sevdim. Ayrıca sevilmeye layık bir insan olduğuna inandım. Bizim alışkanlıklarımız çerçevesinde, bir insana duyulan sevgiyi belirterek başlayan bir söylem, katışıksız bir övgü biçiminde devam eder. Ben Yılmaz'ın serinkanlılıkla değerlendirilmesi zamanının geldiğine inanıyorum. Bu arada, "kusur" gibi görülebilecek yanlarının dile getirilmesi, bir bütün olarak Yılmaz'ın değerini eksiltmez. Kaldı ki, insanların "kusur" diye andığımız yanlarının "erdem"lerinden koparılamayacağını, insanın - eğer bunu başarmışsa- kurduğu bütünlüğün önemli olduğunu söylemek gerekiyor. Yılmaz Güney'in ilk söylenecek özelliği, sınırsız yalnızlığıydı. Bunu kendisi de isteyerek, istemeyerek geliştirmişti. İnsanlarla ilişkilerinde yakın ve sıcaktı, ama aslında hep yalnızdı : "Yılmaz Güney"di. Sosyalizm gibi "ortaklaşalık" temelinde yükselen bir anlayışa içtenlikle bağlı olmasına rağmen, bireyselliği hep el değmemiş bir şekilde ayakta kalmıştır. Hayatı, böyle olmasını kaçınılmazlaştıran bir süreçti. Bir yandan da Yılmaz, bilinçli bir sosyalist olarak hayatını başkalarıyla paylaşma çabası içindeydi. Özellikle son döneminde, birçok siyaset, aralarında Yılmaz'ı görmek istemiş, onu da buna ikna etmeye çalışmıştır. Ama kimse onu, bilinen tarz yönetim kadrolarının bir parçası olarak düşünmek istememişti. Yılmaz Güney de öyle bir ilişki

içinde varolamazdı. Bir başka önemli özelliği, neredeyse "çift-kişilikli" bir yapısı olmasıdır. Bir yanda, daha çok geçmişten sürüp gelen Yılmaz Güney vardır. Vurdu-kırdı'lı filmlerindeki gibi sonunda hep sağlıklı ve insancıl arayan, ama Mafioso çevreler içinde, oranın raconuna göre de davranabilen bir insan. Şişli'de gece evinin penceresinden sokağın karşısındaki gece klübünün kapısına ateş edip kapıya çıkan adama "Bana bir şişe viski gönderin" demek gibi fantaziler yapabilen biri. Öbür yandan, boynu bükük, alçakgönüllü bir evliya. Şiddete karşı, alabildiğine insancıl, akılcı ve yumuşak bir insan. Bu ikincisi, özellikle hapiste bulunduğu dönemlerde edindiği kişilikti. Ama bir "kişilik edinmek"ten söz ederken, bunların "yapay" olduğunu söylemek istemiyorum. Zaten büyük gücü, "daimonik" dürtüsünün de, ermişçe insancıllığının da sahiciliği, doğallığından geliyordu. Bir keresinde Toptaşı'nda ziyarete gittim, avukatıyla. Kapının küçük penceresini açan gardiyana onu görmek için geldiğimizi söyledik. Kimliklerimizi aldı, "Sorayım" dedi, kapağı kapayıp gitti. Epey vakit geçti. Oysa müdür odası tam kapının yanındaydı. Sonunda kapak açılınca orada Yılmaz'ı gördük. "Bu avukatım, bu da arkadaşım; alabilirsiniz", dedi. Meğer müdüre değil, ona soracakmış. Hapishanede Yılmaz varsa, kuralların böyle değişebildiğini biliyordum. 12 Mart'ta Selimiye'den Sağmalcılar'a gönderilmemden bir gün önce, Yılmaz, Sağmalcılar'dan Selimiye'ye geri getirilmişti (ve hep orada tutuldu). Nedeni, Sağmalcılar düzeninin bozulmasıydı. Nitekim, gittiğimin haftasında bizim koridora bir gardiyan girip telaşla Yılmaz Güney'in yerini sormuştu. Selimiye'ye gönderildiğini öğrenince dövünmeye başladı ve "Ben onu çok severim, hapse girdiğini öğrenince kaçırayım diye gardiyan oldum?" dedi. Belli ki yarım akıllı bir adamdı, ama sanırım temelde doğru söylüyordu. Bir daha da görülmedi. Toptaşı'nda konuşurken Yılmaz, dünyadan izole edildiğinden yakındı. "Korkudan beni mahkemeye bile götürmüyorlar" dedi. "Orada yirmi bilmem kaç koğuş var. Her koğuşun en az bir ağası var. Bunların her biriyle konuşacaksın, aylar sürer. Sonunda herkesin kumarı, kavgayı bırakıp adam gibi oturması, yaşaması, kitap okuması gerekiyor. Okur ama benim bir buçuk yılım gider, oysa yapmam gereken çok şey var, filmler var." Bu konuşan adam Yılmaz Güney olmasa bir hapishaneye giden birinin niçin bunları yapması gerektiğini anlamaya imkân yoktur.

Ama Yılmaz da "Sabahları antrenman yapmalıyım" dercesine, kendi varoluş biçiminin -ermişçe biçimi bu- kaçınılmazlığını anlatıyordu. Koğuşlarda ağaları nasıl ziyaret edeceğini düşündüm. Bu da hem racona uygun, hem Yılmaz'ın kendine özgü kuralları içinde geçecekti mutlaka. Haber gönderilecek, dediği gün koğuşa gidecekti. Çok az konuşacaktı. Çay söylemekten çay kabul etmeye, halkın bu kesiminin hiç anlamadığımız sessiz diliyle, dehşet bir iradeler çatışması geçecekti. Hal hatır sorulurken bir şeyler anlatılacaktı. Sonunda, gerçekten dediği gibi Yılmaz, boynunu bükerek, elini göğsüne koyarak, iradesini kabul ettirecekti. Ağalarla konuşurken gittiği koğuşta herkesi görecek, değerlendirecek, nerede güveneceğini onlarla iki laf edemeden de anlayacaktı. Onlarla bir başka iletişimi konuşmadan kuracak, koğuş ağaları da bir şey konuşulmadan, bunu, yani toprağın altlarından çekildiğini sezeceklerdi. "Biz" diye konuşmaya alışmıştı Yılmaz. "Ben" yerine geçmesi dışında, bu "biz"i tanımlamaya pek imkân yoktu. Bir yandan alabildiğine birey, bir yandan bir "kolektivite" içinde bulunmaya kararlı bir kişi. Bu düzeyde, toplum düzeyinde bakıldığında tanımsız ama fiilen varolan ve son derece geniş bir "biz"den söz etmekte haklıydı; daha örgütlü bir "biz" ise hiçbir zaman gerçekleşmedi. Herkesle siyaset konuşmakla, konuştuklarıyla kalıcı ilişkiler kurmakla birlikte, son analizde Yılmaz Güney her zaman ancak bir avuç insanla gerçekten yakın ve işe dönük ilişkiler içinde oldu. Bu bir avuç insan sık sık değişti. Değiştikçe, Yılmaz, yakınlarını seçmekte hata yaptığını, ama bu hatalarını tekrarlamayacağını söyledi. Ama bu sürecin kendisi değişmedi. Bir "kişilik kültü" haline gelmekten kaçınması mümkün değildi. Bunu, birinci döneminde kendisi de adım adım inşa etmişti. Sosyalizmi ve sosyalizm içinde kendisini daha geniş boyutlarla düşünme imkânı bulunca, bu külte karşı bazı tedbirler almaya çalıştı. Örneğin *Arkadaş* filminde bir kadından (Azra Balkan) tokat yemesi ve karşılık vermemesi, bu doğrultudaki planının parçasıydı. Bunu söylemek, şimdiki ortamda, çok hafif de gelebilir. Ama ben Anadolu'da, Sivas'ta Yılmaz Güney filmi seyrettim. Olağanüstü bir şeydi. Seyirciler sürekli Yılmaz'la konuşmaktaydı. Birileri, "Arkandan geliyor dikkat!" diye bağırıyor, biri öfkeyle kalkıp aralıkta dolaşmaya başlıyor ve "Yılmaz abi, bu herifin niyeti kötü, buna güvenilir mi yahu!" diye söyleniyordu. "Yılmaz Güney fil-

mi"ni böyle seyreden insanlardan bağını koparınamak, aynı zamanda onları sosyalistleştirmek istediği yeni kimliğine alıştırmak az buz iş değildi. En azından, olay sinemayla sınırlı bir olay değildi - Yılmaz'ın da sinemayla sınırlı olmaması gibi. Yılmaz'ın bu "biz"inin film çevirmeye gittiği ve hakim olayıyla karşılaştığı Adana'da karşısına nasıl çıktığını yanındakilerden dinlemiştim. Figüran olarak filmine alacağı köylülerin onu bir "ilah" gibi kuşatışını, aralarında kurulan, ancak Yılmaz'a özgü o ilişkiyi, bir tür mistisizmle, köylülere toprak dağıtan Tolstoy gibi paralar dağıttığını v.b. Bu ruh hali, karşılaştığı lumpen hakim olayında da psikolojisine egemendi herhalde.

Aslında tahliye olduğu ilkbahardan yeniden içeri girdiği sonbahara kadar garip bir hummadan çıkamamıştı. Hapiste sakin, serinkanlıydı. Yapacaklarını mümkün olduğu kadar geniş bir çerçevede, düşünüyor, hesaplıyordu. Bu düşüncelerinin kendilerini pek açmaz, hedeflerini söylerdi. Yeni bir sinema anlayışıyla Yeşilçam yıkılacaktı. Genç yetenekler yetişecekti. Dağıtım, bayi sistemlerinin alternatifleri kurulacaktı. Bütün bunlar, nasıl olduğu belli olmayan bir biçimde siyasi bir pratikle birleşecekti. Sanat ve siyaset arasındaki konumu hiçbir zaman açık seçik bir tanıma kavuşmadı. Ama hapisten çıkınca bütün dünya değişti. Binlerce insan Yılmaz'ın kapısında yığıldı. Bu süre içinde ancak üç kere konuşabildik. Sonuncusu, Adana'dan yola çıkmadan önceki geceydi. Bin faktörü bir arada düşünüp denkleştirmeye çalışıyordu. Bir çeşit *delirium tremens* içindeydi. Ama durumundan şikâyet etmek gibi bir huyu yoktu. Aslında seviyordu, hayatını böyle yaşamayı. İlk döneminde de yaşadığı, gece ışıkları, mertlik yasaları, hızlı hareket, anlık karar ve davranışlar atmosferinden bir bakıma çok farklı değildi bu tempo. Ama içeriğini değiştirmeye çabalıyordu. Yılmaz Güney'in hayatında tragedyalar oldu. Şüphesiz, mutluluklar da oldu, ama acı veya mutluluk, her zaman, olağandışı gerilimlerle yaşandı. Bu, sanki Yılmaz'ın içinde sürekli taşıdığı gerilimi dışa vurması, üstünde yürüdüğü mekânı gerilimle örmesinin sonucuydu. "Fatoş, Kitoş" diye sevdiği karısıyla da böyle yaşadı. Gencecik yaşında Yılmaz'a vurulup, her şeyi göze alan ve böylece hakkında hiçbir şey bilmediği bir dünyadan (Yılmaz Güney'in kendi sinemacı dünyası) öbürüne (Sosyalist siyaset dünyası) geçen Fatoş, bu gerilimi onunla birlikte şikâyetsiz yaşadı - karmaşa-

nın bir yeni ve önemli bir ögesi olarak. Kendisinin birinci ve Yılmaz'ın ikinci hapisliğini böyle atlattıktan sonra da, birkaç aylık süre içinde, son ve en uzun hapis dönemi başladı. Yılmaz Güney'in hayatı toplam bir tragedyaydı. Yılmaz bu hayatı bir tragedya olarak görmedi, çünkü onun için böylesi doğaldı. Ama açıkça görülüyor ki, tragedyayı yakınları yüklendiler. Yılmaz Güney'le Fatoş'un "ayrı dünyaların insanı" olduğunu söylemek bana çok anlamlı gelmiyor. Birçok kişi böyledir ve ayrıca Yılmaz zaten bu dünyanın çok özel bir insanıydı. Karısı elbette onu çok daha fazla kendi yanında isteyecekti. Benim bildiğim Yılmaz da, bu talebin haklılığını tartışmadı. Sadece, kendisinin başka bir varoluşu olamayacağını vurguladı. Parlak bir sinemacı ve sanatçı hiçbir zaman amatörlüğün ötesine geçememiş bir siyasetçi; her şeyini kitlelerle paylaşmaya can atan bir "biz" ve çıkardığı siyasi dergiye *Güney* adını verecek kadar da bireyci bir "ben"; dünyanın sosyalizm-öncesi popülist başkaldırmacı kahramanına, örneğin bir Robin Hood'a denk düşen bir mizaç ve tarihi maddeciliğin teorik inceliklerini kavramaya hayati önem veren bir akıl; silah ve eylem ve mertlik dünyasının korkusuz bir savaşçısı ve insanları barışa, sükûnete, okumaya, sevgiye çağıran bir derviş. Bütün bunların sonucunda mutlak bir yalnız adam... Bunca çelişkiyi, her şeye rağmen uyarlı bir kişilik bütünlüğü içinde nasıl birleştirebildi Yılmaz Güney? Sanırım mazlumun acısını yüreğinde eksiksiz duyarak. Sahip olduğu bu yetenek, başkalarının acılarıyla bu olağanüstü özdeşlenme yeteneği, onun savrulan özelliklerini bir arada tutan merkez olmuştur. Bu acının analitik açıklanması ("sınıf analizi" v.b) ve giderilmesi için gerekli yöntem ("doğru" örgütlenme biçimi v.b.), bütün çabalarına rağmen pratik hayatında ikincil kaldı. Mazlumun acısıyla duygudaşlığı her şeyini belirledi.

Yeni Gündem, Yıl 3, Sayı 41, 14-20 Aralık 1986

ARKADAŞ ÜSTÜNE

Yılmaz Güney *Arkadaş* filmiyle bir diziye başlamıştı. Diziyi meydana getiren filmler bir araya gelince şüphesiz bütünün ışığında parçalar da tek başına sahip olduklarının ötesinde bir anlam taşıyacaklardı. *Arkadaş* için söylenecekler bu nedenle ister istemez eksik olacaktır. Biz de bu nedenle şimdilik bu konuda bir şey söylememeyi düşünüyorduk. Susmak istememizin bir de duygusal nedeni vardı: Yılmaz yeni filmler yaparken *Arkadaş*'ı değerlendirmeyi tercih ederdik. Gelgelelim birçok kişi doğal olarak film üstüne konuştu, yorumlar yaptı. Filmin büyük bir yankı yapması kaçınılmaz bir olaydı. Ama bu yankı, filmin eski kalıplar içinde değerlendirilmesi ötesinde bir noktaya varamadı. Yılmaz Güney'in bu filmiyle "küçük burjuva reformizmi" yaptığı gibi sözler bile söylendi. Biz bu görüşlerin ciddiye alınabileceğine inanmıyoruz. Elbette eleştiriye açıktır *Arkadaş* - eleştiriye açık olmayan bir şey zaten hayatta var olamaz. Ama bu gibi suçlamalar eleştiri sayılamaz.

Arkadaş filmi üstüne söylenenler genellikle dramatik bir sanat anlayışının ürünüydü. Oysa film kendisi bu anlayışın dışına çıkma yolunda bir adım olarak değerlendirilmelidir. Asıl olumlu yanı bu olduğu gibi eleştiriye açık yanı da atılan adımın eksikliği olabilir.

Film neredeyse bir alegori olarak ele alındı. Kimin neyi temsil

ettiği araştırıldı, yorumlandı, tesbit edildi ve film sonuçta falan kişinin filan şeyi temsil etmesinin "devrimci açıdan" doğruluğu veya yanlışlığına göre değerlendirildi. Oysa film herkesin bir şeyleri temsil ettiği bu tipten kapalı bir eser anlayışına karşı yapılmıştı. Devrimciliği de falan şeyi temsil eden kişinin söylediği söz gibi basit bir ölçütle ölçülemezdi. Filmin sanatsal devrimciliği, yapısındaydı. Hayatın açıklığını kucaklayıp boğmaya değil, o açıklığı çarpıtmadan vermeye çalışan yapısal kuruluşundaydı.

Toplum, tek-merkezli bir yapı değildir. Son kertede altyapının belirlediği, ama üstyapıların da görece bir özerkliğe sahip olduğu, karmaşık bir yapılar bütünlüğüdür. Bu "son kerte" zamansal bir "son kerte" değil, yapısal "son kerte"dir; dolayısıyla hiçbir zaman "son kerte"nin saati çalmaz. Şu halde toplum tek-merkezli değil, tersine merkezsiz bir yapıdır. Karşılıklı diyalektik etkileşimler bütünüdür.

Bilincin gelişmesiyle maddenin gelişmesi ayrı oldukları için, insan bu yapısal oluşumların tümünü kavramaz. Bilgi, toplumsal gelişmeyle orantılı olarak gelişir ve artar. Ama bilgi her zaman bitimli ve bilginin madde dünyası demek olan nesnesi ise bitimsiz ve sınırsızdır. Maddeci düşüncenin bilgi teorisi, en kısa özetiyle budur. Burjuva görüşü, gerek idealist gerek ampirik akımlarıyla, maddeciliğin bilgiyle nesne karşıtlığını koymaz. Dolayısıyla bilen özne ile bilinecek nesne arasında bir özdeşlik kurar. Yukarıda kısaca anlatılan, herkesin bir şeyleri temsil ettiği sanat eseri işte bu özne/nesne özdeşliği anlayışının bir ürünüdür. Bu sanat anlayışı bu bakımdan kapalıdır; yani eserin kapalı dünyasına gerçekliğin bütününü (ya da önemli parçasını) sığdırabileceğini sanır. Eserin dünyası, aslında bir bilinçliliktir. Bu, yazarın, yaratıcının bilinci olabilir; ya da dramatik yapıda protagonistin bilinci eserin dünyasını meydana getirebilir. Dolayısıyla burjuva sanat eserinde eylem, gerçekte olması gerektiği gibi bilinçler arasında veya maddeyle bilinçlilik arasında değil; burjuva dünyasının tek-merkezini oluşturan egemen bilinçliliğin içerisinde geçer. Dramatik sanatta o bilinçlilik ayrıştırılabilir ve bilinçliliğin çeşitli görünümleri çeşitli tip ve karakterlere verilebilir. Ama burada gene belirleyici tektir, protagonistin bilinçliliğidir. Desdemona ancak Othello'nun sevgilisidir; Macbeth'in sevgilisi, olamaz; Iago da ancak Othello'nun düşmanıdır, Hamlet'in Iago gibi bir düşmanı olamaz, yani

dramatik sanatta protagonist kendi karşıtını bile kendi yaratır. Sorun onun sorunudur; sorunun çözülüş biçimi onun kişiliğinin egemenliğinden çıkamaz. İşte *Arkadaş*'ta denenen bu dramatik yapıyı kırmak, bilinçlilikte oynanan çelişkileri değil gerçekliğin içinde varolan çelişkileri sergilemektir. Amaç, bu ikinciyi sergileme olunca, eserin belli bir açıklığa sahip olması gerekir. Bitmiş, kapanmış bir şeyin hikâyesi anlatılmaz bu durumda; dolayısıyla hayatın bütünlüğünü özetlemeye kalkışmak da sözkonusu değildir. Yaşayan, ilerleyen bir dinamizm verilir. Bu da, eserde söylenen sözle değil, eserin yapısıyla verilir. Yani hayat gibi bu tipten sanat eserinin de merkezsiz bir yapısı olmalıdır.

Şu halde *Arkadaş* filmi için, "Semra şu tür devrimciliği, Âzem bu tür reformizmi temsil eder, Cemil ölünce ve beriki saçını kesince şöyle bir sonuç çıkar" gibi yorumlar tamamen geçersiz kalmaktadır. Neredeyse müzik terimleriyle heykeli eleştirmek gibi bir şeydir bu.

Elbette Semra bir şeyi temsil eder, Âzem bir şeyi temsil eder. Ama ne o ne de öbürü mutlak değerdir. Modern matematikte olduğu gibi bu sanat türünde de (bence gerçek maddeci sanat) değerler değil, aradaki ilişkiler önemlidir - gerçeklik oradadır. Değerler ise hayatın akışı içinde değişirler. Semra, evet olumludur. Ama öteki yoz insanların yanında devrimci bir potansiyel olarak. Devrimcilik süreci içinde keskinliğini, yalınkatlığını törpülemesi, kendini esnekleştirmesi gereken bir kişidir. Yani eleştirelliğini gene kendi içerir. Âzem de gene öyle. Cemil ile köydeki kardeşi Hegel diyalektiğinin teziyle antitezi değildirler, fişle priz gibi birbirleri için yapılmış iki öge değildirler. Kıyıkent kötülendi diye Konya köyünün yüceltilmiş olduğu anlamı çıkmaz. Eşitsiz gelişme denen toplumsal yasayı, bu işleyiş içinde oluşan değişik yapıları temsil eder bütün bunlar. Tankların geçişi, köylünün onlara bakışı, kızın Koka-kolayı götürüşü, Yupi kamyonunun gelişi gibi.

Arkadaş filminde çağdaş maddeci sanat anlayışına doğru bu atılımı görmemek, Yılmaz Güney'in çabasını yanlış değerlendirmek demektir. Öte yandan, bu filmde bu anlayışın tam olarak gerçekleştirildiği de söylenemez. Çünkü bütün çabalara karşın, filmde Yılmaz Güney'in bilinçliliği büyük ölçüde egemen olmuş ve bu durum amaçla bir ölçüde çelişmiştir. Bunda, seyircinin Yıl-

maz Güney'e bakışının da payı vardır. Biz gene de, *Arkadaş* olayının bu yanını tartışmayı Yılmaz'ın yeni filmlerini yapmaya başladığı zamana bırakmayı tercih ediyoruz. Şimdilik önemli olan atılan adımdır. Eski Yılmaz Güney'den kopmuş, kendi kuracağı yeni Yılmaz Güney'e doğru mesafe almıştır. Bu yeni Yılmaz Güney'in bir an önce kurulmasını özlemle bekliyoruz.

Birikim, Sayı 1, Mart 1975

DUVAR

Yılmaz Güney'in ölmeden önce çevirdiği son film olan *Duvar*'ı çoğumuz gibi ben de işitmiş ama görmemiştim. Filmi görenlerden benim gördüklerimin çoğu, çeşitli nedenlerle, pek fazla beğenmediklerini söylüyorlardı. Basında, Fransız sinema dünyasında aldığı tepki de, çok olumlu değildi.

Geçen sonbahar, 1980 Eylül'ünden beri yenilenmeyen pasaportum yenilendiğinde, yurtdışına çıktım ve Londra'da, hem Dördüncü Kanal'da gösterilen Yılmaz Güney belgeselini, hem de *Duvar*'ı videoda seyredebildim. (Bu da, yetkililerimizin, bilgeliğini, haklılığını gösteriyor: pasaport vermeyerek benim gibileri Yılmaz gibilerinin kötü etkilerinden koruyorlardı.)

Duvar'ı bir film olarak, *sinema* sanatının bir ürünü olarak ben de çok beğenmedim. Filmi gören ve beğenmediklerini anlatanların üzerinde ittifak ettiği "sertlik" beni de etkiledi. Bu sertliğin yalnızca bitmiş üründe yansıyan bir şey olmadığı, filmin çekiminde de izlenen bir yöntem olduğu anlatılıyordu: Örneğin, daha "gerçeğe benzer" bir sonuç almak için Yılmaz oynattığı çocukları tokatlayarak ağlatmış vb... Bunların doğruluk derecesini bilemiyorum; ve zaten sanatla doğrudan ilgili bir düzey de değil. Filmin kendisinde yansıyan "sertlik" ise daha ciddi bir konuydu. Bunun üstünde durmak gerekiyordu gerçekten.

"Sinema sanatının bir ürünü olarak çok beğenmedim", diyo-

rum. Ama çok etkilendim ve sarsıldım. Dolayısıyla *Duvar*'ın, Yılmaz Güney bütünlüğü içinde ihmal edilmemesi gereken bir yeri olduğunu sezdim. Videoda önce Güney belgeselini izlemiştim: Oldukça sade bir akışı vardı belgeselin. Yılmaz'la yapılmış uzun konuşmanın bölümlerini filmlerinden alınmış, konuşulanlar açısından geçerli sahneler izliyordu. Konuşan Yılmaz'ın hastalığı belliydi. Nitekim filmi çekilirken yoruluyor, yatıp bir saat kadar uyuyor, sonra yeniden çekime dönüyordu. Çok sevdiğim, yıllardır görmediğim, duygularını ancak uzaktan paylaşabildiğim insanın bu son görüntülerinin yarattığı ruh hali üstüne patladı *Duvar*. Gecenin adamakıllı ilerlemiş bir saatinde film bittiğinde ben de adamakıllı sersemlemiştim. Bütün bu görüp işittiklerimin bünyemde bir şeyler yaptığının farkındaydım. Bunların kelimelerle nesnelleştirilebilir, anlatılabilir hale gelmesi vakit alıyor. Bu yazıyı bana yazdıran da galiba, işte o içsel sürecin nihayet dışlaştırılması ihtiyacı.

En iyisi, *Duvar*'da film olarak beğenmediğim şeyden başlamak. Film, baştan sona hapishaneyi anlatıyor. Asıl tema, hapisteki çocuklar ve bunların çektikleri. En hafif deyimiyle "korkunç" bir sadizm hüküm sürüyor ve çarpıcı gaddarlık olayları birbirini izliyor. Bu olayları ya da hikâyeleri birbirinden ayırıp onlara teker teker bakarsak, her birinin, Türkiye'nin engin hapishane tarihi içinde bir yerde ve bir zamanda olabilecek bir olay, belki de olmuş bir olay olduğunu düşünebiliriz. Ama bütün bu olayların sıkıştırılmış bir zaman içinde birbirini izlemesi insanın gerçeklik duygusunu zedeliyor. Çünkü bu sıralamayla sağlanan toplam etki, Türk hapishanelerinin birer sadizm laboratuvarı olarak, bilinçli bir şekilde kurulduğu ve işletildiği izlenimini veriyor. Oysa bunun böyle olmadığını biliyoruz. Sivil Türk hapishanelerinde görece insanî bir hava vardır. Bu hapishanelerde elbette çirkin şeyler de olmaktadır; bunların kimileri kurallaşmış, gelenek haline gelmiştir, kimileri de zaman zaman patlak verir. Ancak bu çirkinlikler, görece yoksul, iyi eğitim görmemiş, değer sarsıntısı geçiren bir toplumun kaçınılmaz aksaklıklarıdır. Rutin hale gelmiş, bilinçli bir sadizmin varlığından söz edemeyeceğimiz gibi, hapishanede otoritenin fiziksel temsilcisi olan gardiyanları da kararlı sadizm plancı ve uygulamacılarından çok genel düzenin kendi ölçülerinde kurbanı kişiler gibi görmek daha doğru olur. *Duvar*'daki hapishane ise daha çok bir habaset fabrikasını andırıyor.

Ayrıca çok uzun, bitmek bilmeyen ve uzarken de anlamda kendini tekrarlayan bir film Yılmaz'ın filmi. Bu da seyirciye, yönetmenin bir hapishane filmi yaparken, oturup uzun uzun, "daha başka nasıl bir dehşet sahnesi etkileyebilirim" diye düşündüğü izlenimini veriyor.

Ve nihayet, epeydir beklenen "son" geliyor. Bu "son" da bir hayli çarpıcı. Çocuklar bir süredir "başka bir hapishaneye nakil" umuduna sarılmakta, gün geçtikçe bu umudu besleyip büyütmekteler. Her nasılsa nakil gerçekleşir. Başvurmuş çocuklar hapishane arabalarına bindirilip yeni bir hapishaneye gönderilir. Ama burada onları, ötekilerden yalnız adı soyadı, yüzü farklı olan gardiyanlar beklemektedir. Film bu "soymalı", "dayaklı", *hoşgeldin* sahnesiyle sona eriyor. İnsanın gırtlağını kurutup, ağzında pis bir lezzet bırakan bir son.

İşte, yukarıda anlattığım sersemlemişlik içinde bütün bu gördüklerimi yeniden düşünürken Yılmaz'ın belki de bir hapishaneyi anlatmadığını hissettim. Filmin tekniği hiç simgesel değil, belki gereğinden fazla naturalistti. Bu yapısıyla da seyircinin dikkatini fiziksel bir hapishane mekânına, ortamına yöneltiyordu. Ama bütün fizikselliği ile bu hapishane başka bir şeyi anlatıyor olamaz mı?

Neyi, öyleyse?

Hayatı... Yılmaz'ın yaşadığı, öğrendiği, anlamlandırdığı hayatı. Yani, Yılmaz'ın yaşadığı şekilde hayatı...

Böyle düşünmeye başlayınca, bir düzeyde "beğenmediğimi" ilan etmek gereğini duyduğum bu filmin başka bir düzeyde içimi burkan ve beni derinden sarsan etkisini daha anlaşılır buldum.

Yeniden filmin sonunu düşünelim. Çocuklar başka bir hapishaneye nakledilmeyi, o büyük umutla bekliyorlar. Nakledildiyorlar ve aynı acı kaldığı yerden devam ediyor. Yılmaz hapisten bu anlamda nakledilmedi, kaçtı. Aynı zamanda Türkiye'den kaçtı. Avrupa'ya gitti.

Fakat gerçekten bir şeylerden kurtuldu mu Yılmaz, kaçtığında? Bunu düşünmeye başladım. O zaman, "balinanın içinden" motifi aklıma geldi.

Bu mitolojik motifin en çok bilinen örneği Tevrat'taki Yunus Nebi hikâyesidir. Deniz canavarı, Leviathan, onu yutar. Yunus balinanın karnında günler geçirir, sonra Allah'ın inayetiyle canavar onu kusar ve Yunus böylece yeniden hayata döner. Bu, birçok dinlerde

gördüğümüz "Diriliş" temasının özgün biçimlerinden biri olarak kabul edilebilir. Ayrıca, pek çok halkların folklorlorunda da aynı temaya rastlanır. Bu nitelikleriyle ve bu metinlerde, "diriliş"i, simgelediği için özünde iyimser bir hikâyedir; "happy end"i vardır.

Bu yüzyılın ortalarında George Orwell, yüzyılımızın en karamsar düşünürlerinden biri olarak, "happy end"i ortadan kaldırdı. Çağın sorunlarını tartıştığı bir denemesinin başlığı olarak kullandı "Balinanın İçinde" sözünü. Bu seferki, Orwell'a göre, içinden çıkılamayan bir balinaydı, *1984*'ün dünyası gibi.

Orwell'ın bu teşhisinin geçerliliği tartışılabilir; nitekim tartışıldı. Orada sözkonusu olan, nesnel dünyanın bir balinanın karnı gibi olup olmadığı. Ama, dünya gerçekten ya da nihaî olarak böyle olsa da, olmasa da, kendi hayatını bu duyguyla yaşayan insanlar olabilir. Örneğin Victor Serge'in yazdığı pek çok güzel kitap arasında en olağanüstü bulduğum otobiyografisi. *Bir Devrimcinin Anıları*, dünyayı algılama yaşantısının çok benzer bir biçiminin anlatımıyla başlar.

Belçika'da siyasi göçmen bir Rus ailesinin çocuğu olarak Serge de, oradaki devrimci hayatını "balinanın karnı" imgesine çok benzer bir biçimde anlatır. "Ufuk" kapalıdır, hiçbir çıkış görülmez. Ama mücadele de zorunludur. Azınlık psikolojisinin de payı olduğunu sandığım bu karamsar mücadelecilik, Yılmaz Güney'in ruh haline yakından akrabadır sanıyorum.

Duvar'ın sersemletici etkisi üstüne düşünürken, zihnimde uyanan çeşitli imgeler böylece aktı ve "balinanın içi" imgesinde toplaştı. Kendi hayatımda tanıdığım birçok insan arasında bu imgeye ve Serge'in anlattığı kapalı ufuklu dünyaya en uygun olan kişinin Yılmaz Güney olduğunu düşündüm. *Duvar*'ın geçtiği mekân, bir hapishane. Hapishane de "balinanın karnı"nı çok kolay akla getirecek bir yer. Dışarıdan içine görece kolayca girilecek, ama bütün bir organizmanın içeriden dışarıya çıkmayı engellediği bir yer. Ayrıca, içindekileri öğüterek sindiren bir yer.

Yılmaz Güney'in çoğu filmlerini görmedim. Onun için, Agâh Özgüç'ün Afa Yayınları'ndan çıkan *Yılmaz Güney* kitabını okudum. Senaryoların bazıları kendinden, çoğu başkalarından olan bu filmlerin ne kadar fazlasında hapishane motifi olduğunu görmek, yukarıda anlattığım düşüncelerime rağmen şaşırtıcı geldi. Somut olarak hapishane bulunmayanlarında bile, olay, hapisha-

ne gerçeğinin ta kıyısında geçiyor.

Ama bilindiği gibi bu durum yalnız filmlerde böyle değil. Yılmaz Güney'in gerçek hayatının oldukça önemli bir kısmı da hapiste geçti. 12 Mart'ta askerî cezaevinde geçirdiği ilk yıldan sonra 1974'te afla çıktıktan birkaç ay sonra Yumurtalık'taki olayla içeri girmesi de, *Duvar*'daki etkiyi andıran bir tragedyaydı. Bunun gibi "iki hapis arası hayat" örnekleri pek çok filminin hikâyesini oluşturuyor. Üstelik, bütün bu filmlerde hapishane neredeyse "liman" gibi bir yer. Büyük güçlükler (maddi ve manevi) hapishaneden hayata çıkınca başlıyor. Daha önce *Yeni Gündem*'de yazdığım bir yazıda Yılmaz Güney'in de hapse girdiği dönemlerinde bir çeşit "ermiş" tavrı aldığını, en disiplinli günlerini hapisteyken geçirdiğini söylemiştim. Öyleyse, bu bakımdan da Yılmaz'ın filmleriyle biyografisi arasında bir yakınlık görülüyor.

Özellikle *Duvar* gibi bir filmden yola çıkınca, hapishane motifi üstünde biraz durmak gerekiyordu. Gelgelelim, Yılmaz Güney'in hayatı "balinanın içinden" gördüğünü söylerken anlatmak istediğim şey açısından, hapishane, somut bir mekân olarak da, bir simge olarak da, bir hayli basit kalıyor. Çünkü söz konusu olan, çok daha köklü, çok daha aşılmaz bir kıstırılmışlık duygusu. Bir başka söyleyişle, hayat ve kıstırılmışlığın özdeşliği: "Hayat eşittir kıstırılma."

Hapishanenin bulunmadığı veya önemli bir anlam taşımadığı filmlerinde de var bu duygu. Örneğin, Yılmaz Güney'in sinemada evrensel boyutlara ilk adımını attığı *Umut*'a bakalım. Burada hapishane filan yok, ama ondan çok daha mutlak bir çaresizlik, kıstırılmışlık var. Filmin sonunda Cabbar'ın dönüşü bunun ürkütücü simgesi. Filmin adı da yüksek dozda bir ironi taşıyor şüphesiz. Film bilinen yankıları uyandırdığında, Yılmaz Güney'e "doğru Marksist bilinci" vermeye çalışan bazı bilge eleştirmenler bu "umut" adı üstünde epey durmuşlardı. ("Devrimci" olmak için filmin gerçek bir umut mesajı taşıması gerektiği yolunda). Bu tür sorularla karşılaştığı zamanlarda anlaşılır nedenlerle tutuklaşan Yılmaz, meramını pek iyi anlatamamıştı.

Oysa aslında Yılmaz Güney'in bu "Marksist" eleştirmenlerin savunduğu anlamda "umut"la ilişkisi yaşantısal değil, mantıkî ve düşünseldir. İkinci düzeyde onun dünya görüşünde de böyle bir "umut"a yer vardır; ama yaşantı düzeyinde, "balinanın karnında"

geçen hayatın karşıtı "umut"la açıklanabilecek bir çözüm değildir. Bu konuya az sonra geleceğim.

Yılmaz'ın kendi damgasını vurduğu filmlerde bu kıstırılma farklı biçimlerde ve çok çarpıcı simgelerle dile gelir. Örneğin *Seyyit Han*... Bu filmde dünya bir an, bu sefer balinanın değil, bir sepetin içinden görülür. Bu Keje'nin dünyayı gördüğü son andır, gırtlağına kadar toprağa gömülü ve başına sepet geçmiş olarak. Simge, aslında filmin bu çarpıcı "trük"ünü fazlasıyla aşan anlamlarla yüklüdür. Özellikle de, Yılmaz Güney'in trajik dünya görüşünün bağlamında.

Ağıt'ta da hapishane imgesi bulunamaz ama kıstırılmışlık duygusu alabildiğine yoğundur. Çobanoğlu, kendi sonunu önceden görmek bakımından, Cabbar ya da Seyyit Han'dan daha bilinçlidir zaten. Yakın arkadaşlarını teker teker kaybederek bildiği bu sona doğru ilerler. Filmin sonunda gördüğümüz o geniş kır, sanki bilinmeyen geleceklere açılan bir ufukta bitmez, insanın ve kaderinin üzerine kapanacak, geçici olarak açılmış bir yumruktur. Çobanoğlu vurulduğunda, haberi verip ödül almak için koşan o köylü de aslında bu kaderin önemli bir parçasıdır; yalnız kesin düşmanlarıyla değil, dost olmak istedikleri tarafından da kuşatılmış olmak.

Ağıt'ta Çobanoğlu'nun davranış biçimi, Yılmaz Güney'e göre "umut"un alternatifidir. Burada gene, Marksist teorinin kavramlarını serinkanlılıkla tartıp değerlendiren Yılmaz'la içinde doğduğu toplumun yoğurduğu bir yaşantısal dünyanın Yılmaz'ı arasında bir ayrım yapıyorum. Bu ikinci Yılmaz, yani "balinanın karnındaki" Yılmaz, aslında bulunduğu bu yerden gerçekten çıkacağını ummayacak kadar tragedyayla içli dışlı olmuştur. Ama gerçekten çıkacağını ummasa da mücadele etmek gibi bir ahlâkı vardır. Kendi bireyselliği çerçevesinde bu mücadelecilik bir iyimserlikle değil, bir kaçınılmazlıkla donanmıştır. Dünyanın getirdiği kuşatma ne kadar kaçınılmazsa, onunla mücadele azmi de kaçınılmazdır. Ancak bu mücadele ile başarı arasında herhangi bir zorunlu ilişki yoktur. Mücadele, onuru olan insanın yapabileceği tek şey olduğu için gereklidir; yoksa herhangi bir başarı sağlayacağı için değil. Balinanın içinde başarı rastlantısal ve geçici tragedya ise kalıcı ve yapısaldır. Yılmaz oynadığı birçok filmde olduğu gibi 1974'te hapisten çıktı ve yeniden hapse girdi. Sonra, bek-

leyecek vakti olmadığını hissettiği için "çıkma"ya bırakmadan kaçtı. Dolayısıyla Türkiye'yi terketti. Bana öyle geliyor ki, Avrupa'ya gittiğinde, oranın bizdekinden farklı ama gene oldukça katı ve kurallı dünyasında, farklı kültüründe, bir balinanın içinden çıkmayı başardığında, kendini daha büyük bir balinanın içinde bulacağını anladı.

Bunun için, düşündükçe, *Duvar* bana gerçekçi bir film değil gibi geliyor. Hatta belki film de değil. Öleceğini bilen bir sanatçının tanıdığı hayat hakkındaki *sonsözü* belki de.

Gergedan, No 18, Ağustos 1988

MÜTERCİM-İ EŞGAL LATİF BEY

Latif Demirci çizdiği dünyanın, özellikle de insanların, "sahici" ya da "gerçek" gibi sıfatlarla andığımız dünyaya ve insanlara çok benzemediğinin farkında olmalıdır. Ama bundan fazla şikâyetçi olduğunu sanmıyorum. Olsa olsa, "sahici" dünyanın eksikliğine veriyordur aradaki farkı. Zaten benzerlik çoğalsa o da başka türlü çizmek zorunda kalacaktı.

Karikatürcülere baktığımızda ayırıcı bir çizgi görürüm: Yetişkinler ve çocuklar. Birincinin klasik örneği bence Damuier'dir. Damuier, yetişkinler dünyasının aşina biçimlerini, gene yetişkin bir mizah duygusuyla yeniden yorumlar. "Çocuklar" kategorisinin en büyük örneği ise, bence Charles Dickens'tır. Dickens'ın hayatında muhtemelen tek bir karikatür çizmemiş olması, benim bu yargım çerçevesinde, geçerli değil; çünkü o, bazı rastlantılar sonucu, sözel bir karikatürcü olmuş. David Copperfield'in yüzlerce sayfası boyunca topu topu iki cümle içinde görünüp kaybolan birini anlatırken, "o kadar uzun bacakları vardı ki bir başkasının ikinci vakti gölgesini andırıyordu," deyiverir. İşte bu, karikatürdür.

Dünya çocuk gözüne taze görünür. Her şey yenidir ve o göz, bu şeyler arasında, yetişkin mantığına uygun ilişkiler aramaz. Şaşırtıcı bir doğallıkla, en aykırı, en kendiliğinden abartılı, en çarpıcı özelliği yakalar. Bu, diyelim ki, iri boyutlu bir karga burnudur. Bunun geri kalanı hemen egemen olur, geri kalanı kendine göre biçimlen-

dirir. İri bir koltuk Alaeddin'in lambasından çıkan cine, kuyruklu bir piyano St. George'un tepelediği ejderhaya benzetiverir.

Latif Demirci de bence bu ikinci kategori içinde karikatür çizen biridir. Aslında hal böyle olunca, yapılan işe "karikatür çizmek" demek yanıltıcı oluyor. Böyle kişiler dünyaya bakınca zaten karikatür görüyorlar, sonra onu çiziyorlar - karikatür çizimde değil, daha önce oluşuyor.

Ama her 'çocuk', belirli bir zaman ve mekânda varolan bir çocuktur. Latif Demirci'nin çocukluğunun İstanbul'da, Altımermer'de geçtiğini biliyorum. Burada, Bizans'ın büyük, üstü açık sarnıçlarından biri vardır ve semtin adı buradan gelir. Çocukların sokakta oynayıp sokakta büyüdüğü bu mahallede, pitoresk bir bostan haline gelen bu koca sarnıç herhalde uçsuz bucaksız bir serüven kaynağıydı. Böyle mahallelerde hayat biraz kaba, bir hayli serttir. Latif buradan, sonraki yıllarına, ciddi bir gerçeklik duygusu birikimi taşımış olmalı - pek fazla danteli, farbalası olmayan, beş duyuyu habire birtakım keskin duyumlarla besleyen bir gerçeklik.

Latif Demirci'nin çocukluk yıllarında İstanbul'un bu gibi kenar semtlerindeki yoksulluk, pek öyle boynu bükük bir yoksulluk değildi. İçine kapalı mahalle, sahip olmadığı şeylerin hayalini ancak masalsı bir duyarlıkla kurardı. Paylaşılacak fazla varlık olmadığı için yoksulluk paylaşılırdı - bunun yoksulluk olduğu da pek bilinmeden Latif'in geçmişten bugüne getirdiği bu önemli şeyler arasında cesaret ve kutsallık tanımazlığın da olduğunu sanıyorum.

"Kutsallık", Türkiye hayatında yukarılarda kurulup aşağılara şırınga edilen -edilmeye çalışılan- bir şeydir. Her sınıfın, ideolojinin, hayat tarzının, çok zaman birbirleriyle çelişen kumsallıkları vardır ve yarı-tabu nitelikler edinmişlerdir. İnsanlar, "müesses nizam"la ne kadar iç içe yaşarsa, tabuları da bir o kadar içselleştirirler. Belki buna tam bir "içselleştirme" dememek gerekiyor: varlığını bilmek ve ilişmemek, üstüne kafa yormayıp yanından dolaşmak gibi tavırlar daha geçerli.

Oysa Latif Demirci, gözünde özel bir ışıltı olan bir adamdır. Hele birilerinin kutsal saydığı şeylerle karşılaştığı zaman bu ışıltı harekete geçer ve ağzının kenarında bir gülümseme başlangıcı ona eşlik eder. Bu durumda anlayın ki Latif, olan biten iş her neyse onun matraklığını yakalamış, zihninde karikatürünü çizmeye başlamıştır.

Böyle adamları kimse zaptedemez.

Zaten mizahın özelliği de hizaya girmemektir.

Latif Demirci'nin dünyada ve insanlarda bulduğu komiklik, boynu bükük olmadığı gibi, buruk da değildir. Üst sınıfların görmemeye çalıştığı, hayatlarından büsbütün silemeseler de hiç değilse görünmez hale getirmeye özen gösterdiği bir yığın şeyi -ne bileyim, ayak kokusundan gömlek yakasına sinen kire kadar bir sürü şey- Latif, sıradan olgular olarak öğrenmiştir. Bunlara düşkünlüğü yoktur aslında; gerçekliği buraya indirgemeye de çalışmaz. Ama bunlara karşı "kibar" bir tiksintisi de yoktur. "İnsanın evrenselliği" üzerine diskur geçerken, birtakım "yüce" değerleri de öne çıkarmaktan kendimizi alamayız. Latif'in de buna ciddi bir itirazı yoktur; yalnız, böyle "evrensellik" tasarımlarında örneğin sivilcenin, kaşıntının, çürük dişin de hakkını yemek istemez. Dünyada evrensellik diye bir şey varsa, bunların sadece yüceliklerden değil, biraz da süfliliklerden oluştuğunu bilir.

Aslında çok şey bilir. Onun için gülüşü hem çocuksu, hem de bilgecedir (Herhalde Hegel de, bilgeliğin çocuksuluğu içermesi gerektiğini kabul ederdi). Dalgasını geçer, geçmemek elinde değildir. Ama dalga geçtiği şeyi kendinden dışlamaz - bir yandan sever onu. Belki zaten bunun için karikatür çiziyordur; dünyayı sevmeme akıbetinden kendini kurtarmak için.

Latif Demirci durmadan çizdi. Yığınla dergi serüvenlerinde yer aldı, hem takım çalışması içinde bulundu, hem de bireysel yeteneklerini geliştirdi. Oldukça erken edindiği bazı temel özellikleri koruyarak, aslında değişik çıkışlar da yaptı. Örneğin bir yandan "Muhlis Bey" gibi unutulmaz bir karakter yaratırken, bir yandan yeni kent entelijansiyası Latif'in fırçasıyla fırçalandı.

Pek görüşemediğimiz ve faaliyetini izleyemediğim son dönemde dünya resminden etkilendiği anlaşılıyor. Bu alanda zihnimizde yerleşmiş ve efsaneleşmiş nice imge vardır. Van Gogh'un patates yedirdiği köylülerden Degas'ın zor hareketler yaptırdığı balerinlere kadar. Şimdilerde Latif de bunlarla ilgilenmeye başlamış.

İlgilenir ilgilenmez, bu ressamlarda ve yaptıkları resimlerde bazı eksiklikler tespit ettiği sonucunu çıkarıyorum. Başlıca eksiklik galiba, bu adamların Altımermer'den geçmemiş olmaları. Ama bu arada Altımermer'in de önemli bir eksikliği var: bu tür adamlar gelip çizmemiş orada olup bitenleri. Bu ikili eksiklik karşısında,

Latif, sorumlu bir insan olarak, eyleme geçiyor ve resimleri, kendi -yerinde- deyimiyle, "tercüme etmeye" başlıyor. Bizim tarihimizde *Tercüman-ı Ahval* var, *Tercüman-ı Efkâr* da var; "Tercüman-ı Eşkal" niye olmasın?

"Kutsallık" kavramıyla büyümüş biz yetişkinlerin haddine mi düşmüş koskoca mynbeer Rembrandt'ı kolundan tutup çeke çekiştire Altımermer'e getirmek? Ama yaramaz mahalle çocuğu Latif'in böyle durdurucu duyguları yok. Belli ki sevmiş Rambant Amca'yı, mahalleye gelip bir de Hüseyin Efendi'yi çizmeye ikna etmiş.

Bu kendine özgü "yeniden üretim" ya da "kopya"larda, ilkin, bir adaptasyon ve lokalizasyon çuhası var gibi görünüyor. Bazille'in dere kıyısında eğlenen figürleri, o halleriyle, dünyanın ortak belleğine yerleşmişler, öylece evrenselleşmişler. Onu alıp Kocamustafapaşa'nın yokuşlarından Samatya kıyısına indirince evrenselden yerele götürmüş olmuyor musunuz? Belki biraz öyle. Ama belki de değil. Çünkü zaten onlar da aslında yerel. Onlar Seine kıyısında güneşlenirken, birileri de Samatya kıyısında güneşleniyordu. Bu ikincileri çizen olmadığı için hakları yendi - zaten bütün hayatları yoksunluk içinde geçmişti, yoksunluğun ne olduğunu bile yeterince öğrenemeden.

Dolayısıyla Latif o Fransız delikanlılarını ve bütün ötekileri Altımermer gerçekliğine tercüme ediyor. İskambilciler bir el de Arapkir kıraathanesinde oynuyorlar; Matisse'in kadını bacağını bir de Cerrahpaşa üslubunda kaşıyor; Haseki'li kasap İbrahim'in İshak, baba korkusuyla debelenmeden durmaya çalışıyor; Davutpaşa'lı potansiyel oğlan, evde yalnız kaldığı bir gün, poposunu açık havaya veriyor. Mahallede bu işler olurken Latif'in gözünde bir ışıltı, ağzının kenarında bir gülümseme başlangıcı var.

Çeviren Latif Demirci, Metis Yayınları, 1996, s.5-8

Eski Edebiyattan

NAMIK KEMAL: AŞK VE EVLİLİK ÜZERİNE

I.

Edebiyatçının, özellikle eleştirmenin tarihle içli dışlı olmasını zorunlu kılan bir dönemde yaşıyoruz Türkiye'de. Tarihçiler, sosyologlar tarihle yeterince içli dışlı olamadıkları için böyle bu. Toplumumuzu tanımıyoruz. Ne şimdiki durumunu yeterince değerlendirebiliyor, ne tarihi çözümlemeleri yerli yerine oturtabiliyoruz. Ama kendimizi tanıma sürecine girdiğimiz de yoksanamaz. Hiç değilse tarihimizi bütünüyle bilmediğimiz gerçeğini biliyoruz artık. Ve araştırıyoruz.

Bu yüzden, diyorum, özellikle eleştirmen tarihle içli dışlı olmalı. Yaratıcı, sezgisi, duyuşuyla, tarihi hayatın içinden kapabilir, ele aldığı yaşantının içinde örtük olarak sunabilir. Kitaplıklara kapanıp arşivler karıştırmasını bekleyemeyiz. Ama eleştirmen değerlendirmesini bilimsel ölçütlere dayandırmak zorunda olduğu için bu tarz çalışmalara uzak kalmamalı. Yakın metin çalışması yöntemlerini ne kadar ilgiyle izliyorsa, örneğin Doğan Avcıoğlu'nun, İdris Küçükömer'in, Mustafa Akdağ'ın kitaplarını da öyle ilgiyle izlemeli. Bilmiyoruz çünkü, Türkiye'nin tarihi yaşantısı nedir, doğru dürüst bilmiyoruz. Öyle bir garip karmaşa ki Türk tarihi ve edebiyatı, bir romanda anlatılan şeylerin yerli mi yabancı mı, yerlileşmiş yabancı mı olduğuna karar vermek her zaman kolay değil. Ama bunun tesbit edilmesi, şu ya da bu anlatı tekniğinin

tesbit edilmesinden daha önemli bence. Geçmişimiz ve şimdiki durumumuzun yorumlamasına böylece katkıda bulunabilir edebiyat ve eleştiri.

Edebiyatta eskinin değerlendirilmesi konusunda zaman zaman bir şeyler yazılıp söylenir. Çoğu kez bu işin önemi belirtilir ve orada kalınır. Öte yandan, eski yazarların kitapları üzerinde biriken toz tabakası da gün geçtikçe kalınlaşmakta. Hele yeni harflerle basılmayan eserler, çürüdü, yok oldu galiba onlar. Bırakın Nabizade Nazım, Ahmet Rasim gibi çok önemli ve çok eskileri, yakında ölen Refik Halit'in romanlarını eleştirse biri, okurlarının o romanları bilmesi hayli şüpheli. Bilmenin önemini üstüne basa basa söylüyorum, ama benim kendimin de, bildiğim şüpheli değil, bilmediğim kesin.

II.

Eleştiri, "edebi" değil, en genel anlamında eleştiri, bugün belki en çok ihtiyaç duyduğumuz şey. Karşılaştığımız kurumları, olayları, düşünceleri, gelenekleri eleştirmek. Donmak, kalıplaşmak her an tehdit ediyor bizi. Sürüyle nedenden ötürü buna ancak aralıksız eleştiriyle karşı koyabiliriz.

Namık Kemal'in de gerek düşünür gerek edebiyatçı olarak daha fazla ilerlemesini önleyen ana etmenlerden biri, eleştirel bir bakıştan yoksun oluşuydu. Bu yalnızca Namık Kemal'e yöneltilmiş bir suçlama olamaz. Bütün toplum aynı hastalığa yakalanmıştı. Eleştirmeme hastalığının Türk toplumundan büsbütün atıldığını söylemek bugün bile güç. Birtakım tabuların yıkılışını sevinçle görürken, birtakım başka tabuların aynı korkunç bağnazlıkla yaratıldığını da seyretmekteyiz.

Namık Kemal'in eserlerinde tutarlı bir fikir gelişmesi, uyarlı bir bütün bulunmayışının nedeni, birbirinden farklı yapıları hiç eleştirmeksizin kabul etmesi ve birleştirmeden yan yana dizmesidir. (Öte yandan, bu fikirlerin altında yatan başka çeşitten bir tutarlılık da var. Bunu da belirtmeye çalışacağım.) Bunun birçok örneği arasında evlilik ve aşk konusundaki tutumu var. *Zavallı Çocuk*'ta bu sorunu doğrudan doğruya ele alır. Oyun, yazarın çoğu eseri gibi, bir ahlakî öykü üzerine kuruludur. Genç kız, Şefika, babasının evinde büyüttüğü amcasının oğlu Atâ'ya âşıktır. Tabiî Atâ da ona.

Bekleneceği üzre, kızı zengin bir paşaya vermek isterler. Burada, Namık Kemal, aşk faciasına bir düğüm daha atar. Paşa, babanın borcunu ödeyecektir. Böylece Şefika ailesinin iyiliği için Paşa ile evlenmeyi kabul eder ama derdinden ölür. Atâ da intihar eder.

Açıkça görüldüğü üzre Namık Kemal bu oyunda toplumsal bir kötülüğü eleştirmekte, aynı zamanda evrensel bir aşk tragedyası yazmak istemektedir. Yazık ki bu amaçların ikisi de gerçekleşememiştir. Hattâ, birbiriyle çelişir. Bir ailenin kızlarını zengin kişilere vermek istemesi bütün dünya edebiyatında kullanılagelmiş bir temadır. Ama sırf evrensel bir temayı kullanmakla da evrensel olunmaz. Önemli olan somut bir konum ve gene somut ayrıntılarla temayı beslemektir. Tema somut konum üzerinde sağlam durabiliyorsa evrenselliğe ulaşılır. *Zavallı Çocuk*'ta eylem en genel çizgilerle verildiği için sözkonusu aile, somut bir Osmanlı ailesi olarak beliremiyor. Aynı nedenle, evrensellik de sağlanamıyor. Şimdi daha ayrıntılı olarak ele alalım oyunu. Ortada bir aile var: Halil Bey, Tahire Hanım ve kızları Şefika. Bir aşk ilişkisi var: Şefika ve Atâ. Bir de kurulması sözkonusu olan yeni aile var: Namık Kemal'in eleştirdiği toplumsal yapının işleyiş kurallarına göre bu yeni aileyi Şefika ile Paşa'nın kurması gerek. Namık Kemal'in özlediği toplumsal yapının işleyiş kurallarına göre ise Şefika ile Atâ'nın kuracağı aile olumlu. Şefika, oyunun bütün tema ve sorunlarının merkezinde yer alarak tragedyanın baş kişisi oluyor.

"Muhabbet, evlilikten sonra gelir" diyor Tahire Hanım. Yani aşkı, ailenin kuruluşu için gerekli bir etmen olarak görmüyor. Atâ'yı, yoksulluğundan ötürü küçümsüyor ve evlilikte maddi çıkarı savunuyor. Çocukların evlenmesini anne-babanın yönetmesinden yana: "Zahir ondört yaşında masumları bırakalım, istedikleri gibi evlensinler, istedikleri adama varsınlar öyle mi; sonra dünyada ninenin, babanın ne lüzumu kalır?" Ayrıca emekle kazanılan parayı da küçümseyerek olumsuzluğunun doruğuna varıyor. Şöyle bir konuşma geçiyor anneyle baba arasında:

Halil Bey- Hanım, hekimlerin kazancını işitmedin mi? Atâ ne kadar müstaittir bilmez misin?

Tahire Hanım- Allah esirgesin, hastalardan para alıp da can besleyecek değil mi?

Halil Bey- Hastayı hasta edip de parasını almayacak, iyi etmeye çalışacak da alacak...

Tahire Hanım- Ben öyle emekle kazanılan para istemem.

Halil Bey- Ya nasıl para istersin? Mutlak devlet hazinesinden, fukara çıkınından gelmeli öyle mi? (s.73)

Bu konuşmadan anlaşıldığı gibi, Namık Kemal'in savunduğu ailenin sözcülüğünü yapmak babaya düşüyor. Gerçekten de oyun boyunca gençler hiçbir zaman aşklarını öne sürüp, büyüklere karşı gelmiyorlar. Namık Kemal'in yukarıdaki sözlerde zihniyeti özetlenen geleneksel ailesi kendi içinde çatışıyor. İstemedikleri kadere zorlanan gençlerle zorlayan büyükler arasında değil, iki büyük arasında geçiyor çatışma. Sanırım bu, yalnız *Zavallı Çocuk*'u değil, Namık Kemal'in bütün dünya görüşünü açıklamakta çok önemli bir nokta. Bu konu üzerinde biraz duralım.

Tragedya genellikle, kişinin bağlılıkları arasındaki çatışmanın uzlaştırılamaması sonucunda doğar. *Zavallı Çocuk*'ta asıl trajik kişi, ailesinin çıkarıyla aşkı arasındaki çatışmayı uzlaştıramayan Şefika. Ama tragedya, çatışmanın iki kutbunun eşit derecede güçlü olması oranında yoğunlaşır. Namık Kemal'e göre de Şefika, aile bağını aşk bağına tercih ettiği için trajik olmuştur. Bu tercih, soylu tercih olduğu için "pathos" yoğundur.

Durum böyle olunca sorunun çözümü umulmadık bir yere kayıyor. Haksız bir görenek gençlerin duygularını baskı altına almaya ve ana-babaya boyun eğmeye zorlayacak, gençler duygularını baskı altına alacak ve ana-babaya boyun eğecekler. Tragedya, sevgiye karşı çocuk-ebeveyn geriliminden değil, aşka karşı çocuk-ebeveyn bütünleşmesinden doğacak. Trajik ağırlığın buraya kayması, ilerici bir çözümü değil, tutucu bir katlanışı işaret ediyor. Ana-baba isterse çözülecek sorun - istemezse, "tragedya." *Zavallı Çocuk*'ta babanın olumlu düşünmesi de önleyemiyor tragedyayı.

Namık Kemal'in devrim anlayışı bizim için kilit noktadır sanıyorum. Bu devrim halk için, millet için yapılacaktır. Ama halk, millet devrim sürecinde yer almayacaktır. (Bu süreçte halka yer vermediği için Namık Kemal'i o günün koşullarına göre ne derece kınayabiliriz acaba? Halksız devrim yapacaklardan habire azar işittiğimiz bugünlerde bu satırları Namık Kemal'i yermek için değil, tutumunu tesbit etmek için yazıyorum.) Devrimi yapmak, aydınlar arası bir iştir. Padişahlık, kurum olarak kalacaktır. Ali Paşa gibilerden meydana gelen kötüler grubu gidecek, Namık Kemal gibilerden meydana gelen iyiler grubu işbaşına geçecek, meşruti-

yet yoluyla devrim sağlanacaktır. Kimin için. "... o abalı Kebeli Türkler, o tatlı sözlü, yumuşak yüzlü köylüler, o çifte koşulu öküzden fark etmek istemediğimiz biçareler için..." *Vatan*'dan aldığım parçada vurguyu ters noktaya koyduğum, burada aslında köylülerin, cesaret ve yurtseverliğin övüldüğü de belki öne sürülebilir. Ama bu bence bir şeyi değiştirmez. Söz, anlayış ortadadır. İyi niyetle söylenmesidir zaten asıl acı olan. Hep olduğu gibi, yurt için ölürken yücelir halk, yurt içinde yaşarken "...öküzden fark etmek istemediğimiz biçareler"dir. Bu sözler, okurla, seyirciyle tam bir fikir birliği içinde olmanın verdiği güven ve rahatlıkla söylenmiştir üstelik.

Ele aldığımız oyunda başka belirsizlikler de vardır. Namık Kemal'in neyin yerine neyi koymak istediği açık değildir. Eleştirel tutum yokluğundan ötürüdür bu da. Ana ile babanın konuşmalarında görüldüğü gibi Namık Kemal belirli bir aile tipine karşı çıkar. Bu, Osmanlı tipi ataerkil otorite olsa gerektir. Ama iyi bir örnek olduğu söylenemez. Daha doğrusu ayrıntılarıyla, zenginleştirilmemiştir aile örneği. Muhabbetin evlilikten sonra gelmesi gerektiği gibi sözlerle görücü kurumu eleştirilir. Evlilikte ana-baba kararı ön plana çıkarak ataerkil nitelik belirtilmektedir. Koca, paşa ya da benzeri bir yanı bir çeşit rant sahibi olacak, çalışmadan yiyecektir. Buna karşılık Namık Kemal emeğiyle geçinen kocanın başkanı olduğu aileyi öne sürer. Bundan ve Namık Kemal'in başka yazılarından burjuva tipi ailenin salık verildiği anlaşılmaktadır. Bunu söylerken, Atâ'nın emeğiyle yaşaması ile, bir burjuvanın emeğiyle yaşaması arasındaki ayrımı unutmuyorum. Burjuva tipi aileden kastım, burjuvazinin gelişirken yarattığı ve burjuvazinin egemen olduğu toplumlarda yaygınlaşan aile tipidir ve bu aile geleneksel Osmanlı ailesinden şüphesiz çok farklıdır. Burjuva tipi aile için anne-baba egemenliği gerek Batı'nın geleneksel ataerkil ailesinde, gerek Osmanlı ailesinde olduğundan çok daha azdır. Burjuva toplumunda, her alanda olduğu gibi, aile kurumunda da her koyun kendi bacağından asılır. Aile kavramı genellikle daha akılcıdır. Aileyi kuracaklar önceden birbirini tanıyıp karar verir. Onların kararı önemlidir, çünkü toplumda yeni bir birimi onlar yaratacaklardır.

Varolan Osmanlı tipi aileden, özlenen Batı tipi aileye giden köprünün ayaklarını Namık Kemal'in kendi eliyle yıktığını da yukarıda gördük. Bu, yazarın Batılılaşmış yanıyla Osmanlı yanının

bilinçaltında çatışması şeklinde yorumlanabilir. Batılaşmışlığı, yüzeyde kaldığı için, bilinçli amacına karşın zayıf. Osmanlı bürokratı Namık Kemal, Batılı Namık Kemal'i sinsice yeniyor. Kendisine dünyayı belirli üstyapı birikimleri koşullanmasına göre gösteren gözlüklerden bir türlü kurtulamayan Namık Kemal, soruyu doğru soramıyor (başka bir söyleyişle eserin kalıbını, temaya göre dökemiyor), dolayısıyla doğru cevabı da bulamıyor.

Oyunda gerçekleşmemiş bir özlem olarak dile gelen bu geçişin sosyolojik düzeyde gerçekleşme olanağına, tarihi koşullara, toplum yapılarına, v.b. değinmemin hiç gereği yok. Bir başka iç çelişkiyi meydana çıkarmak istiyorum.

Zavallı Çocuk'ta, iki aile tipinin uzlaşmayan çatışmasından başka, özlenen aile tipiyle aşk anlayışı da uzlaşmıyor. Mustafa Nihat Özön'ün de belirttiği gibi, Namık Kemal tragedyasında Hugo'nun *Hernani*'sinden etkilenmiştir. Ama bence daha önemlisi, Namık Kemal'in genel olarak Romantizm akımında egemen olan aşk anlayışından etkilenmesidir. Gene kısaca özetleyecek olursak, Romantik şairler, çağdaş burjuva topluma karşı tepkilerinde, burjuvazi öncesine, aristokrasi çağına gitmiş, bu çağın aşk değerlerini diriltmeye çalışmışlardı. İlk görüşte âşık olmak (*İntibah*'da Ali Bey'le Mehpeyker böyle âşık olurlar, *Cezmi*'de Perihan ilk görüşte Adil Giray'a vurulur), aşk için ölmek v.b., bu değerler sisteminin ürünleridir. *Zavallı Çocuk*'ta Namık Kemal aşk anlayışını Atâ'ya bir dergi okutarak oyuna sokar:

> Hayatın bir lezzeti varsa yalnız muhabbettir. Muhabbet ne büyük lezzettir ki insan cefasında da bir başka lezzet bulur... Siz şimdi belki muhabbet neden hasıl olur diye düşünürsünüz. Nenize lazım, gönlünüzde muhabbet yok mu, Peyda etmeye çalışın...(s.67)

Bu, doğrudan doğruya Romantiklerin ortaçağ aristokratik geleneğinden aldığı aşktır.

Oyunda Şefika'nın ölümünü de düşünmemiz gerekiyor. Şefika en soylu tercihi yaptı ve kendini feda etti. Böylece tragedyasını bitirmiş oldu. Ama yazar bitirmiyor tragedyasını. Şefika'yı öldürmeden bırakmıyor. Çünkü ölmeyen Şefika, kararını yaşamak için, paşayla evlenmeli. Bu ise düşünülemez bir şey. Romantik aşka düşen kişi, sevgilisinden ayrı biriyle *yaşayamaz*, ancak ölür. Bu

geleneği kullanmayan bir yazar kızı sevmediği biriyle evlendirip yaşatarak tragedyayı daha derinleştirebilirdi. Ama Namık Kemal için Şefika'nın ölümü yalnız göreneksel trajik son değil; en yüce değer uğruna öldürüyor kızı, ve onu başkasıyla evli yaşamaktan kurtarıyor böylece.

Bu bir hayli gizemci (mistik) aşk anlayışının Romantik Batı edebiyatında olduğunu söyledim. Ama Namık Kemal'in Doğulu kültüründe de vardı aynı ya da benzer değerler. İlkin Güney Fransa'da doğan ortaçağ saray aşkı anlayışında, Endülüs Arap edebiyatının etkileri olduğu bugün genellikle kabul edilmektedir. Bu yakınlık, Namık Kemal'in Romantik aşkı yalnız edebi etki olarak almadığını, mizacıyla da bu değerleri benimsediğini açıklar. Böylece, savunduğu burjuva tipi ailenin akılcılığıyla hiç bağdaşmayan bir aşkı yüceltmiştir. Doğu ve Batı'nın değerleri oyunda uzlaşmaz bir karmaşa olarak durmaktadır. Ama altta gene, bilinçdışı bir tavır tutarlılığı yatmaktadır.

"Peki, aşksız evlenmeyi mi övseydi?" diye bir soru sorulabilir. Hayır, ama bütün bu romantik, ayağı yere basmaz sözlerin bir gereği yok. Sağlıklı, aklın da payı olan bir aşkı salık verebilirdi. Aşka tapan, "gönlünde muhabbet peyda" eden, öte yandan emeğiyle geçinen bir kişi düşünülemez çünkü. Ve bu romantik aşkın toplumsal eleştiriyle bağdaşması çoğu kez, *Zavallı Çocuk*'ta olduğu gibi, olanaksızdır.

Gelgelelim, Namık Kemal'e haksızlık etmemek için oyunun çağdaş etkisinin ne olabileceğini de düşünmemiz gerekir. Bir kere, Osmanlı tipi ailenin eleştirilmesi, yetersiz de olsa, olumlu. Sonra, trajik ağırlık merkezi tutuculuğun boyunduruğunda olsa da, Namık Kemal'in bugün bizi hiç etkilemeyen, ama çağdaşlarını neredeyse ipnotize eden retoriği, aile konusunda düşünmeye zorluyor aydınları. Bu bakımdan eserin kendi kuruluşunu aşan bir hizmet gördüğü söylenebilir - neşter yerini bulmamış, orada hasta harcanmış olsa bile.

Halkın Dostları, Sayı 1, Mart 1970

Mai ve Siyah

Türkiye'nin gerçek anlamda ilk romancısı Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Türkiye'de ilk onunla anlatı, Binbir Gece Masalı olmaktan çıkıp roman kimliğini kazanır. Halit Ziya böylece edebiyat tarihinde tartışılmaz bir yer kazanmıştır. Ama yalnızca tarihi değildir önemi; romanları az çok eskimiş olmakla birlikte, bugün için de zevk verecek tazelikleri, üstünlükleri vardır.

Mai ve Siyah'ın[1] genel olarak yirminci yüzyıl romanında görülen bir özelliği var: konularından biri sanat. Halit Ziya burada belli bir sanat anlayışını savunurken, eserini de bu anlayışa göre yaratıyor. Roman kahramanı Ahmet Cemil şair olduğu için, savunulan sanat anlayışını daha çok şiirde yenilik sorunu olarak görüyoruz. Gene de, Ahmet Cemil'in sözlerini genelleştirip başka sanat dallarına uygulayabiliriz. Kısaca özetlersek, Doğu sanatından, Batı sanatına geçmek, ya da musikiden alınma bir terimle, teksesliliken çokseslilige geçmektir sorun: "Musıkide yapamadığımızı bari nazmımızda yapalım... Hüner musikiyi yeknesaklıktan değil muhtelif makamat ve usulün insicamından istihsal etmektir." (s.77). Bunun yanı sıra, doğal olarak, biçimle birlikte içeriğin de önem kazanmasını istiyor: "Fuzulî'nin saf ve samimi şiirine terce-

1 *Mai ve Siyah*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri Koll. Şti., İstanbul, 1963. Alıntıların hepsi bu baskıdan.

man olan o temiz lisanın üzerine sanat gibi, ziynet gibi iki belâyı taslit etmişler; lisanda onlardan başka bir şey bırakmamışlar, öyle şeyler söylenmiş ki sahiplerine şair demekten ziyade kuyumcu denebilir." (s.12).

Halit Ziya'nın o zamanlar söylediği bu kuramsal sözler, şimdi de, ama artık Batılılaşma sürecinin uç bir noktasındayken ve bunun birtakım sakıncaları su yüzüne vurmuşken tartışılıyor. Bu tartışmaya girmeden, Halit Ziya'yı, çağdaş hayatın çok çeşitli ritmlerini verebilmek için, Doğu sanatlarında bulunmayan, karmaşık bir özü yansıtabilecek biçimler arama çabasında haklı bulduğumu söyleyeceğim: "'An ve in' kafiyeli seksen beyti birbirinin arkasına sıralamaktan kulak için lütuf mu hasıl olur, kelâl mi bilmem." (s.78). Kısaca özetlediğim bu sanat anlayışını eserinde nasıl uyguluyor yazar, şimdi buna bakalım.

Romanın ilk sayfasında, Tepebaşı bahçesinde yenilen yemekten sonra masanın durumu anlatılıyor:

> "Sofrada artık yemek sonuna mahsus dağınıklık hüküm sürüyordu; kahvenin gelmesine kadar unutularak bırakılıvermiş elma, portakal kabuklarıyle dolu son tabaklar, diplerinde kırmızı cür'alar görünen şarap kadehlerinin yanında duruyor; sofranın kenarında yer yer çıkan tütün dumanı bir müddet dalgalanarak, lambanın etrafında dönen bir bulut teşkil ettikten sonra dağılıyor; beyaz örtünün üstünde yüksek yemiş tabaklarının, kadehlerin, oraya bırakılmış bir fesin şarap lekelerine karışan gölgeleri, lambanın oynak ziyası altında kâh küçülüp, kâh büyüyor... Şurada devrilmiş bir tuzluk.. Ötede birisinin can sıkıntısiyle üç çataldan teşkiline çalıştığı ehram... Yer yer tabakların üzerine yahut şişelerin yanına bırakılmış peşkirler... Sofrayı baştanbaşa örten bir kargaşalık, sanki yedi kuvvetli çenenin hücumundan yorgun düşmüş, melûl bir enkaz kümesi şeklinde serilmiş bir sofra." (s. 7-8)

Sadece bu sofranın anlatılışı, Türk edebiyatında başlı başına bir yeniliktir. Roman öncesi anlatıda bu gibi sahneler hayli buğuludur. Nesnelerin üçüncü boyutu seçilmez. Bir minyatürdeki gibidirler. Süs için, ya da onlarsız olay gelişmeyeceği için anlatılırlar. En genel, en tipik yanları vurgulanır. Oysa bu sahnede her nesne

kendine özgü bir durumda. Gerçekliğin bütünü ile hesaplaşmak için yeterince teçhizatlanmış bir anlatım tarzıyla karşılaşıyoruz daha ilk sayfada.

Halit Ziya bir süre başka her şeyi karartıp, yalnız masayı aydınlattığı için tuhaf bir gücü oluyor bu sahnenin. Edebiyatla resmin farkı yüzünden masa imgesinin bütünü bir anda serilmiyor önümüze. Ama, yazar edebiyatın bir hünerinden yararlanıyor: imgeleri ard arda yığıyor; yığdıkça, masa tamamlanıyor, ayrıntılar teker teker yerlerini alıyor. Nesnel bir dille masa anlatıldıktan sonra fırçanın, tonu iyice belirleyen son vuruşa geliyor: "... melûl bir enkaz kümesi şeklinde..." Böylece tamamlanan bu imgeyi kolay kolay unutamıyoruz ve romanın sonuna geldiğimiz zaman, bunun sadece süsleyici bir resim, ya da doğalcı (naturalist) teknik gereği olmadığını seziyoruz. Gerek kişilerin hayatında, gerekse toplumsal düzeyde, böyle bir enkazın oluşmasını hikâye etmekte Halit Ziya. Böylece roman geliştikçe imge bir düşünce içeriği kazanıyor, simgeye dönüşüyor. Anlatı parçacıklarına böyle ayrı ayrı işlevler vermesi, Halit Ziya'nın "tekseslilikten çokseslilige", "Suzinak"ten senfoniye geçişinin örneklerinden biri. İlk olarak Halit Ziya'da toplumsal arka-plan, psikolojik tutarlılık, bunun dışında tematik kalıplar yaratan motifler, simgeler bir araya gelerek karmaşık roman yapısını meydana getiriyor.

Doğalcı ayrıntıdan vazgeçmeksizin, simgeciliğini sürdürür Halit Ziya. Renklerin, şüphesiz en başta mavi ile siyahın önemi büyüktür. Roman kahramanı bir estet, bir şair olduğuna göre, dünyayı algılayışında, renklerin önemini gösteren bu simgesellik çok yerindedir. Gelgelelim, sadece Ahmet Cemil'in dünyaya bakış özelliğini belirtmez bu simgeler. Halit Ziya, r nklerle birtakım tematik kalıplar kurduktan sonra, bunları başka amaçlarla da kullanabiliyor. Belli renkler belli şeyleri temsil ettiği için, işaret görevini yerine getiriyor, hattâ değer yargısı bile oluyorlar. Bazan da, biz işareti görüp yorumlarken, kahraman gerçeği ıskalayabiliyor. Böyle durumlarda renk simgeleri ironikleşiyor.

22. sayfada, mavi ve siyah, uğursuz bir geleceği haber verir gibidir: "Gözler ziyadar bir hayal ufkunun envariyle dolu iken bir perde altında siyah bir köşenin açılmak üzere olduğunu, henüz görememiş..." Burada "mavi" kelimesi söylenmiyor, ama mavilik sezdiriliyor, "ufuk" imgesiyle. Aynı sayfada, Ahmet Cemil'in

"gözleri ötede siyah tahtanın üzerinde," aklı "meçhul emeller fezasında"dır. Bir cebir formülü vardır tahtada. Siyah bundan sonra birkaç kere daha hayallerin karşıtı olan olumlu bilimi temsil edecektir. Şu da ilginç: çocukken, bir zenci uşak ona kötülük eder; bunun üzerine babası kalkıp okula gelince zenci korkudan "hemen beyazlanmak raddesine gelmişti." (s.27).

Sonra "mai ve siyah" Ahmet Cemil'in görüş açısından bakılarak açıklanıyor: Hüseyin Nazmi'yle konuşurken denizi gösteriyor Ahmet Cemil: "Gözlerinde onun içine girmeğe çalış; o mailikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mai... Daima mai... Değil mi? Sonra, bak ayağımızın altındaki toprağa, ne buluyorsun? Donmuş, simsiyah bir renk... İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki yukarı bakılsa mai ve daima mai; aşağı bakılsa siyah, daima siyah..." (s.35). İroni böylece başlıyor. Ahmet Cemil bundan sonra hep mavilerin ardından koşacak, ama eli boş kalacak; öte yandan ayağını bastığı kara toprağın sert kurallarına bir türlü uyamayacak; başka bir deyişle, toprağa basmayacak ayağı, başı da mavilere kadar yükselemeyecek. Halit Ziya ise elinden geldiğince nesnel kalmaya çalışarak onun maviyle, yani olumlu, güzel, ülküsele erişme çabasını karamsarca destekleyecek, siyahla uzlaşmayışını da her fırsatta eleştirecek.

Ama mavi ve siyah teması hep aynı çizgide işlenmiyor. Daha doğrusu, mavi ve siyah belli değerleri temsil etmekle birlikte, mavi görünenlerin kara, kara görünenlerin mavi olabileceği de gösteriliyor. Örneğin, Hüseyin Nazmi'nin köşkü "havaî boyalı"dır. Ahmet Cemil çok özenir böyle güzel bir köşkte oturmaya. Nitekim, buna benzer ülkülerle sonradan, aklının ermediği ticarî işlere girip batacaktır. Ama köşkün içi karanlık, siyahtır. Ahmet Cemil dayanamayıp pencereleri açar, "bu zulmetten artık kurtulmak istiyormuşcasına..." (s. 42)

Lâmia'yı sevdiğini anladığı sahnede Lâmia'nın siyaha yakınlığı vurgulanmıştır. Buradaki ironiyi okur olarak biz sezebiliyoruz. Ama Ahmet Cemil tabiî farkında değil bunun. Romanın sonundaki gemi sahnesinde simgelerini bir daha açıklıyor yazar: "Mai bir gece ile siyah bir gece arasında geçen şu nasipsiz, bahtsız ömür!.. Bir baranı elmas altında inkişaf ederek şimdi bir baranı dürrisiyanın altında gömülen o emel çiçekleri!..." (s.243). Gene burada, karanlık denizle (başta mavinin kaynaklarından biriydi deniz)

ölüm özdeş oluyor. Ahmet Cemil'in yenilgisiyle maviler karaya dönüşüyor. Oysa başından beri karayı anlasa, bundan maviyi de yaratırdı belki.

Renk simgelerinin bir bakıma şematik bir kuruluş yarattığı söylenebilir. Ama bu simgelerin kullanılışı yeni, Türk edebiyatı için özgün bir tekniktir. Halit Ziya'nın bu renk motifleriyle ustaca örgüler kurduğunu yoksayamayız. (Böyle daha birçok incelik var eserde. Lâmia'nın şiir defterine "tebrik ederim" diye yazıp imza yerine beş sıfır koyması da ilk akla gelen dramatik ironi örneklerinden.)

Ahmet Cemil'in hayatı dört ana kanalda ilerliyor: aile hayatı, iş hayatı, edebiyat hayatı ve aşk hayatı. Bir eleştiri yazısında, bunların her birinin ayrıca ele alınması, hepsine birden bakmaktan daha faydalı olur sanırım. Ancak, birçok yerde kesiştikleri için, bir temayı baştan alıp belli bir noktaya getirmek, oradan öteki temaya atlamak zorundayım. Sonunda, hepsini birden görmemizin kolaylaşacağını umarım.

Kahramanın gerçek hikâyesi babasının ölümüyle başlar. Bundan önceki çocukluk dönemi, ileride görüleceği üzere, bir çeşit "altın çağ"dır. Baba ölüp denge sarsılınca, Ahmet Cemil çalışmak zorunda kalınca, efsanevî altın çağ sona erer ve "hayat" başlar. Hayatla karşılaşmak Ahmet Cemil için güç olur, çünkü zihnindeki hayallerle gerçek dünya arasında uçurumlar vardır. Kitabın bu bölümlerinde Halit Ziya'nın eleştirisi duygudaş, ama eksiksizdir. Ahmet Cemil önce, değer verdiği Fransızca şiirleri Türkçeye çevirerek para kazanmayı düşünür. Ama kalemi kâğıdı alınca eline, beceremediğini görür. Para sıkıntısını unutup, şiirleri okumaya başlamasını, Hüseyin Nazmi'ninki gibi bir köşkün hayallerine dalmasını, tekrar aklını başına toplayışını gerçekçi bir dille anlatır yazar. Ertesi gün kahramanımız ucuz bir hikâye çevirisine girişmek zorunda kalır. Para için böyle aşağılık işlere boyun eğdiğine kahrolmaktadır. Az sonra bir yeni darbe yer. Bu aşağılık işlere katlanınca, hiç değilse parayı cepte hazır görmüştür. Oysa bu da umduğu gibi çıkmaz. Az bir para için yayıncıların kapısını aşındırması gerekir. Sonunda Halit Ziya yumuşayıp Ahmet Cemil'in karşısına iyi insanlar çıkarır (*Mirat-ı Şuun*'da Hüseyin Baha ve Ali Şekip), ama ironisini kesmez. Buraya kapılanınca Ahmet Cemil matbaa sahipliği, atlar, arabalar düşünmeye başlar. Az sonra da Ali Şekip ona ayda iki liraya özel bir ders bulur.

Böylece yazar, kahramanına bir "duygusal eğitim" değil de, bir gerçeklik eğitimi yaptırmaktadır. Ne var ki, Ahmet Cemil dersini öğrenmeyen bir öğrencidir. Halit Ziya bunu sık sık tekrarlar: "İfrata, her şeye karıştırdığı hakikat fevkinde şiire şu dakikada her vakitten ziyade mağlup oldu." (s.175) Ya da : "Artık hayatın felsefesinden ne kadar uzak olduğunu, kendisinin nasıl bir yanlış emelle hayatın fevkine çıkmak isteyerek bir hülya alemi aradığını hissediyor." (s.214). Yoksulluktan usandığı için zenginlik hayalleri kurar. Ama bir para hırsı değildir bu. Ailesini iyi yaşatmak, daha önemlisi, Lâmia'ya evlilik teklif edebilmek için zengin olmak ister. Onun bu düşüncelerini sezen İkbal, matbaa sahibi Vehbi ile evlenmeyi kabul eder. Ahmet Cemil ise İkbal istiyor diye fazla düşünmeden bu evliliği onaylar. Daha sonra, İkbal'in felaketi tamamlanınca, kendi çıkarını düşünerek kardeşini feda ettiğini anlar. (s.174-75)

Sözün burasında, Halit Ziya'nın romancılığı konusunda, daha önce yalnız girişini yaptığım bir özelliği açmalıyım. Halit Ziya kişilerin davranışlarını, kararlarını basit nedenlere bağlamaktan kaçınıyor, hayatın dokusunu olanca karışıklığıyla vermeye çalışıyor. Masalsı anlatıda olaylar çizgisel, mekanik bir nedensellik zincirine göre ilerler. Oysa gerçekçi romancı, hayatın bu kadar basit olmadığını, bir davranışın aslında birbiriyle yakından ilgisi olması gerekmeyen çeşitli etmenlerin birleşmesiyle ortaya çıktığını anlamalı ve anlatmalıdır. Romanın düğümü diyebileceğimiz bu evlilik karşısında, Ahmet Cemil'in çabuk kabulleniş tavrı da yalnız çıkar düşüncesinden ileri gelmez. Kızkardeşinin evlenmesini istememekte, bundan akıl dışı bir tiksinti duymaktadır. Bu duyguyu açığa vurmak istemediği için Vehbi'den hoşlanmadığı halde (ama onun yerinde başkası da olsa herhalde gene hoşlanmayacaktı) sesini çıkarmaz. Bilinçaltında böyle bir tepki duymaşa belki matbaa sahibi olma tutkusuyla daha rahat bir şekilde hesaplaşacak, damat adayını beğenmediğini belli edebilecekti.

Halit Ziya bu karmaşık duygular ve tepkilerle de yetinmez; işin içinde toplumsal geleneğin de payı olduğunu belirtir. Evlenme gibi nazik bir konuda iki kardeşin açıkça konuşup anlaşmalarını önler gelenek. Bu yüzden zihinlerinden geçenler, zihinlerinde kalmaya mahkumdur. Böylece yazar, kişilerini, çeşitli etmenlerin güçlerini aynı doğrultuda yöneltmeleri sonucu doğan bir kaderin

pençesinde gösterir. Ancak, bütün bu ayrı etmenlere karşı Ahmet Cemil'in tavrı aynıdır: olgunlaşmamışlık.

Şimdi de Ahmet Cemil'in aşk hayatına gelelim. Kahramanın cinsel gelişmesinde Halit Ziya'nın belli belirsiz sezip duyurduğu bazı ilginç özellikler var. Lâmia'ya âşıktır Ahmet Cemil, ama kızkardeşiyle hattâ annesiyle ilişkisinde ayağını sağlam basmış değildir. İlkin Lâmia'yı ele alalım.

Ahmet Cemil romantik bir yüzyıl sonu insanı olarak, âşık yaradılışlıdır. *Eylül*'ü inceleyeceğim yazıda bu aşk anlayışını ayrıntılı olarak eleştirmeye çalışacağım için şimdilik bu aşkın niteliği üstünde fazla durmayacağım. Ancak belli ki, Ahmet Cemil, aşkın kendinden çok belli bir sevme tarzına vurgundur. Bu tarzda bir aşkın bütün ön hazırlıklarını tamamlamıştır. Tek eksik, âşık olunacak kadındır. (s.87) Bu kadının Lâmia olduğunu biz ondan önce anlarız. Halit Ziya, kahramanının cinselliğini 83-84. sayfalarda nefis bir biçimde sunar. Lâmia şöyle anlatılır: "Şu çocuk, yarın bir genç kız olacak; inkişafa müheyya bir gonca ki, büsbütün tezahürüne yalnız bir bahar sabahı kifayet edecek." Piyano çalmaktadır Lâmia, "Yarı açık bacaklarının ucunda hafif hafif.. bir salıncak nazlılığıyla sallanıyordu..."

Gül, tomurcuk, imge örgüsünü aşk rengiyle, kırmızıyla birleştirip sahneyi iyice erotikleştiriyor. Kırmızı ışık "piyanonun kenarına kadar gelerek Lâmia'nın sırtını, omuzları başından arkasına dökülen kıvırcık saçların dalgalarını münevver bir ihtizazla sarıyor, mumların sarımtırak ziyasiyle titreşe titreşe öpüştükten sonra sönüyordu." Ahmet Cemil'in baktığı şeyi estetikleştiren gözünden görmekteyiz bunları. Ama bu estetik altta yatan erotizmi görmemizi önlemiyor.. Ahmet Cemil, Lâmia'yı aşk tanrıçası Afrodite'in çağrışımlarıyla görüyor şimdiden. "... bu küçük çocuk yükseliyor şu nahif mahluktan o penbe renk içinde, bu rakik nameler arasından silkinerek, saçlarından ziya köpükleri serperek bir genç kız çıkıyordu." Derken ayılıyor Ahmet Cemil: "Ah! Bugün kimbilir nerede sevda hülyalarıyla mest olan o genç kız -eğer kendisi için böyle bir genç kız yaratılmış ise- ne zaman yolunun üstüne tesadüf edecek?"

Bu genç kızın Lâmia'nın kendisi olduğunu daha sonra anlıyor. (s.122) Gelgelelim, bunu daha önceden sezip de kabullenmeye yanaşmadığı şu sözlerden belli: "Artık saklamağa ne lüzum var?"

Onu Beyoğlu'nda gördüğü sahnede genç kız alev, ateş imgeleriyle önceki kırmızı aşk rengine bağlanıyor. Ama burada bir yenilik var. Ahmet Cemil'i hayatı boyunca ezen siyah renk de ilk olarak burada Lâmia'yla iyice bağdaşmış; "Bakınız o siyah peçenin, siyah çarşafın, siyah saçların altında parlayan siyah gözlerinden bir şey akıyor, gûya siyah bir nur ki, başdöndüren ateşli bir sevda havası ile vücudunu sarıyor, yakıyor, fakat okşayan bir ateş, bir ateş ki sıcak bir buse gibi..." (s.122)

Çağdaş aşkî kibarlıkların altında hayli duygusal bir isteğin yattığı yukarıdaki örneklerde görülüyor. Ama İkbal'e ve annesine karşı tavrını incelemeden Ahmet Cemil'in cinsel hayatını bütünüyle anlayamayız. Bu, güç bir soru, çünkü burada Halit Ziya'nın bilinçli amacına uyup uymadığını kesinlikle bilemeyeceğimiz bir psikolojik çözümlemeye girmem gerekiyor ki, genellikle kaçındığım bir şeydir bu. Halit Ziya herhalde Freud psikolojisinden etkilenmemişti. Ama psikolojik simgeleri öylesine tutarlı bir şekilde kullanıyor ki metinde durup duran bu verileri mantıki sonuçlarına vardırmaktan kendimi alamıyorum. Erkek kardeşlerin kızkardeşlerini neredeyse bir sevgili gibi kıskanabilecekleri gerçeğini şüphesiz biliyor Halit Ziya. İkbal'in evlenmesi sözkonusu olduğunda Ahmet Cemil'in psişik durumunu çözümlerken, söylemek istediği açık: "Mahiyetini bir vuzuh lem'ası ile tenvir edemediği, tesirini duyup da menşe'ini bulamadığı garip bir his İkbal'in izdivacı meselesinde Ahmet Cemil için saklı bir haşyet uyandırırdı.

> "Bu hissi tahlil istedikçe sebebi esası daima tetkikinden musir bir firar ile kaçardı. Soğukkanlı düşünürdü: İkbal'in izdivacını, izdivaçta saadetini bütün emellerin gayesi bulurdu; o halde o garip his nedir ki izdivaç mes'elesi çıktıkça kalbinde hiddete benzer bir şey uyandırır, istememezliği andırır bir tesir hasıl ederdi?...
>
> Bu hissin ismini vermek istemezdi. Zihninde bulmak istediği te'vilin altında saklanan tesiri görmemeye çalışır, İkbal'in izdivacına ait düşüncelerinin bundan tesir almasını men ederdi." (s.107-108).

İkbal evlenirken Ahmet Cemil huzursuzluğundan evde duramayıp kaçıyor. Bu da çok tipik bir davranış onun için. Yukarıdaki alıntı Ahmet Cemil'in kardeşini kıskanmasının niteliği konusun-

da bir şüphe bırakıyorsa, İkbal'in gebeliği üzerine duyduğu tiksinti o şüpheyi de silmeye yeter. Şimdi büsbütün nefret ediyor Vehbi'den: "Bu adamın kanının şimdi kardeşinin damarlarında cerayana başladığına delalet eden bu hadise guya nazarında onu telvis eden bir vak'a hükmüne geçti." (s.160) Öfkenin kan sorunundan çok enişteninİkbal'e sahip oluş tarzının bir somut nişanı karşısında duyulduğu besbelli.

Bu kardeşlik ötesi saplantı romanın sonlarına doğru en uç noktaya varıyor. Ahmet Cemil, kardeşinin mezarını ziyarete gidiyor. Ziyaretin Lâmia'dan tekmeyi yemesinden sonra olması ilginç. Mezarın başında İkbal ona şunları söylemiş gibi geliyor: "seninle burada iki kişi yanyana, sana da biraz yer açmak için sıkışarak, seni de yatağının yanına alarak... bu defa ebedi ve mesut bir refakatle, yatardık! burada, karşı karşıya, son bir öpüşme içinde birbiri için ağladılar." (s.226) Bu gibi imgelerde bir "incest" teması sezmek bile mümkün.

Romanın sonunda Ahmet Cemil annesiyle vapura binmiş, uzaklara giderken, kapkaranlık denize bakar ve ihtiharı düşünür. Bu, çok açık bir şekilde ana rahmine dönme, hayatın altedilmez haşinliğine karşı doğum öncesi mutluluğuna kavuşma isteğidir. "Bunların siyah kucağına atılmak.. bu siyahlıklar içinde sonsuz bir yoklukla mesut ve müsterih yuvarlanıp gitmek.." (s.243) Bu ruh haliyle, daha önce (s.238) annesinin kucağına yatmışkenki hali arasında çarpıcı bir paralellik var: "Anne, müsaade eder misin? Senin dizine yatayım.. Hani ya bir vakitler beni dizine yatırır da saçlarımı okşardın? İşte yine öyle yatayım, beni yine öyle guya sekiz, on yaşında bir çocuk gibi okşa.. Ah! bilsen anneciğim, bugün okşanmak, sevilmek için ne kadar ihtiyacım var!"

Bence romanın en ilginç yanı bu çocukluğa dönme isteğidir. Az sonra göreceğimiz gibi toplumsal ve kişisel burada kesişir. Ahmet Cemil kaçış olanağını burada bulur. Ne var ki, roman tam bir kaçışla bitmez:

> "Tâ yanıbaşında bir ses:
>
> – Cemil, niçin karanlıkta yalnız oturuyorsun? diyordu
>
> O vakit titreyerek ayağa kalktı: "Geliyorum anne!..." dedi ve hayatta bir ümidi kalmamış bu çocuk, yavaş yavaş bu siyah geceden, şu kendisini çekip almak isteyen alemden

ayrılarak mevcudiyetini daha kuvvetle çeken bu sese uyarak annesini takip etti..." (s.244).

İntihardan korkmak değil bu. Tam tersine, hayatla bir çeşit uzlaşmaya varmak. İnandırıcı bir son ayrıca.. Yenilginin tamlığı Ahmet Cemil'i artık olgunlaştırmıştır. Yalancı annenin (denizin) kucağında ölüp, sorumluluktan kaçmak yerine, ona ihtiyaç duyan gerçek annesine kendini adayarak, "enkaz"ın üstünde, cılız da olsa, yeni bir hayat yeşertmek yolunu seçer. Uzak yerlere gitmeye karar vermesi bir kaçıştır elbette. Zaten Ahmet Cemil'in daha çetin bir uğraşa girmesini bekleyemeyiz. Ama kahramanımız artık karar vermektedir. Kaçınılmazlaşan kaçışında değer yaratma zorunluğunu kabullenir; sorumluluk yüklenir.

Buraya kadar Ahmet Cemil'in başarısızlığını, metinden kanıtlarla, ama kendi açımdan inceledim. Halit Ziya bu kadarını söylemiyor oysa; hayatın yıkıcı olduğunu, yüksek değerlere inanmış iyi insanların sonunda yenik düştüğünü söylüyor. Kahramanın kusurlarını belirtiyor, ama cezasının fazla ağır olduğunu ima ediyor. Bu, doğru olabilir. Gelgelelim, tragedyayı daha çok dışsal güçlere bağlıyor Halit Ziya. Onu bu noktada, ciddi olarak eleştirmek gerekiyor.

Kahramanı çok yerde açıkça tutar Halit Ziya. Belli ki onda bazı kişisel özelliklerini dile getirir. Bu yazar-kahraman özdeşliği genellikle yararlı olmuş, Halit Ziya böylece romanına daha çok içtenlik koyabilmiştir. Ahmet Cemil, "Uyu zavallı çocuk..." diye kendine acınırken (s.61), aslında bu merhamet taşkınlığı Halit Ziya'dan gelmekle birlikte kahramanına körü körüne bağlanmamış, pek çok yerde onu eleştirmesini bilmiştir. Ama en önemli noktada -şüphesiz, "en önemli nokta" olduğu için- kişisine kıyamamış, suçun tamamını ona yükleyemeyip oldukça gerçekdışı ve oldukça belirsiz bir biçimde hayatı suçlamıştır. Aslında Ahmet Cemil'in yetersizliği, sorunlarıyla başa çıkamaması sözkonusuyken dışsal etmenlerin biraraya gelip ördüğü kader vurgulanmıştır. Bunu yapabilmek için Halit Ziya, Raci'yi, özellikle de Vehbi'yi kötüledikçe kötülemiş, iyice canavarlaştırmıştır. Öyle ki bu ikisi hem kötülük araçları olarak olay örgüsünde görev almakta, hem de iğrençlikleri, grotesk kötülükleriyle yazar ve okurun nefretine boy hedefi olmaktadırlar. *Mai ve Siyah*'ın üstün roman nitelikleri-

ne yakışmayan düşük yeri burasıdır. Halit Ziya birden kendi yarattığı gerçek roman dünyasının gerisinde kalıyor ve masal ögelerine başvurup kötülük perileri icad ediyor.

Kötülük perileri olay örgüsüne girince, Ahmet Cemil'in rolü kolaylanıyor. Edilginleşiyor iyice. Sağdan soldan şamar yiyip sonunda yıkılıyor. "Kişilik, alınyazısıdır" sözünün kapsamına gene girmekle birlikte, artık özrü vardır. "Raci'ye, Vehbi'ye, Lâmia'nın vefasızlığına karşı ne yapsın çocukcağız?" Bir katlanış felsefesi çıkar ortaya. Oysa Ahmet Cemil başına gelenlerden kendisi sorumludur. Biraz daha yakından bakalım şimdi olaylara (yazarın tarafsız olmadığını hatırlayarak).

Raci baştan beri, büyük kötülükler yapacak bir kişi olarak gösterilir. Ama kötülüğü daha çok kendi ailesine karşı olur. Osmanlı toplumunda kadınların mutsuzluğu ve Batılılaşmış sefahat temalarında yer alır daha çok. Kötülük kavramının temsilcilerinden biridir. Ahmet Cemil'in edebiyat hayatının sona ermesinde etken olur yalnızca. Gelgelelim, şiirleriyle alay eden makalesi üzerine kahramanımızın umudunu yitirmesi, sonunda şiirlerini yakmaya kadar gitmesi (romantik, çocukca bir davranış) Raci'den çok Ahmet Cemil'in suçudur. Dostu Hüseyin Nazmi ona, şair olmak istiyorsa, böyle düşmanca eleştirilere kulak asmamasını öğütlemiştir. (s.72-73). Ama Ahmet Cemil kapalı aile çevresinin şefkatine alışmıştır. Dünyanın kaba gerçeklerine ayak uyduramaz.

Vehbi, büsbütün grotesk bir kılığa sokulmuştur. Gelişmesi tutarlı değildir. Biraz sığ, maddiyatçı, *normal* bir adamken korkunç bir sadist, ahlak düşkünü, sonunda vicdansız bir katil olur. Küçük aile çevresi Ahmet Cemil için (ve Halit Ziya için) bir cennettir: "Kar gibi beyaz kenarı gerile gerile iğnelenmiş hassa örtülü sedir, yerde üstüne penbe satrançlı dokuma çekilmiş şilte annesinin en sevdiği yer; küçük dört ayaklı iskemle, İkbal'in yeşil gaz boyamalarından yaptığı sade, fakat belki onun için zarif hoş kalpağı, altında lamba, duvarda babasından yadigâr olarak kalmış biri kûfi biri tâlik iki güzel levha..." v.b. v.b. Bu bölüm böylece uzayıp gidiyor. İlk bakışta belki Hollandalı ressamların ayrıntılı *genre* resimleri gibi. Ama onların nesnelliği yok burada. Buram buram özlemle dolu bu satırlar. Bu ev içi sahneleri Vehbi'nin aileye girmesi sözkonusu olunca çiziliyor. Vehbi, bu cenneti yıkan yılan oluyor zaten. Böyle bir mitolojik canavarın varlığını kabul etsek

bile, bütün bu tragedyada başta Ahmet Cemil olmak üzere aile üyelerinin sorumluluğunu da görmezlikten gelemeyiz (Halit Ziya ise bütün nesnelliğini yitiriyor buralarda). Vehbi'yi zaten başından beri benimsememişler, ona karşı kapalı bir blok kuruvermişlerdir. Her davranışında irkilir birbirlerine sarılırlar. Durum çok kötüleşmemişken bu adamla konuşmak, anlaşmak, hiçbirinin aklından geçmez. Bu kenetlenmiş üçlü karşısında Vehbi de güç durumdadır aslında.

Vehbi mitolojik canavar olabilir ama hep birden ona teslim olmaları niye? Üstelik pasif direnme biçiminde bir teslim oluş bu. Evliliğin gerçekleşmesini kısa geçiveriyor yazar. Haydi o zaman adamı tanıyamadılar, niçin sonradan ayrılma fikrine yanaşmıyorlar. Skandalden korkuyorlar, buna da peki. Vehbi'nin tatsızlığı, küçüklüğü, gün geçtikçe belirginleşirken Ahmet Cemil onunla ortaklık uğruna evi rehine koyuyor. Vehbi bir yana zaten böyle ticari işleri başarıya ulaştıracak takat yok Ahmet Cemil'de. O halde suç kimde?

Kısaca Lâmia'ya da değinelim. Ortada çağın göreneklerine uygun bir flört durumu varken, Lâmia ansızın başkasıyla nişanlanıveriyor. Ahmet Cemil'in varlığını bile unutuyor. Lâmia, kötü, fındıkçı bir kız mı? Ya da Lâmia başından beri kayıtsız, ama Ahmet Cemil boşuna mı umutlanıyor? Her iki durumda da kıza, varolmayan özellikler yükleyip ona körcesine bağlanan Ahmet Cemil alınyazısını kendi eliyle yazmış olur. Ama Halit Ziya bunu da korkunç bir ihanet olarak gösteriyor bize...

Bütün bu tutarsızlıklar sadece yazarın kahramanına sevgisiyle, onu temize çıkarma isteğiyle açıklanamaz. Asıl açıklama, Halit Ziya'nın toplumsal görüşündeki bir eksikliğe dayanıyor. Yani, çağ değişikliğini olgun bir çözümlemeye bağlayamamasına.

Ahmet Cemil içinde yaşadığı çağın adamı değildir. Psikolojik yetersizliğinin yanısıra, toplumsal yetersizliği de sözkonusudur. Onun her davranışıyla özlediği geçmişe Halit Ziya da aynı şiddette özlem duyduğu için romanın bu bölümlerinde yazarın eleştirel ironisi silinir. Halit Ziya, toplumsal konum karşısında ancak "çocuksu" sözüyle tanımlayabileceğimiz bir tavır takınmaktadır. Dural, dolayısıyla güvenli, ataerkil ilişkilere dayanan, *idilik* bir geçmiştir özlediği ve mutlu aile yuvası idiliyle dile getirdiği. Aslında böyle bir ülküsel geçmişin gerçekten varolduğu gerçekten şüphe-

lidir. Yaşlı kişilerin, ne olursa olsun "Ah, eskiden ne iyiydi" demesinden daha gerçekçi bir tutum değildir yazarınki. Halit Ziya bütün gücüyle geleneksel otarşik Osmanlı aile birimini yüceltir. Bu aile, çağdaş etkilere açılmak zorunda kalınca, varolan duruma ayak uyduramamış, çöküp gitmiştir. Vehbi, bu bağlamda yeni maddi çıkar anlayışının temsilcisidir, gelenek düşmanıdır.

Ahmet Cemil, kafasıyla Batı'da; soyaçekimi, hayat karşısında bilinçli bilinçsiz tavırlarıyla geçmişte yaşar. Zaman ve mekân içinde, bulunduğu yerde yaşayamaz bir türlü. Burada, Türk yazarının zihnindeki zaman kâbusunun bir örneğine rastlamaktayız. Ahmet Cemil'in cinsel bağlarının büyük ölçüde aile içinde kalması da bu genel durumun psikolojik paralelidir. Aile ortamından dışarı çıktığında, uzun boylu incelik gerektirmeyen tek düzeli bir gidişe ayak uydurabilmiş, işler çetrefilleşince toptan çökmüştür.

Bu açıdan bakıldığında, matbaayı geliştirme tasarıları özel bir anlam kazanmaktadır. Ahmet Cemil burada, Vehbi'nin etkisiyle, kapitalist ilişkilere girmek amacındadır. Halit Ziya'nın bu yeniliklere karşı tutumu, alınan makinaları betimleyişinden bellidir. Makinalar gelince Ahmet Cemil sevinir hayran olur onlara. Halit Ziya da makinaların üretim gücüyle büyülenmekte, ama bu kişiliksiz güçten ürkmektedir: "İşte muharrik bir *canavar* gibi homurdanmağa başlıyor, işte kayışlar birer uzun *yılan* gibi matbaayı baştan aşağı sarsıyor; makinenin *o siyah devin* karnından..." (s.144 Altını ben çizdim) Halit Ziya'nın boşuna laf söylemediğini biliyoruz artık. Altını çizdiğim kelimeler romanın hayli karmaşık imge örgüsü içinde değerlendirilince Halit Ziya'nın düşmanca tutumu belli olmaktadır. Zaten, o zamana kadar, Raci dışında gene mutlu bir aile gibi bir arada yaşamış olan matbaa halkı bu yenileştirme edimi üzerine dağılır. Burada çok önemli bir karşıtlık hemen göze çarpmaktadır. Ali Şekip matbaadan ayrılıp kırtasiyeci dükkanı açmıştır. Makinaların insanlık dışı (ve insanı öldüren) gücüne karşılık onun kâğıtları, kalemleri, silgileri v.b. *idilik* bir tarzda anlatılır. Ali Şekip böylece mutluluğu bulmuştur.

Toplumsal gelişme süreci karşısında Halit Ziya'nın tutumu bu karşıtlıkta iyice ortaya çıkmaktadır. Küçük aile işletmesidir ülküsel olan. Az gelirli ama bağımsız bir geçimdir özlenen. Kişi bu gelirini kazanıp evine dönecek, kapılarını dünyaya karşı kapayacak, ailesi arasında, küçük *domestik* olaylarla dolu mutlu bir hayat ya-

şayacaktır. Kapitalist sürece katılmak, rehinlere kalkışmak, soyut ve insafsız ticari hukuk kurallarının işleyiş alanına girmek yıkar kahramanı. Zaten bu ticari işlemlerde bir kenarda durmakta, kendi işini başkalarına gördürmektedir. Yarı uykudadır. Bu açıdan bakıldığında Ahmet Cemil'in tragedyası değişik bir görünüm kazanmaktadır. Bu durumda dışsal güçlerin payı vardır yıkılışında. Ama Vehbi ile, Raci ile kişileşen, hayatın akıl dışı kötü güçleri değildir onu yıkan. Uyamadığı çağdaş konumun somut ilişkilerinden doğan toplumsal gerekirliktir.. Kendisini bu koşullara uydurmamakta ayak dirediği için Ahmet Cemil de sorumluluğu paylaşır. Halit Ziya, gerekli bütün ögeleri eserine koymuş olduğu halde (gerçekten büyük bir gözlemci olduğunun kanıtıdır bu da) o ögelerin meydana getirdiği kalıbı açık seçik görememiştir. Bu, önemli bir kusurdur ama *Mai ve Siyah*'ın son çözümlemede büyük bir roman olmasını önleyecek kadar önemli bir kusur değil.

Halkın Dostları, Sayı 2 ve 3, Nisan ve Mayıs 1970

EYLÜL

Eylül'ün içeriğiyle ilgili özelliklere geçmeden önce tekniğiyle ilgili bir konuya kısaca değinmek istiyorum. *Eylül,* Türk edebiyatının "ilk psikolojik romanı" olarak tanınır. Mehmet Rauf ilk romanında, yeni bir tür deneyen genç bir yazardan beklenecek acemiliklere pek az düşmüş, "tahlil" romanına iyi bir örnek vermiştir. Çağdaş psikolojik romanın da bir anlatım tekniği olan "görüş açısı"na da bildiğim kadarıyla, Türk romanında ilk olarak *Eylül*'de rastlarız.* Ancak, Mehmet Rauf'un bu tekniği bilinçli ve tutarlı bir tarzda kullandığı da söylenemez (bunu yapmak Peyami Safa'ya kalacaktır - *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*). Öznel bir roman yazdığı için, "görüş açısı" tekniği neredeyse kendiliğinden tahlilin geliştirilmesi şeklinde oluşuyor ve Mehmet Rauf sadece anlatımı daha etkili kılacak bir araç olarak kullanıyor. Olayları genellikle yazarın ağzından dinliyoruz. Sık sık da kahramanların zihin durumları -gene yazar yoluyla- önümüze seriliyor. Böylece kişilerin olaylara bakışlarıyla olayların yazarca değerlendirilişi yan yana sürdürülüyor. Örneğin, uzun zaman Suad'ı Necib'in gözüyle görüyoruz. Bu sırada Necib'in görüş açısı Necib'in kendisini de anlamamızı sağlıyor. Necib Suad'ı kıskandığı için basit bir olayı

(*) Berna Moran, bu tekniği ilkin Recaizade'nin *Araba Sevdası*'nda kullandığını kanıtladı.

büyütüp kadının sadakatsızlığı olarak görüyor. Olaya yalnız Necib'in gözüyle baktığımız için durum açıklanana kadar gerçeği göremiyoruz biz de. Ama Necib'in, Suad'ı sevdiğini onun kendisinden daha önce anlayabiliyoruz. Bu, görüş açısı tekniğinin iyi bir örneğidir.

Bu teknik özgünlüğü böylece belirtip, biçimle ilgili birkaç sözden sonra, romanın genel bir incelemesine girebiliriz. Eserin biçimi oldukça basittir. Öznel-psikolojik romanda hep olduğu üzere olay, eylem, en aza indirgenmiştir. Bir olaydan sonra uzun zaman zihin durumları açıklanmakta, kişilerin hayatında bu olayın etkileri ve olaya kişilerin tepkileri anlatılmakta, ancak bundan sonra yeni bir olaya geçilmektedir. Böylece eylem içselleşmiştir, eserin gerilimi iki kahramanın öznel dünyaları arasındadır.

Eylül gerek biçim, gerekse içerik bakımından çağına göre ileri özellikleri olan bir eserdir. Yukarıda saydığım teknik yenilikleri ve yazış ustalığından başka Mehmet Rauf, aşk ve evlilik konusunda da bazı yeni şeyler söylemektedir. Necib ile Suad'ın gayrımeşru aşklarını hoşgörmek hattâ yüceltmekle, evliliğin kurumsal ve ahlakî görünümüne karşı kişisel ve duygusal yanını vurgulamaktadır. Evli çiftten birisinde iş yoksa, öbür kişinin (bu kişi kadın da olsa) bir başkasına âşık olmasını haklı görmektedir. Örneğin Namık Kemal'in Akif Bey'ini düşünecek olursak bunun hayli ileri bir tutum olduğunu anlarız. Gelgelelim, *Eylül,* bütünüyle ele alındığında, hattâ çağına göre bile geri bir romandır. Bunun nedeni Mehmet Rauf'un temelde hayatla uzlaşamayışıdır. Çağdaşı yazarlar için daha çok yeni bir moda, bir süs olan karamsarlık Mehmet Rauf'un bütün dünya görüşünü kaplar. Onun bu karamsarlığı için bir "felsefe" demek, işi fazla ciddileştirmek olur. Tutarlı bir felsefeden çok, yapısal bir hastalıktır Mehmet Rauf'da karamsarlık. Bu hastalığın niteliğini romanda anlatılan aşk anlayışında, yazarın estetizminde, ve eserde buram buram tüten aylaklıkta incelemeye çalışacağım.

Eylül için Türkiye'de yazılmış en yetkin aşk romanı denir. Gerçekte ise Osmanlı toplumunun aşk konusundaki tutarsız, çelişik yaklaşımı yer almaktadır. Onun için bu romanın evrensel bir aşkı anlattığı iddia edilemez (evrensel bir aşk olduğunu kabul etsek bile). Oysa çağdaşları, aynı ideolojik ortamın insanları oldukları için Mehmet Rauf'u aşkın evrenselliğini anlattı diye yüceltmişlerdir.

Bana kalırsa *Eylül* zamanda ve mekânda hayli sınırlı bir sevme tarzını dile getirmiştir ve Mehmet Rauf'un asıl başarısızlığı da burada, bu sınırları aşamayışındadır. Bu bakımdan *Eylül* yetkin bir sanat eserinden çok gerçekçi bir belge değeri taşıyor.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son günlerinde yazarlar Avrupa Romantizminin de etkisinde kalarak, aşkı bir çeşit din haline getirmişlerdi. Ancak bu din (her din gibi) aşkın gerçekliğini bir yığın "mistifikasyon" altında gizlemekteydi. Aşkın maddi ve manevi yanları arasındaki geleneksel ayrım, bu çağda iyice uzlaşmaz hale gelmişti. Namık Kemal'de kadınlar bu ayrıma göre sınıflanır. Şehriyar *(Cezmi),* Mahpeyker *(İhtibah),* gibi "maddi" kadınlar vardır bir yanda. Bunlar kötüdür, şehvet düşkünüdür, aşağılıktır; bir de Dilâşub *(İntibah),* Perihan *(Cezmi)* gibi manevi kadınlar vardır. Bunlarla cinsellik yaşanamaz. Neredeyse frijiddirler. Kimisi Perihan gibi, sevgilisiyle geceler geçirip bakire kalır, kimisi kahramanla evlenir ya da yatar, ama sanki bundan zevk almazlar, almamaları gerekir.

Osmanlı'nın aşk nevrozunun anahtarı buradadır zaten. Yüce kadın, âşık olunup uğrunda her şey feda edilecek kadın, aynı zamanda cinsiyetten uzak kadındır. Çünkü kirli, çirkin bir şeydir cinsiyet. Estetikten anlamayan orta sınıf, kadını çirkinleştirerek cinsel çekicilik günahından korur. Yüksek tabaka kadını ise güzel, çekici olmalı ama yanına erişilmemelidir. Dolayısıyla, "bir gece tâ fecre kadar" denir. Ya da, "dinlendi başım dün gece bir parça dizinde" . Bu seviş inceliğiyle, yapacak başka bir şey bulunmaz "gece ta fecre kadar". *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'e, bu nefis kadına âşık olan Behlül çabucak sıkılıverir çünkü Bihter hiç nazlanmadan bütün istediklerini ona vermekte, böylece kolay kadın olmakta ve alçalmaktadır.

Bu bir açmazdır, çözülmez bir ikilemdir. Cinsel yanı yadsınan, aşağılanan bir aşk ilişkisi, sağlıklı bir ilişki olamaz. İkilemin iki ucu da fantastikleşir, saçmalaşır. Ülküsel aşk, tamamlanamayan bir aşktır; cinsellik aşkı düşürür.

Şimdi gelelim Süreyya, Suad ve Necib üçgeninin ilişkilerine. Romanın başında Süreyya ile Suad mutlu bir çift gibi görünür. Ama Mehmet Rauf bir uğursuzluk bulutunu ustaca dolaştırır tepelerinde. Bir şeyin eksikliği sezilir. Eksik olan Süreyya'dır. Büyük tutkulara erişemez ve bu yüzden karısının karşısında hafif kalır. Tutkuyla sevme yeteneğine sahip Necib böylece daha baştan

Suad gibi "muhteşem" bir kadının aşkına hak kazanır.

Sözün burasında konudan biraz uzaklaşarak *Eylül*'ün yazılışında Fransız romanının payı üzerinde duralım. Bilindiği gibi Fransız aşk romanında aşk zina olarak belirir genellikle. *Kırmızı ve Kara*'da, *Madam Bovary*'de ve daha birçoklarında, evli kadınlar tutkusal aşkı evlilik dışı ilişkilerinde bulurlar. Bu, Katolik toplumunda evliliklerin ailece planlanması, boşanma kurumunun bulunmaması, aşkla evlilik arasında bağlantı düşünülmemesi gibi nedenlerden ötürüdür. Bu özelliklerden bazıları bizim toplumda da bulunmakla birlikte, zinayı konu eden romanların bizde de yazılması toplumumuzda böyle yaygın bir olay bulunmasından çok Fransız etkisinin gücünden olsa gerektir. Zinayı Fransız romancıları tarzında işleyen ilk Türk yazarlarından Halit Ziya, *Aşk-ı Memnu*'da bu çeşit bir cinsel aşkı yererek anlatmış, Mehmet Rauf ise *Eylül*'de zina suçunu "kuvveden fiile" çıkarmayıp Platonik düzeyde bırakarak âşıkları haklı göstermiştir. Yatağa dökülen zinanın haklı gösterilmesi o günkü koşullarda kolay değildi.

Gelgelelim, Mehmet Rauf'u düpedüz taklitçilikle suçlayamayız. Fransız romanından gerçi edebi düzeyde yararlanmıştır ama, *Eylül*'de anlatılan olayın benzerini kendisi de yaşamıştır. Bu kadar zaman sonra bu dedikoduyu yapmakta bir sakınca yoktur herhalde. Mehmet Rauf, Tevfik Fikret'in karısına, Necib'inkini andırır bir aşkla vurulmuş, bu uğurda başına çok şey gelmiş, aşkı hayatının en önemli olaylarından biri olmuştu. *Eylül*'ün çok iyi yazılmış bir roman olmasında bu kişisel yaşantının şüphesiz bir payı vardır.

Necib, cinsel aşkı *da* yaşamış bir kişi olarak çıkar karşımıza. Beyoğlu'nda bohem hayatı tatmıştır. Hattâ başlarda Suad'la Süreyya'nın yanında büyük huzur duymakla birlikte eski bohem yaşayışını özlediği belirtilir. Bundan, Necib'in çok karmaşık bir kişi olduğu sonucunu çıkarmamız beklenir. Aslında, Necib'in ağzından kendine şaşan, "ah tenakuz... insan değilim muadeleyim..." diyen Mehmet Rauf'tur. Yazar belki de çok karışık yapıda bir kişiydi, ama Necib'i yalıdan başka pek az yerde gördüğümüz, başka ne türlü yaşayabileceğini düşünemediğimiz için, çelişikliği de inandırıcı olmaz. Hattâ Necib için bütünüyle "edebi" bir tip olduğu da söylenebilir. Aslında ince ruhlu, ama türlü boş eğlenceyle zaman geçirmiş, bunlardan bıkmış, soylu işlere hazır kahramanlar doludur edebiyatta. İlkin onu Suad'ın kadınca incelikleri bü-

yüler: "Necib şemsiyeye, çarşafa, eldivene, bu kadın şeyleri dediği inceliğe ruhunun derinliklerinde göresi gelmiş gibi titreyen bir tutkunlukla bakıyor, sonra Suad'ın küçük bir kuş denilecek ellerinin şemsiyeyi tutuşundaki şiire hayran, perişan oluyordu." (*Eylül*, Ak Kitabevi, İstanbul 1962, s.40) Bir kadın sutyenini vitrinlerde gördüğümüz bu günlerde fetişizme varan Osmanlı duyarlığını anlamamız güç. Ama peçeler, çarşaflar içindeki bu kadın her çeşit mistik yüceltim için çok elverişli bir yaratık şüphesiz.

Suad'la Necib'in birbirlerine âşık oluş süreçlerini ve aşkın başlangıç aşamalarını anlatırken Mehmet Rauf gerçekten çok usta. Bazı şeyleri açıkça söylemeden imalarla belirtmesi de güzel. Örneğin, Necib aşkının bilincine Suad'ı kıskanarak varır. Akıldışı kıskançlığı Suad'ın suçlu olduğuna inanmasını kolaylaştırır. Kadınların nasıl bu kadar düşük olabildiklerini acıyla düşünürken, aynaya bakar. Bu davranışın anlamı açıktır: "Madem kocasını aldatabiliyor, niye benimle aldatmıyor? Ben yakışıklı değil miyim?"

Necib aşkını anladıktan sonra, Osmanlı ikilemine girer. Bir yandan, dirimsel, doğal cinsel itkileri vardır: Toplumsal koşulların büsbütün baskı altına alamadığı itkiler. Öte yandan, yüksek aşkın garip yasasına uyarak, "ah benim olsa ölürdüm," demektedir. Bir kere ve abartma için söylenmiş değildir, bu söz, roman boyunca sevgiliye kavuşup ölme motifi işlenmiş. Ölüm, aşkın en yüksek mertebesi.

Necib işin başında Suad'ın "ruhunu", "ruhen" sevmektedir. Kendine itiraf ettiği budur. Ama bir gün denize girerken Suad'ın kokusunu alır. En cins av köpeği bile bu kadarını beceremeyeceğine göre, Necib'in sanrısıdır bu. Bunu izleyen imgeler de ilginçtir: "...onu burada, suyun arasında, deniz elbisesinin yarı sakladığı omuzu, kolları, gerdanıyla görerek, bayılıyor gibi kalıyordu... denizin içinde nihayetsiz diplere uçuyorum zannını veren bir sarhoşluk ile sersemleşiyordu." (s. 87) Burada doğal bir cinsellik bir süre Necib'i denetim altına almıştır. Ama Mehmet Rauf bunu da ölümle özdeşleyiverir: "Onu en ince, en mahrem kadınlıklarına kadar düşünerek, hararetinde, ruhunda ölüyorum zannederek, 'ah ölsem' diye saadetinin ancak o zaman tamam olacağına inanıyordu." Güçlü bir cinsellik ve cinselliğin çirkinliğine sarsılmaz bir inanç, o "en mahrem kadınlıklara" erişildiği anda ancak ölümle bir çözüm yolu buluyor.

Eylül'de bir eldiven çok önemli bir rol oynar. Necib Suad'ın eldivenini çalar ve ona tapınır. Hastalandığında, eldivene bakarak iyileşir. Suad bu eldiveni görünce durumu anlar ve Necib'e bütün bütün âşık olur. Eldiven motifi, bize az önce değinilen bir konuyu getirmektedir - cinsel fetişizm. Kadının kapalılığı, cinsiyetin yasaklanması, aşk dini, v.b., bu fetişizmi kaçınılmaz kılmaktadır. Yüksek musikide "Koklasam saçlarını" diye dile gelen fetişizm, meyhane şarkısında, "Gerdeninden akan teri/ Koy kadehe uzat beri" biçimine girmiştir.

Kahramanlık durumlarının bilincine varınca aşk ve ahlak çatışması başlar. Küçük olaylarla âşıklar suç ortağı durumuna gelmektedir. Ama ne yapmak istediklerini bilmezler. Böyle platonik düzeyde bir gayrı meşru aşk mı sürdürecekler, Süreyya'yı tam anlamıyla aldatacaklar mı, ona dürüstçe durumu anlatıp ayrılmasını mı isteyecekler, uzak bir yere gidip birleşmek yolunu mu seçecekler bu hiçbir zaman belli olmaz. Bunun yerine, birtakım basmakalıp lakırdılarla Hayatı ve Zamanı suçlamaya başlarlar: "Mesut olsak bile hayat, sade tahrip eden hayat, sade yiyen, yıkan öldürüp ezen hayat hükümran oluyordu." (s.112) Yersiz, hedefsiz bir sızlanmadır bu. Zamanın yıpratıcı akışıyla âşıkların özel sorunları arasında bir bağlantı yoktur. Kitabın adı da aynı konuyu simgelemekte. Âşıklar, *Eylül* ayında her şeyin ölüşüne hüzünlenip feryad ediyorlar: "oh! her şey çürüyor" (s.126) Zamanla sevgiler unutulsa, ya da hayat aşkı olanaksız kılsa, bunlardan ötürü mutsuz olsalar, bu çığlıkların bir anlamı olurdu. Bu durumda yok.

Örneğin, bir süre, sorun, birbirleriyle sevişememeleriymiş gibi görünüyor. Necib, "Bir kadın isterse her şeyi yapar," (s.133) diyerek öfkeleniyor. Suad'ın da sevişmek istediği ama pişmanlıktan korktuğu belirtiliyor. Burada çatışma, açıkça, aşkla evlilik ahlakı arasındadır, hayatın, Eylül ayının hiç ilgisi yoktur bununla. Nitekim Necib de bu sıralarda, "beşeriyet" ve "insaniyet" kategorilerinden söz ediyor, "hayat bunca feragate değer mi?" gibi sorular soruyor. Âşıkların doğal insan olarak sevgilerinin sorumluluğunu yüklenecek bir hareket yapmalarını beklerken tam bu noktada Mehmet Rauf yüzgeri ediveriyor. 140'da Necib sevişirlerse her şeyin çirkinleşeceğini, sevişti diye kendisinin de Suad'ı suçlayacağını görüyor. Burası belki de romanın en karışık yeri. Bir pişmanlık duygusunun güçlü bir aşkı da zehirleyebileceği düşünülebilir. Fa-

kat o zaman sorun ahlaki bir sorundur. Oysa Mehmet Rauf bu dönüşün ahlaki kaygılarla olmadığını söylüyor; Necib en son "namus"u düşünmüş. Yani yazar Platon'un Şölen'i gibi bir aşk gelişmesi şeması çizerek, bedensiz, manevi aşkı en yüce doruğa oturtuyor ve aşkın kendi içsel arınma dinamiğiyle bu noktaya gelindiğini söylemek istiyor. Bundan çıkan sonuç, cinsiyetin kendi içinde kötü olduğu, aradaki evlilik engelinin asıl ciddi engel olmadığıdır. Oysa bu aldatmacanın ta kendisidir.

Nitekim bu karara varınca âşıklar rahatlıyorlar. Çünkü artık bir şey yapmaları gerekmiyor. Edilgin bir şekilde acı çekmekten başka işleri kalmamıştır. Bu acının aşkta kavuşamamaktan mı, yoksa sadece âşık olmaktan mı ileri geldiği de belli değildir. 180'de Suad hâlâ "Eylül" diye sızlanmakta. Böylece Mehmet Rauf kendi yarattığı tragedyanın bütün geçerli nedenlerini elinin tersiyle bir kenara itip anlamsız bir biçimde hayatı suçlamakta.

Roman bu noktadan sonra bozulur. Yazar bu zamana kadar oldukça ölçülü ve tutarlıyken birdenbire tatsız melodramlar yaratmaya başlar. İpe sapa gelmez nedenlerle âşıklar bozuşurlar, alaturka bir acıklılık kaplar ortalığı. Bozuşmaları kadar garip barışmaları da bir şeyi çözmez ve Mehmet Rauf baştan beri "ölmek" motifiyle hazırladığı bitişe gelir: yangın... Suad evden kaçamaz... Necib içeri atılır... ve her şey böylece biter. Melodramatik potansiyeliyle çağdaşlarına gözyaşı selleri döktüren bu son, bugünün bilinçli okurundan tek bir gözyaşı koparamaz. Mehmet Rauf gerçek anlamda çözemediği ikilemini bu yapay sonla geçiştirmiştir. Asıl sorun birlikte *yaşamak* olduğu halde, yazar kişilerini birlikte *öldürmüştür.* Çünkü ona göre roman ancak böyle bir ölümle biterse "haşmetli" bir aşk romanı olacaktır.

Buraya kadar, Mehmet Rauf'un sağlıksızlığını yalnız aşk anlayışında aradık. Ama dünya görüşüne egemen olan bazı başka kavramları da incelemedikçe bu aşkın niçin bu kadar çarpıtıldığını anlamamız güçtür. Bunun için şimdi *Eylül*'ün estetizmini ve insanlarının aylaklığını da gözden geçirelim.

19. yüzyıl sonlarında Batı'da estetizm akımı iyice güçlenir. Bizim yazarların da bu dönemde aynı akıma kapılmaları kaçınılmaz olur. Batı'da estetizm, romantizmin sulandırılmış bir devamıdır. Çok kabaca özetlersek, burjuva toplumunun maddeciliğinden, çirkinliğinden bir kaçıştır bu akım. "İyi", "doğru" gibi kavramlar ve toplumla

ilgili her şey kapı dışarı edilir. Mantık, fikir yadsınır ve "güzel", hayatın en yüksek değeri olur. Osmanlı aydınları burjuva toplumunun baskısından tedirgin değildir bu sıra. Ama Osmanlı devletinin perişanlığı onlar için tarihi bir kâbus durumuna getirmiştir (örneğin, Abdülhak Şinasi Hisar'da). Halkla, hayatla, köklü bir bağları yoktur. Abdülhamit baskısı görüş ufuklarını iyice daraltmıştır. Esinlenmek için baktıkları Batı'da, estetizmi görürler. Zaten Batı'yı hiçbir zaman yeterince anlamamışlardır. Böylece Batı estetizminin yerli kopyası edebiyatımızda boy gösterir. Toplumsal kavgadan hiç vazgeçmeyen Namık Kemal'in kahramanlarında bile bu özellikler görülür. Ahmet Cemil, estetizm kaynağından doğma Osmanlı çelebisinin prototipidir. Mehmet Rauf'un bu romanında yaptığı, estetik kişiyi başka hemen her şeyden soyutlayarak, Necib'i yaratmaktır. Gerek Necib, gerekse Süreyya için aylaklık, yaşama biçimidir. Ama Süreyya genellikle yalnız aylak, Necib ise" estetik" aylaktır. Örneğin Süreyya hastalık numarası yaparak işine gitmez (s.148-9). Bu devlet dairesinden beleşlenme işini aslında Suad da Necip de ayıplamaz. (Mehmet Rauf da ayıplamaz). Ama Süreyya'nın Traviata'dan, Cavaliero Rusticana'dan hoşlanmamasını Suad da Necib de ayıplarlar (Mehmet Rauf da ayıplar).

Romanın başında bir büyük tragedyayla karşılaşırız. Süreyya (Suad da ona katılır) yazı adada, ya da bir yalıda geçirmek istemekte ama babasını bu işe kandıramamaktadır. Hayatının en büyük felaketi olur bu. Oysa gerçekte durum komiktir. Süreyya, armağan isteyen sünnet çocuklarına benzer. Bu arada ailenin anlatılışı da ilginçtir. Geçimsiz, üyeleri birbirini kıskanan, uyumsuz bir aileyle karşılaşırız *Eylül*'de. Halit Ziya'da geçmişin otarşik aile düzenine büyük bir özlem vardı. Mehmet Rauf zamanında artık bu kadarı da kalmamıştır. Osmanlı ailesi bunalıma girmiştir. Bir başka ilginç nokta, babanın bağda kalmak istemesi, yani yaz tatiliyle iktisadî yararlılık kavramlarını birleştirmesidir. Ama estetik aylaklık kuşağının temsilcisi Süreyya bağ falan düşünemez. Yalıda, güzellikler içinde yaşayacaktır.

Romanın eylemi karı-koca yalıya (Mehmet Rauf'un deyişiyle "fildişi kule") geçtikten sonra başlar. Her türlü hayat kaygısından uzak, Boğaz'ın güzèllikleriyle başbaşadırlar. Bu güzellikler içinde Suad Süreyya'nın ona "karıcığım" demesine bile sinirlenir - Ne çirkin bir kelime! Ve Süreyya Suad'a yeni evlerini, "Sana kafesimizi

gezdirelim", diyerek gezdirir. Mehmet Rauf'un da bilincinde olmadığı asıl ironi buradadır. Gerçekten kafestedirler: tarihin o dönem Osmanlı aydınına hazırladığı ideolojik kafeste. Yalıda karı koca birbirlerinin çalışmasına karşı çıkarlar; çalışmak, ayıptır (s.36-7). Necib de üçüncü aylak olarak katılır bu hayata. Aslında hepsi de korkunç sıkılıp bunalırlar. Ama farkında değildirler bunun, çünkü kendi kafalarındaki cennet budur, daha iyisi olamaz. Süreyya, yalının tekdüzeli hayatının sıkıntısını bedeni eylemle geçirmeye çalışır: yelkenli kullanır, balık tutar. Gerçi bunlar hayatı anlamlı kılmaya yetmez ama adamda bir enerji, bir dirimsellik olduğunun kanıtıdır. Oysa Necib, Suad ve Mehmet Rauf üçlüsü onu dehşetli küçümser. Estetizm yolunun sonuna kadar yürümez, çünkü Süreyya'nın bedeni bayağı zevkleri vardır. Spor yapan, sağlıklı bir beden bu anlayışa uymaz. Ülküsel, veremli tipidir - ölü bir bedende canlı bir duyarlık. Ama her türlü eylemden kopuk gibi gelen, Suat ve Necip'de olduğu gibi hastalıklı düşünceler için birebirdir.

Bu kişiler somut hayatı yadsımışlardır. Aşklarının mutsuzluğunu açıklamakta anlamsız kalan yakınmaları, hayata karşı suçlamaları ancak bu bağlamda bir anlam kazanır. Hayatla temelde uzlaşamadıkları, somut hayata birtakım soyut değerler empoze ettikleri için, ne aşkı ne de başka bir şeyi hakkıyla becermeleri mümkün değildir. Mutlak edilginlikleri içinde çürürler. Sonunda en çok değer verdikleri, yücelttikleri aşkı bile yaşayamazlar. Zaten yaşanacak bir aşk değildir onlarınki - kafalarında olanaksız bir aşk yaratmış, yaşananın tadını değil, yaşanamayanın acısının sağlıksız tadını arar olmuşlardır.

Örneğin kadın alabildiğine nazenin, çelimsiz olmalıdır. Bütün aristokratik ya da yarı aristokratik düzenlerde kadın kavramı böyle gelişir. Asalak sınıfın asalaklık simgesidir kadın. İlkin zenginliğin simgesi olarak kadın çalışma ediminden uzaklaştırılır. Üretken olmak, aşağı sınıflara özgüdür. Zamanla kadın iyice ser çiçeği olur, hayatın nabzından uzaklaştıkça solar, silikleşir. *Eylül*'de Suad sandala binse başı dönen, Necib, "Şu sandal hâlâ paralanmadı mı?" deyince, sanki sandal gerçekten içinde Süreyya'yla parçalanmış gibi baygınlıklar geçiren anemik bir yaratıktır. Böyle bir kadının aşk uğruna da olsa *harekete* geçmesi enerjik bir davranışta bulunması beklenemez. Onun durumunda bir kadın için en güzel eylem inci yaşlar dökmektir. Güçsüz, iki ayağı üzerinde duramayan bir kişi

olarak, Necib'le bozuşunca yeniden Süreyya'ya döner, sarmaşık gibi ona yaslanır. Bu arada Mehmet Rauf önemli bir paradoksu baştan beri görmezlikten gelmiştir. Necib'i ulvi aşkıyla severken Suad, Süreyya ile normal yatak hayatını nasıl sürdürür? Bu, romandan doğan ama cevabı hiç verilmeyen bir sorudur.

Kadın böylece gitgide incelir, nazeninleşirken, erkek de bir tuhaf olur. Güzel bir manzara karşısında bayılır gibi olur, gözleri nemlenir. O da gittikçe eylemden kopar, arialarla falanlarla kendinden geçer. (Gelgelelim: "Asıl ağır musikiden, anlamak birçok senelik hususi eğitime ihtiyaç olan Glük, Haydn, Betofen gibi üstadlardan bahsederek onları anlamadığı için eseflerini söylüyordu." (s.48) Dolayısıyla, gücünü toparlayıp bir *davranışta* bulunması gerektiğinde elinden bir iş gelmez.

Servet-i Fünun romanında iyice egemen olan bu tip daha sonraki romanlarda kolayca ortadan kaybolmaz. İlk sert darbeyi Kurtuluş Savaşı ile yer. Ondan sonra yavaş yavaş silinir. Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore*'sindeki Necdet temelde bu estetikçi-asalak tiptir. Kendini kurtaracak yeni ideolojiye sarılır - Kurtuluş Savaşı ideolojisi. Ama bünyesindeki zayıflık ağır bastığından, birtakım "vatanî" heyecanlar dışında eyleme geçemez. *Kiralık Konak*'taki şair Hakkı Celis, erkenden ölür. Böylece bu edilgin tipin etkin hayata atılmasından doğacak çelişkiler başlamadan biter. Mehmet Rauf da bir tek (ve son) romanda toplumsal bir konuya el atmış, Halâs'da, Kurtuluş Savaşı'nı anlatmaya kalkışmıştır. Kahraman Nihat birçok bakımdan Necib'tir - seviş tarzı, piyano aşkı, incelikleri, v.b. bir yandan da ateşli bir yurtsever. Romanın toptan başarısızlığı içinde bu kahramanın iç çelişkileri de önemli rol oynar. Çıtkırıldım Osmanlı esteti böyle kanlı barutlu olaylarda yer alamaz. Gerçi İstanbul'da sinen Osmanlı çelebileri büsbütün ortadan kalkmaz yaşarlar. Benzerleri bugün bile vardır. Ama edebiyatın egemen tipi, olumlu tipi olmaktan çıkar artık estetikçi aydın.

Eylül'ün anemik ve letarjik kişilerini Mehmet Rauf yoktan var etmemiş, toplumdan almıştır. Ama bu kişilerine karşı hiç değilse Halid Ziya'nın Ahmet Cemil'ine olduğu kadar eleştirel bir tavır takmabilmeliydi. *Eylül*'ü son çözümlemede mahkum eden, yazarın yazarlıktaki başarısızlığı değil, dünya görüşündeki sakatlıktır.

Halkın Dostları, Sayı 8, Ekim 1970

Abdülhak Şinasi Hisar, çoğu eserlerinin adlarından da anlaşılacağı üzere, öncelikle geçmişi ele alan bir yazar. Yazmaya geç başlamış. Sanki önce içine doğduğu zamanın geçmesini, dünyanın değişmesini beklemiş, ondan sonra yazmaya başlamış gibi. Hisar, zaman akışının pek bilinçli olmayan ama çok duygulu bir gözlemcisi. Konusunu içten yaşadığı halde derinlemesine anlamaması, yani "bilinçli" olmaması, büyük bir yazar olmasını önlüyor. Öte yandan, Türk romanının ağır toplarından biri olmamakla birlikte, belki bir hafif sahra topu olarak çok başarılı.

Hisar'ın az çok bildiğim dünya görüşü ve inançlarıyla barışmam olanaksız. Eserleri arasında da yalnız romanlarına değer verebilirim. Boğaziçi'nin yalılarını, mehtaplarını anlattığı kitaplar, iç bayıltacak kadar tatsız, Vedat Günyol'un deyişiyle "manevi romatizme" illetini yansıtan eserler. Ama romanlarında yadırgamıyorum Hisar'ı. Anlatıcı olarak pek güzel oturuyor, uyuyor o kitapların bağlamına.

Romanın Yapısı

Fahim Bey ve Biz'e benzer bir roman okuduğumu hatırlamıyorum. Fahim Bey romanın kahramanı olarak sunuluyor, ama kitabın büyük bir kısmı anlatıcının (bunun Hisar'ın kendisi olması

gerekmez onun için "anlatıcı" gibi kişiliksiz bir terimi tercih ediyorum) düşünce ve izlenimlerine ayrılmış. Öyle ki, özellikle romanın sonlarına doğru, Fahim Bey iyice sahneden çekiliyor ve anlatıcının düşüncelerini içeren bölümler, birer deneme şeklini alıyor. Bunların deneme olarak değerini de araştırmadan önce, böyle bir yöntemin genellikle roman, özellikle de *Fahim Bey ve Biz* için geçerli olup olmadığı sorununu ele alalım.

Sorun, başlangıç noktası olacak görüş açısına göre değişir. Eğer ilk akla geldiği gibi, Fahim Bey hakkında bir roman okuyorsak, anlatıcının sözleri fazlalık olacaktır. Klasik ölçülere göre bu çeşit bölümler sakıncalı sayılmalıdır. Gelgelelim, kitabın adı sadece "Fahim Bey" değil: *Fahim Bey ve Biz*. Demek "Biz"in de kitapta "Fahim Bey" kadar yeri var. Bence bu romanın ele aldığı asıl konu, zamanın geçmesi, değişmez sanılan şeylerin değişmesi, bütün bir düşünüş, duygulanış, yaşayış sisteminin bambaşka bir düzen önünde göçüp gitmesidir. Ve bunlar Fahim Bey'inkinden çok anlatıcının kendi duyarlığında yansımaktadır. Bu bakımdan anlatıcı değişen dünya içinde Fahim Bey'e oranla daha bilinçlidir (belki ondan genç olup daha sonra olanları da görebildiği için). Fahim Bey ise değişimin bir işareti, bir simgesi gibidir. O, dural kişiliğiyle olduğu gibi kaldıkça, zamanın akışı daha belirlileşir, göze çarpar. Yani anlatıcı ile Fahim Bey romanda rolleri paylaşmışlardır. Fahim Bey, geçmişin somut örneği olarak dünyanın değişmesini gösterecek, anlatıcı da bu temanın fikrî içeriğini sağlayacaktır. Bu açıdan bakılınca kitabın kuruluşu karmaşıklaşıyor ve deneme niteliğindeki bölümler, Fahim Bey gibi dramatik bir roman kişisi olan anlatıcının zihnini yansıtmaları bakımından, bütün için daha geçerli oluyorlar.

Ancak, bütün bu söylediklerim, romanın iskelet durumundaki yapısıyla, kuruluşuyla ilgili. Yazarın uyguladığı teknik araçlarla romanın özü ayrı düzeylerde olabilir. Nitekim teknik açıdan bakılınca yetkin görülen Fahim Bey ve Biz, içerik bakımından yer yer zayıf kalıyor. Başka bir söyleyişle, deneme biçimindeki bölümleri teknik açıdan haklı göstermek mümkün, ama özlerinin değeri bakımından üstün bulmak hiç de kolay değil. Hisar, ustası Proust'unkine benzer bir yöntemle, önce birtakım somut olaylar, konumlar sunuyor, sonra bunlar üzerine genellemelere, felsefelere girişiyor. Birinci aşamada genellikle başarılı olduğu halde, felsefe-

de yavanlıktan kurtulamıyor bir türlü. Gene Proust'la karşılaştıralım. O da geçmişi, kendi izlenimlerini anlatır, hayat üzerine genellemeler yapar. Ama bütün bu sözlerinde dünyaya bakışında bir taze duyarlık, bir dirilik vardır. Duyuları son derece keskindir. Renkleri, sesleri, kokuları, özgül bir sinestezya (duyuların birbirine karışması) içinde verir. Felsefesi de yepyenidir, sanatsaldır, gücünü çevik bir imgelemden alır. Oysa Hisar'ı anlatmak için bütün bu nitelikleri tersine çevirmek gerekir. Onunkisi, taze değil geçkin bir duyarlık, özgün değil basmakalıp bir felsefedir. Duyusal yaşantının benzersiz, ince anlarını değil, en genel, en orta malı anlarını yakalar. Dolayısıyla, duyuları körelmeye yüz tutmuş (belki zaten hiç canlı olmamış) bir orta yaşlılığın destanını yazar.

Romanın sonlarına doğru Fahim Bey'in silinip anlatıcının öne çıkması bu bakımdan sakıncalı. Fahim Bey-anlatıcı dengesi bozulunca, kitabın asıl canlılığı kayboluyor.

Zaman

Abdülhak Şinasi'nin kendi sözleri, eserlerinde ele aldığı başlıca konunun zaman akışı olduğunu gösteriyor. Bunu, nesnel dünya zamanı ya da tarihi zaman olarak anlamamalı. Hisar, öznel, bireysel bir zaman kavramına göre yazar. Bildiği en değerli çağ kendi geçmişidir. *Boğaziçi Mehtapları*'nda şöyle diyor: "Zaten hatırlamak biraz tekrar yaşamak değil midir? Mazimiz, hatırlayabildiğimiz nisbette tekrar tekrar yaşayabildiğimiz hayatımızdır?"[1] Hisar için şimdiki zaman kötüdür. Gelecek ise ne felaket getireceği bilinmez, karanlık bir şeydir. Dolayısıyla, onun için "hatırlamak" sadece "biraz tekrar yaşamak" değil, yaşamanın bütünü olmuştur. Geçmişi ona bugünkü davranışlarına yön vermek bakımından değil, kendi başına ve kendi içinde değerlidir. Hisar, Sermet Sami Uysal'a yazdığı mektubunda şöyle diyor: "Zaten bütün yazdıklarım gönlümde kalmış birtakım hatıralardan ibaret gibidir."[2] Bir başka yerde de şunları söylüyor: "Mazi en kıymetli hazinemizdir."

A. Ş. Hisar için "geçmiş", bir çeşit Cennet'tir. İlk günah öncesinin mutluluğu gibidir. Çizdiği dünyadaki kötülük kaynağı da za-

1 A.Ş. Hisar, *Boğaziçi Mehtapları* (İstanbul, 1942), s. 54-55.

2 S.S. Uysal, *Abdülhak Şinasi Hisar* (İstanbul, 1961), s.3.

mandır. Zaman kaçınılmaz bir şekilde ilerler ve o ilerledikçe dünya kötüye gider. Nitekim zamanın ilerlemesi, saatların çalışması dayanılmaz bir acı verirken, Fahim Bey ya da anlatıcı için mutluluk, zamanın durmasıdır. Örneğin, Fahim Bey'in gördüğü, onuncu bölümde anlatılan düş, bir çeşit gizemsel (mistik) yaşantı, bir çeşit Nirvana'ya erme oluyor. Ve bu Nirvana'da Hisar'ın özlemlerini görüyoruz. Bir kere Fahim Bey çocukluğuna dönüyor: "Ta çocukluk zamanlarında, sabahları yatağında lezzetten gönlünü bayıltan bir eski dakikasına kavuşmuş." Bu mutluluk anında zaman da duruyor: "zaman kanat germiş, sanki uçmuyor bekliyormuş."[3] Anlatıcı da, İstanbul'un güzelliğini överken coşarak şöyle diyor: "Böyle derin bir yaz gecesi İstanbul'un herhangi bir sahilinden ayrılan sandal mehtaplı sularda yüze yüze semanın yalnızlıklarına çıkar, *geçmeyen bir zaman içinde dolaşır.*" (s.135).

Hisar'ın zaman karşısında bu tutumu, olgun bir insana özgü değildir. Çocuksudur geçmişe özlemi. Bu özlemin yoğunluğu, yazarın içe dönüklüğünü zamana, çevreye uyamayışını ima eder. Gençlik çağının aristokratik hayatına hayranlığı da zaten çok belli, ayrıca belirtilmesi gereksiz.

Öznelci Birey

Hisar, son derece bireyci bir yazar. Daha ilk sayfada insanı bir atom-birey olarak anlatmaya başlıyor: "İnsanlar, birbirlerinden uzak mesafelerle ayrılmış yıldızlar gibi, kendi hususi boşlukları içinde dönen, hepsi yalnız, hepsi mahrem ve başkalarına kapalı birer dünyadır." (s.7-8) Hisar bu tema'sını, insanların birbirlerini anlayamayacağı düşüncesini romanda sık sık tekrarlayarak, bugünkü bunalım edebiyatının ılımlı -ve felsefi olmayan- bir başlangıcını yapıyor. Atom-bireyin sonucu yabancılaşma, dolayısıyla da bunalımdır elbette. Bazı eleştirmenlerimizin her fırsatta yaptığı gibi, bundan ötürü, vatan hainliğiyle suçlamayacağım Hisar'ı. Gerçi bunalımdan yana değilim, insanların atom olduğuna da inanmıyorum, ama Hisar'ın anlattığı dünyada ve o sınıf insanlar için bu gibi şeylerin gerçek olduğundan hiç şüphem yok. *Fahim Bey ve Biz* bu gerçekliği yansıttığı için saygım var esere.

---

3 A.Ş. Hisar, *Fahim Bey ve Biz* (İstanbul, 1955), s. 95,97.

Gelgelelim Hisar -ya da anlatıcı- kendi çağının ve sınıfının gerçeklerini evrensel doğrular olarak kabullenmiş. Bu gerçekler üzüyor onu; onların dışında bir gerçeklik kavrayamadığı için de dünya görüşü ister istemez karamsar oluyor. Bu öznelciliğin bir başka görünümü de yukarıda sözünü ettiğimiz geçmiş özlemi. Kendi gençlik çağının tadını ararken, Türkiye'nin ve dünyanın varmış olduğu yer hiç ilgilendirmiyor onu.

Ve Fahim Bey

Fahim Bey yanlış bir adam. Dünyaya yanlış zamanda gelmiş, hayatını yanlışlıklar yapa yapa geçirmiş. Yanlışlığı adından başlıyor. Don Kişot, Oblomov, Marmeladof gibi ciddi-komik edebiyat kişileri arasında, ufak da olsa bir yeri var Fahim Bey'in.

A. Şinasi, kişisini kronolojik bir olay sırası içinde sunmuyor bizlere. Zaten Faliim Bey'le romanda ilk karşılaşmamız, ölümünün gazetedeki ilanı yoluyla oluyor. Hisar'ın güzel bir buluşu bu: gazete ilanının kişiliksiz klişeliği ve ilanı verenlerin son derece kişisel üzüntüleri. Sonra roman boyunca bu başlangıcın sağladığı hüzünden sıyrılamıyoruz. Artık varolmayan bir adamın hikâyesini okuduğumuzu unutamıyoruz.

Ölümden başladıktan sonra, Hisar, az çok uyuyor kronolojik sıraya. Ama gene de kişisinin hayatından tek tek episodlar vermeyi ve onu çeşitli kişilerin gözünden göstermeyi tercih ediyor. Böylece Fahim Bey'i elbiseleri arasında, gazeteleriyle, çapkınlık serüvenleriyle, bürosunda kurduğu düşlerle görüp tanıyoruz. Onun gibi tek düzeli bir hayat süren bir adamın böyle belli başlı özellikleri açısından görülmesi daha sanatsal bir yöntem. Gelgelelim, değişik kişilerin gözünden gösterilmesi çok başarılı değil. Çünkü çeşitli görüş açıları, Fahim Bey'in kişiliğini yeni yorumlarla zenginleştirmekten çok, o görüş açısına sahip kişilerin özelliklerini anlatıyor. Anlatıcı, yorumuna inanmamızı istemediği kişileri gülünçleştirerek sözlerini de güvenilmez kılıyor - örneğin Huriye Hanım ya da Enişte Bey. O zaman, bütün bu yorumlar, Fahim Bey'in anlaşılmadığını belirtmekten başka bir işe yaramıyor. Bu arada anlatıcının da yaşı ilerledikçe olgunlaştığını, ve Fahim Bey'i daha bir hoşgörürlülükle kabullendiğini görüyoruz.

Fahim Bey'i ilk tanıyışımız bir ölüm ilanıyla olmuştu. Bunun he-

men ardından bir günlük maslahatgüzarlık episoduyla karşılaşıyoruz. Böylece, bir insanın ölümünden duyulacak doğal hüzne bir de komiklik katılıyor. Ve bu karışım bütün eser boyunca başarıyla sürdürülüyor. Fahim Bey, ne acınacak kadar düşük, ne de hayran olunacak kadar üstün bir kişi. Ama, trajik ya da patetik olmadığı halde, hem trajik hem de patetik ögelere sahip. Zaman zaman gülüyoruz ona, ama bir yandan da hak veriyoruz. Hafif bir hüzünle ve hafif bir gülümsemeyle seyrediyoruz onu, türlü soylu beceriksizlikleri arasında - bu duygusal bağlanmamız hiç eksilmiyor, ama aşırı bir bağlanma da olmuyor. Fahim Bey'i hep uzaktan ya anlatıcının, ya da başka kişilerin sözleriyle tanımamız, onunla özdeşliğimizi (identification) önlüyor. Fahim Bey'den sıkılmıyoruz roman dünyasında, ama aramızda yaşayan biri olsa sıkılacağımızı biliyoruz: "...hep kendine ayıracak vaktimiz bulunmadığı bir anda meydana çıkardı." (s.125). İnsan Fahim Bey'in elinden tutmak, onu yüreğinin iyiliğine layık bir yerlere oturtmak istiyor. Ama biliyoruz ki hiçbir zaman böyle bir yere varamayacaktır. Yoksa Fahim Bey olamazdı.

Fahim Bey'in kişiliğinin özü buradadır sanıyorum. Tek-yanlı dural bir tiptir. Tanımlayıcı özelliği değişime uğrayamayacak bir yapıya sahip olmasıdır. Bu yapı, çağının toplumsal determinizmi tarafından belirlenmiştir.

Fahim Bey için evrensel bir tip demek bir abartma olmayacaktır herhalde. Ama "evrensel" derken onun her yerde, her ulus okurunca anlaşılabilecek biri olduğunu söylemek istiyorum, her yerde varolabilecek biri olduğunu değil. Aslında son derece yerel bir roman kişisi. Sadece Türkiye'de ve orada da yalnız İstanbul'da, üstelik yalnız ve yalnız yirminci yüzyılın başlarındaki İstanbul'da, belli bir sınıfın üyesi olarak yaşayabilir. Bu da öteden beri beslediğim bir inancı doğruluyor: edebiyatta insanlar gerçekten kendi yer ve zamanlarının insanı olduklarında evrenselleşebilirler. Bir Japon ya da Afrikalı kendi ülkesinde Fahim Bey tipini tanımayabilir. Ama roman kişinin içinde yaşadığı dünyadır. Kişi bu dünya içinde bu roman-evrenin kendi iç kurallarına uygun inandırıcı bir şekilde yaşıyorsa, başka geleneklerden yetişmiş insanların gözünde de bir yaşarlığa sahip olur.

Fahim Bey'i çağının toplumsal determinizmi belirliyor demiştim. Onu yaşama savaşında ilkin bir devlet memuru olarak görmüştük. İşinde bir hiç, ama fazla büyük boş evinde "keman meş-

kederek" yanık havalar çalmakta. Onun bu Osmanlı tipi romantizmiyle anlatıcı da duygulanıyor ve "genç kalbinin bütün kuvvetleriyle" ona hak veriyor. Doğrusu ben de hak veriyorum; oysa Osmanlı devletinin başarılı bir memuru olsaydı, hiç hak veremezdim. Başarılı derken o çağın anlayışına göre bir başarıyı kastediyorum. Tarihten biliyoruz sivrilmiş Osmanlı memurlarının rezaletini. Fahim Bey onlar gibi sivrilmeyi beceremediği için olumlu.

Sonra bakıyoruz ki Fahim Bey "teşebbüs-i şahsî"ye atılmış. Bunun ne demek olduğunu yazık ki sadece tarihten bilmiyoruz. Tuttuğunu koparan bir işadamı olarak Fahim Bey hiç çekilmezdi. Ama o sadece bir hayal adamı olabiliyor. Beceriksizliği sayesinde bilinçsizce yüreğinin temizliğini koruyor. Çünkü defterlerini uydurma sayılarla doldurup düşlere dalarken kimseyi sömürmüyor. Daha insancıl bir düzenin temsilcisi olarak Fahim Bey, beceriksizliği oranında iyi ve zararsız insan.

Ama iyiliği de etkili değil. Zaten kişiliğindeki patetik öge bu. Fahim Bey düzene uyup kötü olmuyor, ama düzenin üstüne çıkacak gücü de gösteremiyor. Ülküleriyle gerçeklik arasındaki uçurum Don Kişot'un yanına yerleştiriyor onu. Don Kişot gibi o da ülkülerinin güzelliği ve yüksekliğiyle, acınacak bir budala olmaktan çıkıp özel nitelikte bir soyluluğa ulaşıyor. Osmanlı toplumu burjuvalaşma süreci içinde, diyalektik olmayan bir maddeciliğin kirine bulanırken, eski ataerkil, manevi değerlerin simgesi olan Fahim Bey çağın akışına uydurmamakla koruyor insanlığını, ama bunun bile farkında değil. İşte Fahim Bey tipinin karmaşıklığını, böylece, kendi kişiliğinden çok toplumsal koşullar yaratıyor. Bir çağın belirli tez ve antitez çalışmalarının doğurduğu bir toplumsal aykırılık olarak ölümsüzleşiyor - bunun da Hisar farkında değil.

Simgeler ve Üslup

A.Ş. Hisar'ın anlatımındaki başlıca üstünlük somut ayrıntıları simgeleştirme gücü. Kitap baştan başa simgelerle doludur, denebilir. Fahim Bey'in adındaki gramer yanlışlığı onun hayattaki yanlışlıklarının simgesel bir kehaneti gibi kişiliğine yapışmış. Aldığı elbiseler de simgeleşiyor. Bunların çoklukları yüzünden bir türlü eskimemeleri, Fahim Bey'in parasızlıktan yenilerini alıp onlardan kurtulamayışı bu sefer daha yeni kalıp dayananların olmadık yer ve

zamanda sırtında görülmesi -evinde av elbisesiyle oturması gibi- üstelik iyice eskidikten sonra da tersyüz ettirip ya da boyatıp gene onları giymek zorunda kalması, Fahim Bey'in kişiliğini son derece tatlı bir şekilde anlatırken, elbiseler de sanki onun alınyazısının simgesi, onun Fahim Bey'lığı oluyor. Dördüncü bölümde çok canlı bir şekilde anlatılan saatler de zamanın simgesi olarak çok başarılı.

Hisar'ın dili bugünün ölçülerine göre haylı eski. Ayrıca Osmanlı kibarlığı ve zarafetiyle yüklü - falancanın "haremi", v.b. Ama bütün eskiliğine karşın tatsız değil. Uzun cümlelerde Hisar yolunu hiç şaşırmıyor. Çağının dilini çok iyi biliyor ve yer yer çok iyi kullanıyor. Düzyazısında imgelere yer vermesi de üslubuna bir şiirsellik katıyor. Soyut genellemelere giriştiği zaman gücü azalıyor ama, deneme biçimindeki bölümlerde bile, somut ayrıntılar üzerinde çeşitlemeler yaparak önerdiği fikirler, bayat oldukları halde, düzyazının tadıyla çekilir oluyorlar. Üslubunun kolayca göze çarpan bir kusuru retoriksel soru ve ünlemlere çok yer vermesi. Bunlar, bugün için yaşamayan ve moda olduğu çağda da zaten fazla yaşamamış bir duygusal üslubun örnekleri. "Eyvah"ları, "heyhat"ları sineye çekmek modern okur için kolay değil. Hisar, iletmeyi iyi başaramadığı duyguları çağdaşlarının da uyguladığı bir yöntemi uygulayarak abartmayla anlatmaya çalışıyor. Örneğin, ondördüncü bölümdeki İstanbul duyguculuğu biraz aşırı. Çok kişi sever İstanbul'u, ama güzellikten sendeleyen pek bulunmaz.

Gelgelelim, anlatıcının abartmaları, bilinçsizliği, yer yer zevksizliği, kitabın özüne zarar vermiyor. Hattâ çağın atmosferini sağlıyor da denebilir. Anlatıcıyı Hisar'ın kendisinden ayrı, dramatik bir roman kişisi olarak düşündüğümüzde, bütün kusurları romanın gerçekliği için yararlı bile oluyor. Örneğin, Fahim Bey'in kültürlü bir kişi olduğunu söyledikten sonra, neler bildiğini anlatıyor. Bu bilgi kırıntılarını kültür olarak kabullenmemiz mümkün değil. Ama Hisar'ın burada ciddi mi olduğu, yoksa alay mı ettiği önemli değil. Anlatıcı gerekli kanıtları, belgeleri ortaya serdikten sonra, biz yargılarımızı istediğimiz gibi veriyoruz. Anlatıcı da, Yunan tiyatrosundaki koro gibi, toplum değerlerini belirtiyor. Dolayısıyla anı kitaplarında kendi adına konuşan dayanılmaz Hisar, romanlarda dramatize edilmiş anlatıcı yoluyla, faydalı bir öge olabiliyor.

Yeni Dergi, Sayı 43, Nisan 1968

Metin İncelemeleri

GİRİŞ

Altmışlı yıllarda düşünce hayatının bütün alanlarında bir canlanma vardı. Bu canlanmanın özelliklerinden biri de yöntem arayışıydı. Ister eleştiri yapmak olsun, ister devrim yapmak, bir işin doğru yöntemi bulunursa beklenen sonucun alınacağı inancı yaygınlaşmıştı. Bu çok zaman "yöntem"e dogmatik bir bağlılığa yol açıyordu ve yöntem "amaç" haline geliyordu.

Edebiyat eleştirisinde, vurgulanan ayrım, rakip okullar arasında ortaya çıkmadan önce, "öznel eleştiriye karşı nesnel eleştiri" olarak formüllenmişti. Örtük ya da belirtik, Ataç'ın başlıca temsilcisi olduğu anlayışa karşı belirmişti bu ayrım. Marksist Asım Bezirci ile Anglo-Sakson akımının sözcüsü apolitik Hüseyin Cöntürk bu çerçevede, "nesnellik" cephesinde yanyana durabiliyorlardı.

Hüseyin Cöntürk, farklı dünya görüşlerine sahip olmakla birlikte edebiyat anlayışında birleşen bir grup gençle, Evrim, Devinim, Yordam *adlı dergileri yayımladı. Bu çizgi, eleştiride "yakın okuma", "metin incelemesi" diye bilinen yöntemi ön plana çıkardı.*

"Önsöz"de değindiğim gibi, "yakın okuma" benim de önem verdiğim, hem de çok önem verdiğim bir tarzdı. Ama derdim, bu yakın okumayı tarihî perspektifi gözeten bir bakışla birleştirmekti. Burada Cöntürk'le anlaşamıyorduk, çünkü o metinde doğrudan doğruya bulunmayan bir şeyin hesaba katılmasını doğru bulmuyordu. Yazdığım eleştirilerde kendi karışımımı sürdürmeye çalıştım; ama o yıllarda,

"yakın okuma" tarzına "demonstration" olabilecek birkaç şey de yazdım. Buradaki ilk iki yazı böyle. Joyce üstüne olan ise bunun ancak kısmi bir örneği, bir fikir vermek üzere yazılmış bir parça.

Eliot'ın şiirini inceleyebilmek için, şiiri çevirmek zorunda kalmıştım. O sıralarda başka çevirileri de vardı, ama benim vurgulamak istediğim noktalar açısından, amacıma uygun değillerdi. Bundan ve Portre'*de Stephen'ın şiir denemesinden başka şiir çevirisi yapmadım. Bu iki örnek neden yapmadığımı açıklar herhalde.*

T.S. ELIOT'IN "PRUFROCK" ŞİİRİ ÜSTÜNE

Dikkatimizi ilk çeken, şiirin adında bir gariplik olduğu: "The Love Song of J. Alfred Prufrock." J. Alfred Prufrock gibi bir ismi aşk şarkısıyla bağdaştırmak oldukça güç, aşkla ilgisi olmayan bir işadamı çağrışımı uyandırıyor. Ayrıca ses bakımından başka İngilizce kelimeleri hatırlatıyor. Bu isim "Proof-rock" olarak da yazılsa aynı sesi verir, ve "sağlam-kaya" anlamına gelirdi. Kol saatlerinin arkasında "Water-proof", "shock-proof" gibi yazılar görüyoruz; yani, suya ya da çarpmaya karşı korunmuş demek. Şiir kahramanının neye karşı korunmuş olduğunu şiiri okurken göreceğiz. Gene soyadının bize hatırlattığı başka şeyler de var: ilk hece, cinsel ilişkiden korkan, kaçan anlamına gelen "prudish" kelimesini, ikinci heceyse "frock-coat" yani "frak" kelimesini hatırlatıyor. Bu çağrışımların şiirde işlenen tema için ne kadar geçerli olduğunu daha sonra anlayacağız.

Şiirin paradoksal başlığını Dante'nin *İnferno*'sundan bir parça izliyor:

> *S'io credesse che mia risposta fosse*
> *a persona che mai tornasse al mondo,*
> *questa fiamma staria senza più scosse.*
> *Ma perciocche giammai di qucsto fondo*
> *non torno vivo alcun, s'i'odo il vero,*
> *Senza tema d'infamia ti rispondo.*

Burada söylenen kısaca şu:" Söyleyeceklerimi yeryüzüne dönen biri işitecek olsa, hiçbir şey anlatmazdım; ama buradan kimse dönemeyeceğine göre korkmadan sana cevap verebilirim."

Şiir, birdenbire başlıyor, bir konuşmanın ortasında kesilmiş gibi:

Gidelim, öyleyse, senle ben,

Böyle söze başlayan kimdir, aşk şarkısını söyleyen mi, cehennemde konuşan adam mı? İkisinin de aynı kimse olması gerek. Aşk şarkısını söyleyen Prufrock (buna ne dereceye kadar aşk şarkısı denebilirse) aynı zamanda bir çeşit cehennemde yaşamaktadır. Birinci dize insanın aklına başka sorular da getiriyor. "Sen ve ben" derken "sen" sözüyle kimi anlatmak istiyor? Bu bir aşk şarkısı olduğuna göre ilk düşünülen Prufrock'ın sevgilisi olabilir. Ama bütün bu şiirde bu düşünceyi destekleyecek hiçbir şeye rastlamıyoruz. İngilizce'de "you" kelimesi hem "sen" hem de "siz" olabildiği için dizenin belirsizliği daha da artıyor. Çoğul anlamdaysa, Prufrock bize, okurlara sesleniyor olmalı. Bu yorum oldukça akla yakın. Çünkü Dante'den alınan parçaya uyuyor. Prufrock kendi cehenneminde yaşamaktadır. Söylediklerini kimseye anlatmayacağımıza inandıktan sonra içini serbestçe dökmüştür. Gene akla gelecek bir şey, Prufrock'ın bu sözünü kendine söylemiş olması. Şiir boyunca Prufrock'ın ikili bir kişiliğe sahip olduğunu görüyoruz: bir anlatılan hayat tarzını sürdüren Prufrock, bir de bu hayatın değersizliğini anlayan ve bir çıkış yolu arayan Prufrock. Gelgelelim bu yorumlardan herhangi birini benimsememiz şiirde önemli bir değişiklik yapmıyor. Önemli olan, okurun daha ilk dizeden bu çağrıyı yanıtlamasıdır.

İkinci ve üçüncü dizelerde çarpıcı bir benzetiyle karşılaşıyoruz. Gerek bu şiirin, gerekse yirminci yüzyıl şiirinin içindeki önemli yeri bakımından bu benzetmenin üstünde uzun uzadıya durmak gerekir:

Akşam gökyüzüne boydan boya yayılınca
Masanın üstünde eterlenmiş bir hasta gibi.

Benzetinin çarpıcılığı, normal olarak birbiriyle bağdaştırmadığımız iki şeyin, akşam saatiyle ameliyat için eterlenmiş bir hastanın yanyana konmuş olmasındandır. Ayrıca, normal olarak şiire

yakıştırmadığımız "eter" kelimesi" bu benzetide yer alıyor ve dizeyi daha çarpıcı kılıyor.

İngiliz edebiyatında bu çeşit benzeti ya da mecazlara aşağı yukarı zekâ yoluyla bulunmuş garip imge anlamına gelen "conceit" adı veriliyor. Bu çeşit mecazda, apayrı iki nesne ya da kavramın kolayca göze çarpmayan bir ortak yanı, anlatılmak istenen düşünceyi daha güçlü ve belirgin bir şekilde ortaya koymakta kullanılıyor. Bu çeşit mecazın yaygın olduğu onyedinci yüzyıl İngiliz edebiyatının şairi John Donne'ın iki sevgiliyi bir pergelin iki ayağına benzetmesi çok ünlüdür. Sevgililer ve pergel arasında göze görünür benzerlik yok. Ama şiirin bağlamında böyle bir imge, sevgililerin birbirinden ayrılmazlığını, birbirini tamamlayışını çarpıcı bir tarzda ortaya koyuverir. Ayrıca Donne, pergel gibi bilimle yakından ilgili ve duygusal çağrışımlardan uzak nesnel bir eşyayı, anlatılan duygunun yoğunlaştırılmasında kullanmış, şiirinde duygu ile düşünceyi tam bir denge içinde sürdürmüş ve şiire belli belirsiz bir mizah ögesi katmıştır.

Burada ele aldığımız benzetisinde T.S. Eliot da aynı şeyi yapıyor. "Akşam çok ölgündü", "hava çok sıkıcıydı", gibi önermelerin hiçbir zaman veremeyeceği bir yeğinlik ve keskinlikle akşamın bu şiir için çok önemli bir niteliğini belirtiyor. Onyedinci yüzyıl edebiyatının yaygın bir modasını kendi şiirinde uygulamakla ulusal edebiyat geleneğine bağlı kalıyor, ama aynı zamanda eter gibi yirminci yüzyıla özgü teknik denebilecek bir terimi şiirinin bir parçası haline getirmekle, benzetisini çağdaş kılmayı da başarıyor (çağımızda bilimin payı büyük olduğu için, çağdaş hayatı kapsamak isteyen bir şair, şu ya da bu yolla, tekniğin verilerini eserine sokmak gereğini duyar). Benzetinin genel öneminden gelelim bu şiir içindeki özel işlevine: bu benzetide şiirin teması açıkça önerilmiş, ana simge verilmiştir. İki dizenin içine yoğunca sıkıştırılan genel ruh hali, şiir ilerledikçe açılacak, işlenecek, geliştirilecektir. Benzetinin ögelerinden biri bir atmosfer durumu, öbürü de bir insandı. Böylelikle şiirin kahramanı Prufrock ile atmosfer arasında bir ilişki kurulmuş oluyor. Prufrock'ın yarı baygın, uyuşuk kişiliği çevresinde bulunan her şeye bulaşmış gibidir; ya da dış dünyanın uyuşukluğu Prufrock'ın kişiliğine sinmiştir - iki açıdan da bakabiliriz bu temaya.

Benzetiyi izleyen birkaç dizede aynı tema yeniden öneriliyor:

Gidelim belirli yarı-terkedilmiş sokaklardan
Mırıltılı kaçışlarından
Tek-gecelik ucuz otellerde tedirgin gecelerin
Ve istiridye kabuklu talaşlı aşevlerinin:

Benzetinin olumsuz niteliği sürdürülüyor. Kullanılan sıfatlarda ucuzluk, kirlilik belirtiliyor. Ayrıca sokaklar ne ıssız ne kalabalık, kaçışlar ne sessiz ne gürültülü, ucuz otellerde geçirilen gecelerde ne uykunun rahatlığı ne de uyanık olmanın enerjisi var. Hep iki şeyin ortasında kalmak, bir yarımlık, bir güdük kalmışlık havası. Prufrock'ın yaşantılarını da ilk olarak bu dizelerde görüyoruz. Yaşantılarının değersizliği kendini saran çevrede yansıyor.

Sokaklar ki kovalar sıkıcı bir tartışma gibi
Niyetleri sinsi
Götürmek için seni ezici bir soruya...
Ne olur sorma, "Nedir?" diye
Gidelim gideceğimiz ziyarete.

Önceki dizelerde daha çok bir ruh halini yoğunlaştırmak için betimlenen sokakların başka bir niteliği burada ortaya çıkıyor. Değersiz yaşantıların kaçışları olan bu sokaklar Prufrock'ı kötü bir amaçla izlemekte, "ezici soru"ya götürmektedir. Bu soru, şiir boyunca işlenecek temalardan biri. Burada anlaşılan Prufrock'ın bütün kaçış yollarının onu sonunda yaşantılarının, dolayısıyla hayatının anlamını sormaya sürüklemekte olduğudur. Ama Prufrock bu soruyla karşılaşmak istemiyor. Sorunun dehşetini, belli belirsizce de olsa, biliyor ve bu karşılaşmayı elinden geldiği kadar geciktirmek istiyor. Onun için gene bir kaçış yoluna başvuruyor, eski düzenini sürdürüp ziyarete gidiyor. Bu dizelerde "ezici soru" ve "ziyaret" arasında bir karşıtlık göze çarpıyor. Karşıtlık yoluyla yapılan ironinin bu şiirin kuruluşunda önemli bir yer tuttuğunu ilerde daha iyi göreceğiz.

Bundan sonra iki dize, bir geçiş sağlamak görevini yapıyor:

Odada kadınlar gelirler giderler
Mikelangelo'dan söz ederler

Ama aynı zamanda şiirin örgensel bütünlüğü içinde imlemi büyük bir önerme bu. Prufrock devam ettiği yerleri büyük bir çıp-

laklık ve açıklıkla gözümüzün önüne seriyor. Şık bir salon geliyor gözümüzün önüne. Burada birtakım yüksek sınıftan iyi giyimli kadınlar var; yaşadıkları hayatın tekdüzeliği "gelirler ve giderler" kelimelerinin ağır ritmiyle veriliyor. Mikelangelo'dan söz ettiklerine göre bunların aynı zamanda kültürlü kimseler olduklarını anlıyoruz. Ama kültürlerinin hayatlarına hiçbir değer katmadığını ileride göreceğiz. Ayrıca, kadınlara Prufrock'ın gözünden bakmış oluyoruz. Ve böylece onun da bu salonlarda yaşanan hayatı fazla değerli bulmadığını, ama gene de bu gibi yerlere gitmeden edemediğini anlıyoruz. Bundan sonraki kıtada, çarpıcılığını, eterlenmiş hasta gibi alışılmadık oluşundan alan bir imgeyle karşılaşıyoruz. Bu gibi imgeler, yeğin ve güçlü olur. Ama yeğinliklerini, güçlerini, çoğunlukla bir iki dizede tüketirler. Örneğin, eterlenmiş hasta ve gökyüzü benzetisi iki dize içinde görevini yapmış, ama bu arada kendini tüketmiştir, daha fazla sürdürülmesinin olanağı yoktur. Oysa Eliot bu kıtanın sekiz dizesinde sisi bir kedi gibi anlatmayı başarıyor. Kedinin hareketlerini betimleyerek sisin pisliğini ve miskinliğini veriyor. Önceki dizelerde önerilen "ne orada ne burada" olma havası, sis imgesiyle güçleniyor, çünkü sis de karanlıkla aydınlık arası bir şey. Kedi imgesi de benzetiye ayrıca bir anlam katıyor.

Sarı sis sürterken sırtını pencerelere
Sarı duman sürterken burnunu pencerelere
Yaladı diliyle köşelerini akşamın,
Lağımlarda biriken sularda oyalandı
Bıraktı yağsın sırtına bacalardan yağan kurum,
Saçaktan kaydı, ansızın atladı,
Ve yumuşak bir Ekim gecesi olduğunu görünce,
Kıvrıldı evin çevresine, uyuya kaldı.

Bu kıtanın bir başka işlevi daha olduğunu görüyoruz. Çünkü birinci ve ikinci dizeler sonra gelen kıtada biraz şekil değiştirerek tekrarlanıyor ve böylece akşamı, dolayısıyla Prufrock'ın genel ruh halinin anlatılışından, fazla keskin bir konu değişikliğine meydan vermeden, sonraki kıtanın "zaman" temasına bağlıyor.

Elbette bulunacaktır zaman
Sokak boyunca süzülen sarı dumana

Sürterek sırtını pencerelere;
Bulunacaktır zaman öldürüp yaratmaya,
Ve zaman bütün işlerle günleri için ellerin
Tabağın içinde bir soruyu koyup kaldıran;
Senin için de, benim için de zaman,
Ve zaman daha sürüyle kararsızlığa
Daha sürüyle görüş ve yeniden görüşlere
Çayı kızarmış ekmekle almadan önce.

Odada kadınlar gelirler giderler
Mikelangelo'dan söz ederler.

Bu ve bundan sonraki kıtada "zaman" kelimesi on kere söyleniyor (çeviride dokuz kere). Bu zaman, uydurma bir zamandır, çünkü bu zamanda yapılan her şey aslında yapılmaz. Yaşanmamış ve yaşanamaz bir zamandır bu; yaşanmayacağını Prufrock da bilir, ama gene de, ezici soruyu savsaklamak için bu uydurma zaman kavramına dört elle sarılır.

Bu kıta içinde karşıtlık yoluyla yapılmış ironilere sık sık rastlıyoruz. "Zaman" bulunacağı, Prufrock'dan beklenmeyecek kesinlik ve yiğitlikle söyleniyor. Ama hemen görüyoruz ki zaman, çeşitli tanıklıkları karşılayacak yalancı bir yüz, bir maske hazırlamakta kullanılacaktır. Buradaki takma yüzle hastayı bayıltmak için kullanılan eter maskesi arasında bir ilişki içeriliyor (ima ediliyor). Gene görüyoruz ki Prufrock'ın uydurma zamanında, öldürme eylemi, yaratma eylemiyle eş anlamlıdır. Böylece, Prufrock'ın kişiliğini ve dünyasını saran çift-değerlilik niteliği bir kere daha pekiştiriliyor. Bundan sonra gelen dizede, Hesiod'un *İşler ve Günler* adlı kitabına bir anıştırma göze çarpıyor. Bu kitapta Hesiod çiftçilere nasıl çalışacaklarını öğretir, ayrıca ahlak dersleri verir. Ama Hesiod'un anlattığı süt sağan, çift süren, yani olumlu ve yaratıcı işler gören eller yerine, burada Prufrock ve benzerlerinin elleri vardır. Bu eller, çay davetlerinde, ekmek kırıntılarıyla oynarlar. Ekmek kırıntıları, önceki ezici soruya bağlanmıştır. Soruyu sorma cesaretini bir türlü bulamaz Prufrock, kararsızdır. Ve aklından geçen bütün bu derin sorunlar, kızarmış ekmek ve çay gibi önemsiz şeylerle tam bir karşıtlık içindedir. Prufrock'ın ikili kişiliği böylece bir kere daha açıklanmış olur. Hayatının değersizliğini çok iyi kavrayan, ama gerekeni bir türlü yapamayan bir adamdır.

Dördüncü kıtanın başında bütün bu kararsızlıklar yüzeye vuruyor. Prufrock için önemli olan, cesaret göstermek. Yani, kendine ve başkalarına yaşadıkları hayatın anlamını, değerini sormak, uyuşuk yaşantılarının hep birlikte görmezlikten geldikleri ucuzluğunu açıkça söylemek:

Elbette bulunacaktır zaman
Düşünmeye "Var mı cesaretim, cesaretim?"
Bulunacaktır zamanı dönüp merdiveni inmenin,
Ve saçımın ortasında bir benek kelim-
(Diyecekler: "Nasıl da seyreldi saçları!")
Gündüzlük ceketim, çeneme eren yakam,
Boyunbağım şık ve sade, ama gösterişsiz bir iğneyle belirgin-
(Diyecekler: "Ama nasıl inceldi, kolları, bacakları!")
Var mı cesaretim
Bozmaya evrenin düzenini?
Bir anda bulunur zaman
Karar ve yeni kararlara, bir anın ters çevirdiği.

Prufrock, cesareti olup olmadığını kendine sorduktan sonra dönüp merdivenden iniyor, yani gene kaçıyor. Merdiven, Dante'nin eserinde cennetten cehenneme inen merdiveni anıştırmaktadır. Yani Prufrock, soruyu sorma cesaretini gösteremediği için cehenneme inmek zorunda kalır. Bu dize, şiirde ilk olarak, üstü kapalı bir dizi çağrışım yapmaktadır. (Eski eserlere çeşitli anıştırmaların çoğaldığını görüyoruz; ileride bunun üstünde durmamız gerekecek.) Eliot burada, karşıtlık ironisini uyak kullanarak veriyor. "Cesaretim" ve "kelim" sözlerinde uyak, çok derin bir sorunla çok önemsiz bir şeyi keskin bir karşıtlık içerisinde biraraya getiriyor.

Yaşlanma belirtileri karşısında kadınların ne diyecekleri, Prufrock'ı tedirgin ediyor. Yaşlansa da zevkli ve şık olacağını söylemek istiyor. Ama bunların da fazla bir şey değiştirmeyeceğini seziyor. Yalnız dış görünüşlere önem verilen bir düzende bir hiç olmaya yüz tutmuştur. Üstelik bu düzeni yadsıyacak manevi güce de sahip değildir. Dolayısıyla, evrenin gidişine (Prufrock'ın gözünde evren ancak bu kadar) karşı çıkacak cesareti gösteremez. Kararların kararsızlığa dönüştüğü uydurma zamanına döner. Bundan sonra gelen üç kıtada, Prufrock salonlardaki kadınlar hakkında izlenimlerini anlatıyor:

Çünkü bilirim ben hepsini, hepsini bilirim-
Bilirim akşamları, sabahları, öğle sonralarıyla,
Hayatımı ölçtüm ben kahve kaşıklarıyla;
Ölgün bir düşüşle ölen sesleri bilirim
Yandaki odadan gelen musikinin altında
Ve işte nasıl cüret ederim?

İlk kıtanın üçüncü dizesinde, şiirin belki de en acı önermesiyle karşılaşıyoruz. Prufrock'ın hayatını, yaşantılarını ölçmeye, kahve kaşıkları yetmektedir. Söyleyişteki durgunluk sözün korkunçluğunu daha da belirgin kılmaktadır. Kendi hakkında bu derece küçültücü sözü söyleyebilen kimsenin hayatını değiştirmek bakımından hiçbir çabaya girişmemesi ise, patetik bir kısırlık havası yaratmaktadır. "Akşamları, sabahları öğle sonralarıyla" dizesi, bu salonlarda geçirilen hayatın tek düzeli akışını veriyor. Sesler, ölgün; musiki sesi uzak bir odadan geliyor - yani dekor niteliğinde. Bu çevre içinde Prufrock, kafasını kurcalayan soruyu sormak cüretini kendinde bulamayacaktır. Söyledikleri nasıl olsa karşısındakileri etkilemeyecektir ("Ölgün düşüş" sözünde On İkinci Gece'ye bir anıştırma var).

Ve bilirim ben o gözleri, hepsini bilirim -
Seni formülleyici bir sözle çakan gözleri,
Ve formüllendiğim zaman, bir iğneye takılı,
İğnelenmişken ve kıvranırken duvarda,
O zaman nasıl başlarım
Günlerimin, yönlerimin izmaritlerini tükürmeğe?
Ve nasıl cüret ederim?

Kadınlar gözleriyle Prufrock'ı formüllüyorlarsa, bunda o da eşit derecede suçludur, çünkü hayatını kendine yapmacık yüzler hazırlamakla geçirmiştir. Bu yüzden de kendi kişiliği onu saran kimselerin yargılarına mahkumdur. Burada, duvara iğnelenen bir böcek imgesini (Koleksiyon için yakalanmış bir kelebek olabilir) görüyoruz. Az önce sözü edilen gösterişsiz boyunbağı iğnesiyle de bağdaştırabiliriz bu iğneyi. O zaman, kendi seçtiği bir nesnenin Prufrock'ı şimdi bu çaresiz duruma düşürdüğü sonucu çıkar. Gene bu imgede, ve gene üstü kapalı olarak, çarmıha gerili İsa'ya bir anıştırma seziliyor. Gelgelelim, İsa'nın çarmıha çakılışının

yüce anlamıyla Prufrock'ın bir böcek gibi iğnelenişi arasında adamakıllı alaylı, alaylı olduğu kadar da acıklı bir karşıtlık var.

Ve bilirim ben o kolları, hepsini bilirim-
Bilezikli ve beyaz ve çıplak kolları
(Ama lamba ışığında, sarı tüylerle kaplı!)
Elbiselerden yayılan koku mu
Unutturuyor bana böyle bir konumu?
Bir masaya uzanan ya da şala sarılan o kolları
Ve o zaman mı cüret ederim?
Hem sonra nasıl başlarım?

Bu kıta biraz erotizme yaklaşıyor, çünkü görme ve işitme yerine, dokunmayı temsil eden kollar var burada. Kollar, ilk betimlenişleriyle, güzel bir imge yaratıyorlar. Sarışın tüylerden söz edilirken şehvetli bir dirimsellik tonu kulağımıza çalınıyor. Ancak, lamba ışığında (balo lambalarını düşünmeliyiz), ters yöne bir içerme (ima) sezinlenebiliyor. Yayılan koku, yani gerçek olmayan parfüm kokusu, gece elbisesi çağrışımıyla karışınca dirimsellik azalıyor. Ayrıca, bu parfüm kokusunu ilk baştan beri aklımızda kalan eter kokusuyla haklı olarak birleştirince, ilk dizelerin canlılığı iyiden iyiye gevşiyor. Üstelik bu kollar salon edaları yaparak uzanmakta, pahalı şallara sarılmaktadır. Bu görünüş karşısında Prufrock cesaret edemez, söze nasıl başlayacağını bilemez.

Bu üç kıtada yapılan tekrarlamalar, anlatılan temayı güçlendirmekte kullanılmışlardır. Ayrıca anlaşılmaktadır ki görme, işitme, dokunma, koklama duyuları, ve bunların sağladığı insanlar arası iletişim (communication), böylesine kısır yaşantılardan ileri gidemiyor.

Söylemeye karar verse bile, söyleyecek nesi vardır Prufrock'ın? Bir başka çirkinlik, yoksulluk ve yalnızlık imgesi verebilir ancak:

Şöyle mi desem, alaca karanlıkta dar sokaklardan geçtim
Ve seyrettim pipolarından yükselen dumanı
Pencerelerden sarkmış, gömlekli yalnız adamların?..

Şiiri saran olumsuz değerler havası buraya kadar iyice yoğunlaşmıştı. Sözün burasında Prufrock dayanamıyor ve içten bir dilekte bulunuyor:

Durgun denizlerin tabanlarında seyirten
Bir çift keskin kıskaç olmalıydım ben.

Prufrock'ın bir yengeç ya da ıstakoz olmak istediğini görüyoruz; yalnız hayvanın adını değil, bir niteliğini söylüyor. Demek ki asıl istediği kesici, güçlü bir yanı olması. Ama aslana, kaplana benzemek değil dilediği, yengeç gibi hayatın en basit düzeyinden bir hayvan (hem de çirkinliği su götürmeyen bir hayvan) olmaya bile razı. Yeter ki, belirli bir amacı olsun, canlı, anlamlı bir hayat yaşasın (suda yaşayan bir yaratığın seçilmesinde gizli bir anlam olup olmadığını birazdan göreceğiz). Ama Prufrock'ın bu işten haykırışı da "olacağım" gibi kesin bir önermeyle değil, dilek kipinden bir "olmalıydım" sözüyle bitiyor.

Ve Prufrock hemen vazgeçiyor bu dileğinden. Düşüncelerini kovuyor, yeniden salon havasına dönüyor:

Ve öğle sonrası, akşam, öylesine rahat uykuda!
Uzun parmaklarla okşanmış,
Uyuyor... yorgun ya da yalandan hastalanmış
Şuracığa uzanmış, yatıyor aramızda.
Çayımı, pasta ve dondurmamı aldıktan sonra,
Kendimde güç bulur muyum bu anı bir çıkmaza zorlamaya?
Gerçi ağlayıp oruç tuttum, ağlayıp dua ettim
Gerçi gördüm başımın (hafifçe kel) tepside yattığını,
Ama ben peygamber değilim- ve sanmıyorum bunun
önemli olduğunu;
Gördüğüm büyüklük anımın titreyip solduğunu,
Gördüm o ebedi Uşağın paltomu tutuşunu, ve sırıttığını
Ve sözün kısası korktum.

İlk dizelerde uyuyan kedi imgesi bir daha hatırlatılıyor. Geceyi saran uyuşukluk, sis, bulanıklık çağrışımları yenileniyor; burada görülen durgunluk, canlı eylemlerin, dirimsel yaşantıların gerekli tamamlayıcısı olan bir dinlenme değil, eterlenmişliğin getirdiği manevi miskinliktir. Ayrıca, gerçek ya da yalandan, bir hastalık imgesi var ortada. İşte bu ortam içinde Prufrock oruç tutmuş ve dua etmiş (yani bir dinî imge) ama kurtuluşunu eylemiyle başaracak gücü bulamamıştır. Aziz Yahya gibi o da doğruyu görmüş, ama Yahya'nın tersine, bunu kabul edecek, söyleyecek cesareti

gösterememiştir. Doğruyu söylememekle kurtarmaya çalıştığı başı, manen kesilmiştir. Üstelik bu baş Yahya'nınki gibi saçlı sakallı değil (yani canlılık dolu) hafifçe dazlaktır. En büyük anı bir mum alevi gibi sönmüştür. Ebedi Uşak (ölüm) sırıtarak paltosunu tutmuş, yani onu öbür dünyaya çağırmıştır. Ama Prufrock gene de sorusunu sormaktan korkuyor. Bunun herhangi bir değeri olabileceğine de inanmıyor:

Ve değer miydi acaba, her şeyden sonra,
Fincanlardan, reçelden, çaydan sonra,
Çanak çömleği, seninle benim konuşmamız arasında,
Bir şeye değer miydi acaba,
Bir gülüşle ısırıp koparmak meseleyi,
Evreni sıkıp bir top yapmak
Ve yuvarlamak ezici soruya doğru,
"Ben Lazarus'um" demek, "ölümden geldim,
Anlatmak için size her şeyi, anlatacağım size her şeyi"-
Bir tanesi, başının altına bir yastık koyarak dese: "Benim
söylemek istediğim bu değildi.
Hiç de bu değildi"

Bu kıtada gerilim biraz daha artmıştır. Prufrock soruyu soracak gibi olmaktadır. Bu arada, Lazarus anıştırması da şiire giriyor. Aziz Yahya gibi Lazarus'un da dindarca bir ölümle ölmesi Eliot'ın dinî amacını daha açıkça ortaya koyuyor. Din yolunda ölüm anlamlıdır ve sonunda huzur getirir, demek istiyor. Oysa Prufrock gibilerin ölümlerini Ölüm kendisi bile alayla karşılamakta. Uşağın paltosunu tutmasıyla ölümü gören Prufrock salondakilere gerçekleri anlatmayı düşünür. Bu gerilim anında kadınlardan birinin başının altına yastık koyma imgesi keskin bir karşıtlık yaratır; Prufrock'ın söyleyeceği ezici şeylere karşılık kadın bir yastık almakta, yani oturuşunun gevşekliğini büsbütün arttırmaktadır. Onun söylemek istediği Prufrock'ın söyleyeceğine uymayacaktır elbette.

Son iki kıtada Prufrock'ın zihni daha çok bulanır, çünkü burada çelişkiler fazlalaşmıştır:

Ve değer miydi acaba, her şeyden sonra,
Bir şeye değer miydi acaba,

Günbatımlarından sonra, kapılardan, serpintili sokaklardan,
Onca romandan sonra, fincanlardan, döşemede
sürünen eteklerden-
Bütün bunlar ve daha bir bu kadarından?-
Söylemek imkânsız galiba söylemek istediğimi!
Ama sanki büyülü bir fener bir perdeye yansıtmış
gibi sinirleri:
Bir şeye değer miydi acaba
Bir tanesi, bir yastık yerleştirir ya da bir şal atarken,
Pencereye döner ve derse:
"Hiç de bu değildi,
Söylemek istediğim bu değildi."

Burada Eliot'ın şiirsel ustalığı en yüksek noktalarına ulaşıyor. Önce günbatımlarını görüyoruz; bu güzel bir görünüştür elbette, ama aynı zamanda bir ölüş, bir yokoluş imgesidir. Kapı da hem açılabilir hem kapanabilir. Romanlar, ya da daha geniş anlamıyla sanat insani değerlere sahiptir. Ama Prufrock gibileri bu değerleri bulamazlar, çünkü sanatı da bir kültürlülük gösterişi olarak kullanırlar. Dolayısıyla, kapılar onlar için kapalıdır. Zaten hemen arkadan fincanlar, çaylar, süslü gece elbiseleri yani amaçsız hayatlarının kof simgeleri gelmektedir. Yalnız, bu imgelerde verilen çift değerlilik havası unutulmamalıdır. Prufrock'ın iyiye yönelen bir yanı olması onu daha gerçek bir kişi yapmakta, içinde bulunduğu durumu daha acıklı kılmakta ve bir yandan da, bu durumdan kurtulma çabası göstermemekteki sorumluluğunu arttırmaktadır.

Aşağıdaki kıtada Prufrock kendi hakkında son yargısına varıyor, kendini, gereken yere koyuyor:

Yok! Ben Hamlet değilim, ne de yaratılmışım öyle olmak için
Mabeyinden biriyim ben, kullanılacak biri
Bir törene katılmak, başlatmak için bir sahneyi
Prense öğüt verecek biri; basit bir maşa, şüphesiz,
Saygılı, iş görmeye hevesli,
Tedbirli, dikkatli, hem ihtiyatlı;
Tumturaklı sözlerle dolu, ama biraz kalın kafalı;
Kimi zaman, hattâ, nerdeyse gülünç
Hattâ kimi zaman soytarı.

Hamlet'e değinilen ilk dizenin "olmak" kelimesiyle bittiğini görüyoruz. Şair böylece zihnimizde genel bir Hamlet kavramı yarattıktan sonra bizi Hamlet'in "olmak ya da olmamak" sorusuna yöneltiyor. Hamlet'in açmazı bu soruda özetlenmiş, oysa Prufrock buraya bile varmamıştır: soruyu sormak ya da sormamak arasında kıvranmaktadır. Oyunun sonunda Hamlet sorusunu çözer, ama Prufrock için bu düşünülemez. Polonius gibi ikinci, belki de üçüncü dereceden bir adam olabilir ancak. Burada bir de ondördüncü yüzyıl şairi Chaucer'a anıştırma var. *Canterbury Öyküleri*'nde, Oxfordlu bilim adamı "tumturaklı sözlerle dolu" diye anlatılır. Ama onun sözleri gerçekten bilgi doludur. Prufrock'ınkiler gibi yapay (sahte) yaşantılara dayanmaz. Eliot burada dilden ve dilin tarihi gelişiminden de yararlanıyor. Chaucer zamanında "sentence" kelimesi herhangi bir yazı ya da konuşmanın anlamı, ahlak dersi demekti (öz Türkçe karşılığı diyem). Oysa bu kelime zamanla anlam değiştirerek "cümle" demek oldu. İşte Prufrock'ın konuşmasında yalnız tantanalı cümleler vardır, anlam değil.

Şiirde Eliot'ın çeşitli eserlere değindiğini gördük. İngiliz edebiyat geleneğinden, hattâ İngilizce'nin tarihi değişiminden bile yararlanmıştır. Ve bütün bu değinmeler şiirin örgensel bütünlüğünün ayrılmaz parçaları durumundadır. Böyle şiir yazmakta Eliot'ın amacı ne olabilir? Eliot, kendini ve yirminci yüzyıl sanatçılarını dünya kültür geleneğinin mirasçısı kabul ediyor. Kurulu edebiyat geleneğini kendi çağının gereklerine göre kullanarak yeni ve özgün (original) oluyor. Çeşitli ulusların klasik kültürlerine yönelerek bir çeşit çağdaş hümanizma yapıyor. Ayrıca, bu tutumuyla kendi şiirini zenginleştiriyor, anlam bakımından yoğunlaştırıyor. Örneğin, şiirine Hamlet adını katınca, zihnimizi istediği kıvama getirmiş oluyor. Çünkü imgelemimizi şiirini anlamamız için gerekli gördüğü duruma erdirmek için çok dolambaçlı yollara başvurmalıydı. Oysa bir "Hamlet" adını anıştırmakla, bundan sonra söyleyeceklerini daha iyi kavramamızı sağlayacak zihnî bir imgeyi uyandırıyor.

Bu sözleri söylerken metin incelemesinden uzaklaşır gibi oldum. Ama, görüldüğü gibi, Eliot'ın şiirleri de kendi metinlerinden dışarı çıkıyorlar. Bu çeşit anıştırmaları gözden geçirmeden böyle bir şiir üstüne tam bir yargıya varmak zor. Şimdi, gene Prufrock'a dönelim:

Yaşlanıyorum... yaşlanıyorum...
Pantolon paçalarımı kıvırıp giyiyorum.

Az önceki kıtanın sonunda gerilim artıyordu. Kendi durumunu düşünen Prufrock zavallılığını gittikçe daha açık seçik görüyor, neredeyse kendine söver hale geliyordu. Ama yaşadığı hayatı yadsımaktan gene vazgeçiyor, gene önemsiz şeylere dönüyor. Yaşlanmaktan korkuyor, ama bu, yapmak istediği olumlu işleri yapamadan ölme korkusu değil. Saçının açılması, kollarının, bacaklarının incelmesi gibi tasalarıyla aynı çizgide:

Saçımı arkadan mı ayırsam? Şeftali yesem mi ki?
Beyaz flanel pantolon giyip dolaşacağım sahili.
Deniz kızlarını duydum, şarkı söylerken birli ikili.
Sanmam şarkı söylesin onlar bana.

Kelini örtmek için saçını nasıl ayıracağını düşünüyor. Şeftali yemek düşüncesi de şiirin ana temasıyla yakından ilgili: daha basit ve gündelik bir düzeyde kalıyor belki, ama iyi ve güzel şeyleri görüp de kendi iç zayıflığı yüzünden (bedenî ya da manevî) yapma cesareti bulamayışına bağlı. Bundan sonraki dizede inceden inceye hesaplanmış bir geçiş görüyoruz. Prufrock, beyaz pantolon giymeye karar veriyor; bu karar şık görünme hevesine, boyunbağı iğnesi gibi şeylere bağlanabilir. Ancak, Prufrock bir de sahili dolaşacağını söylüyor. Sahilin neleri simgelediği bütünüyle görünmeden önce bu sözün anlamı kapalı kalıyor. Ama sahil imgesi beyaz pantolondan, yani Prufrock'ın dünyevî meraklarından, deniz kızlarına rahat bir geçiş sağlıyor ve çift değerlilik niteliğini yeniden öneriyor: Deniz kızları imgesiyle bir masal dünyasına giriyoruz ve bundan sonra şiirin tonu birden değişiyor. Gerçekçi, katı dil yumuşuyor, duygusallaşıyor. Esen rüzgar, dalgalar, su köpükleri, hep birden bir canlılık havası getiriyor. Sonra deniz kızları karaya yani küçük ve önemsiz insan yaşantılarına değil, engine doğru gidiyorlar. Deniz kızları imgesiyle masallaşan deniz böylece gündelik hayatın dışında bir kurtuluş yeri, bir özgürlük yolu oluyor:

Dalgalara binmiş denize açılırken gördüm onları
Geri püsküren dalgaların beyaz saçlarını taraya taraya
Rüzgar suyu karıştırdığı zaman aka karaya

Deniz kızları doğal olarak bir cinsiyet çağrışımı yapıyor. Prufrock'ın şimdiye kadar anlatmış olduğu kadınlarla tam bir karşıtlık içinde olduklarını görüyoruz. Deniz kızları da, deniz de, özgürlüğü simgeliyor, canlılığı, olumlu hayatı temsil ediyor. Şarkı söylemeleri ise deniz kızlarına estetik bir anlam kazandırıyor. Burada, sirenlere bir anıştırma olmalı. Odiseus gibi Prufrock da bağlıdır ve sirenleri dinler. Ne var ki, Prufrock'ı bağlayan kendi kişiliğinin güçsüzlüğüdür. Bu yüzdendir iyiye, güzele gidemediği:

Denizin odalarında oyalandık
Al yosundan çelenkli deniz kızlarının yanında
Ve boğulduk, insan sesleri bizi uyandırınca.

Şiirin son kıtasını yorumlamak oldukça güç. Buradaki boğulma olumlu mu, olumsuz mu? Denizi dini kurtuluşun simgesi, örneğin vaftiz suyu olarak ele alırsak boğulma olumludur. O zaman denizin odalarında oyalanmak, kurtuluşa yaklaşmak ama buna bir türlü erişememek şeklinde yorumlanmalıdır. İnsan seslerini de deniz kızlarının sesleri olarak düşünmeliyiz, çünkü kadınların değil, bunların sesleri olumludur.

Gelgelelim, böyle bir yorum biraz fazla zorlama görünüyor. Üstelik, bilinçsizce de olsa şiirin içinden çıkıp Eliot'ın genel görüşlerine dayanarak verilmiş bir yargı oluyor. Çünkü metinde böyle bir olumlu sonucu hazırlayan hiçbir şey yok. Gerçi Prufrock değerli ve değersiz, doğru ve uydurma ölü ve canlı arasında bocalayıp duruyor, ama şiirin hiçbir yerinde olumlu bir yola sapmıyor; tersine, her seferinde olumsuzluğa düşüyor; daha doğrusu, bocalayışı olumsuzluğun ta kendisi. Ancak kendi içinden gelen bir güçle kurtuluşa kavuşabilir. Oysa Prufrock sahilde dolaşıp deniz kızlarının şarkılarını uzaktan dinlemekle yetinmektedir. O zaman şöyle bir yoruma varıyoruz: Prufrock zihninde deniz kızları imgesini yaratarak bir masal ve düş dünyasına girmiştir. Bu dünyanın hayatı, gerçek dünyanınkinden daha gerçektir. Daha olumlu ve yaşanasıdır. Ama insan sesleri, yani Mikelangelo'dan söz eden kof kadınların sesi Prufrock'ı düşlerinden uyandırmış ve Prufrock asıl o anda boğulmuştur.

Şiir Sanatı, Sayı 2, 3; Aralık 1965, Ocak 1966

SABAHATTİN ALİ'NİN "ASFALT YOL" HİKÂYESİ ÜSTÜNE

"Asfalt Yol"[1] hikâyesinin ilk göze çarpan özelliklerinden biri, ana hikâyenin, kendisiyle zorunlu bir ilişkisi bulunmayan, ama birçok bakımlardan ona bağlı olan bir çerçevenin içine yerleştirilmiş olmasıdır: bu çerçevede öğretmenin köye gelişi ve gidişi anlatılmaktadır. Hikâyeye girişte kullandığı bu araç yazarın işine yarıyor, çünkü böylelikle köy yolunun bozukluğunu önceden belirtip asıl temaya hazırlık yaparak rahat bir başlangıç yolu buluyor. Başlangıç bölümü çoğul betimlemelerle (tasvir) dolu, ama bunlar basmakalıp ve gereksiz değil. Betimleme olarak kendi değerlerinden başka hikâyenin bütününde bir işlevleri var.

İlk iki paragrafta anlatılanlar, doğrudan doğruya köy yoluyla ilgili şeyler. Öğretmenin yorgunluğu üzerinde durmakla, yazar, yolun bozukluğunu vurguluyor. Bundan sonraki paragraflarda ise öğretmenin köye girişi anlatılıyor. Yazar, burada, köyü öğretmenin duyuları yoluyla ortaya koymak gibi bir araç kullanıyor. İlk önce köy uzakta görülüyor: "... kül rengi bir kerpiç yığını idi. Bir kenarda ince ince yükselen yine kül rengi birkaç kavak, orada, ufacık da olsa, bir su bulunduğunu anlatıyordu." Yoksul Anadolu köyü prototipinin okurun zihninde de yerleşmiş bir görüntüsü olacağına güvenen yazar, bu birkaç basit kelimeyle bizi gerekli

1 Sabahattin Ali, *Yeni Dünya*, Varlık Yayınları, 1966, s.7-20

yanıtlama (response) durumuna getiriyor. Kelime kullanmakta tutumluluk gösteriyor; "kül rengi", "kerpiç", "yığın" gibi nesnel ve betimsel (descriptive) kelimeler köyün sefaletini duyguculuk gösterilerine kaçmaksızın veriyor. Burada ağaçlar da var, su da var. Ama ağaçlar da köy gibi "kül rengi", "cılız", su "ufacık". Öte yandan Sabahattin Ali ağaçları "ince ince" sözüyle betimlerken, hem bir gelişmemişliği, hem de estetik bir niteliği belirtiyor.

Öğretmen köye akşam saatinde varmıştır. Yazar bunu anlatırken bir başka iyi düzenlenmiş betimleme kullanıyor: "Kırmızı bir deniz gibi parlayıp kımıldayan bu bir karış boyundaki kuru bozkır otlarının üzerinde upuzun gölgem yatıyor ve gölgemin başı, ileride, aralarından yer yer çekirgeler fırlayan bu otların arasında kayboluyordu." Betimlemenin içine sıkıştırılan "kuru otlar" imgesi yukarıda değinilen gelişmemişlik temasını desteklemektedir. Bundan sonra gelen paragraflarda koku duyusu öne geçiyor, önce yanan tezek, sonra da gübre kokuları duyuluyor. İkisinin arasında, ineklerin böğürtüsüyle belirtilen işitme duyusu var. Gübre ve tezek kokuları, ikinci paragrafta anlatılan bir başka kokuyla karşıtlık durumunda: "İçi tozla karışık ter kokan kamyon..." Birine endüstri dünyasının, öbürüne de tarım dünyasının kokuları diyebiliriz. Ancak, yazar bunların arasında bir bağ kuruyor ve bu bağ da "ter kokusu"yla sağlanıyor: "Gitgide daha kuvvetlenen keskin bir gübre kokusu beni daha çok buraya yaklaştırdı. Köy yaşıyan, çalışan bir mahlûktur ve bu koku onun ter kokusudur." Yani, her iki dünya da emek ve alınteri üzerine kuruludur.

Gübre ve tezek kokusuyla ineklerin böğürtüleri gibi duyusal algılamalar öğretmende zihnî süreçler doğuruyor. Bu zihni süreçler de, sırayla, köyün yoksulluğu, bilgeliği ve emeği ile ilgilidir. Yazarın bu yöntemi bir edebi inceliğe varıyor. Öğretmen bir köylüdür ve uzaklarda gördüğü bir eğitimden sonra ilk olarak bir köye gelmektedir. Daha köye girmeden kokular ve seslerle yakınlık kurması, uzun zamandır unuttuğu bu şeylerin zihninde anı ve çağrışım dizileri uyandırması gibi psikolojik gerçekler ustaca ortaya konmuştur.

Öğretmen köye giriyor ve insanlarla karşılaşıyor. Kendine dost bulduğu koku ve duyulardan sonra köylüler daha uzak ve yabancı, çünkü öğretmen artık kendilerinden bir insan değil, o da yabancı. Yerlerinden kalkmıyorlar. Muhtarın konuşmasında öğretmeni azarlar gibi bir ton var. Ayrıca, maddi gereksemeler yüzün-

den çocukların okumaya zaman ayıramayacağı, bu konuşmada kısa ve özlü bir kesinlikle bildiriliyor.

Görülüyor ki, yazar, oldukça hesaplı, ayrıntılı bir giriş yapmıştır. Hikâyenin sonunda ise girişte anlatılan şeyler kısaca tekrarlanıyor: "bu köye geldiğim gibi yine bir akşam vakti, güneş sarı otlara uzanır ve rüzgar bunları kızıl bir deniz gibi dalgalandırırken, keskin gübre kokusunu ve tezek dumanlarını arkamda bırakarak, çıktım yürüdüm." Yani sonda, başlangıca dönülüyor. Yazar bu çerçevenin gereğini acaba niçin duydu? Ana temayla ilgisi bulunmadıkça, ne kadar iyi yazılmış olursa olsun, bu giriş ve bitirişin hikâyede yeri olamazdı. Acaba -rahat bir başlangıç sağlamanın dışında- böyle bir ilgi var mı ve varsa nedir? Bu sorunun cevabı sanırım yukardaki sözümde yatmaktadır: "Başlangıca dönülüyor." Öğretmenin gelişi ve gidişi asıl hikâyeye yani yolun yapılmasına koşuttur (paraleldir). İki tema zaten birbirine bağlıdır, çünkü öğretmen yol sorununu ortaya atmakla bu işe karışmış oluyor. Yolun yapılması köylünün hayatında hiçbir olumlu değişiklik getirmemiş, tersine durumu eskisinden daha kötü yapmıştır. Köylünün gözünde bu kötülemeden sorumlu olan öğretmen de aynı durumdadır. Köye, köylüye dışardan bir yardım olarak yol ve öğretmen gelmiş, getirilmişlerdir, ama hiçbir bakımdan olumlu bir etki sağlayamazlar. Öğretmenin gelişinde de, dönüşünde de köy aynı durumdadır, aynı kokuları çevresine saçmaktadır, yaşayışında hiçbir değişiklik olmamıştır.

(Gene böyle bir çerçeveyi Sabahattin Ali *Yeni Dünya*'nın son hikâyesi olan "Hasanboğuldu"da kullanmıştır. Burada hikâyeyi dinleyen memurla anlatan Yörük kızı Hacer hikâyenin kahramanları olan Hasan ve Emine ile aynı konumun içindedirler: Dağlı ve ovalı. Asfalt Yol'da köye yaklaşma motifini dolaylı yoldan veren duyular gibi, bu hikâyede de dağ yolculuğunun artan tehlikesini içeren (ima eden) akarsu ve çavlan motifi vardır.)

Sabahattin Ali'nin giriş bölümünde kullandığı bu yöntem için Türk edebiyatında bir yeniliktir diyebiliriz. Klasik betimleme, yazarın elinde, işlevini değiştiriyor. Daha eski bir hikâyeciden örneğin Ömer Seyfettin'den alacağımız birçok hikâyelerin de bu gibi betimlemelerle başladığını görürüz. Ama o hikâyelerde betimleme sadece bir betimleme olarak vardır, bir çeşit "edebiyat yapma" aracıdır yani. Başka türlü bir duyarlığın, edebiyat anlayışının, amacı iyice belirginleşmemiş bir ürünüdür. Oysa Sabahattin

Ali'nin bu hikâyesinde gördüğümüz betimsel giriş kendi sınırlarını aşmakta, yeni bir anlam kazanmaktadır. Hikâyenin yapısında, örgenliğinde yeri vardır. Yüzeydeki, görünürdeki temayı kendini açığa vurmadan destekleyen bir alt-akıntıdır.

Hikâyenin kendisi klasik anlayışa göre, akılcı bir tutumla yazılmıştır. Okurun dikkati yol üzerinde toplanıyor. Önce öğretmenin çabaları anlatılıyor. Bunların sonuç vermemesi onu hayal kırıklığına uğratıyor. Tam bu sırada, devlet büyüklerinden birinin bir sözü üstüne, vali yolu yapmaya karar veriyor. Hazırlıklar, çalışmalar uzun uzun anlatıldıktan sonra yol tamamlanıyor ve böylece hikâyenin dönüm noktasına varılıyor. Ardından, bütün bu işlerin fiyaskoyla sonuçlandığı görülüyor ve hikâye bitiyor. Yani yol temasının bir grafiği çizilecek olsa, önce ufak tefek kesintilerle yukarıya doğru yumuşak bir çıkış, sonra birdenbire bir düşüş göreceğiz; ve sonuç noktası başlangıç noktasının epey aşağısında kalacak. Son sayfalardaki kısa, keskin anlatım, ilk sayfalardaki daha yayvan, ağır anlatımla karşıtlık durumunda; düşüşün keskinliği böyle belirtiliyor.

Yol yapımının bitirilişini anlatırken yazar şöyle diyor: "Birkaç gün sonra açılış töreni olacak. Köyün yanındaki tepeye çıkıp bakınca, uzakta kara bir yılan gibi parlıyor. İki tarafına da ağaç da dikeceklermiş." Burada kullanılan yılan imgesi, uzun asfalt yolu iyi betimliyor, ama bana kalırsa yazar kendini duygusal çağrışımını da hesaplamış. Örneğin "kara bir dere gibi" diyebilir, ya da buna benzer başka bir sözle de anlatabilirdi yolu. Oysa insanda tiksinti ve korkuyla karışık bir refleks uyandıran "yılan" kelimesini seçmiş. Böylece de yolun sonradan kazanacağı kötü niteliği belirtmiş. Hikâyenin dönüm noktası budur, diyebiliriz. O ana kadar geçen bütün olaylar gelip ağırlıklarını "kara bir yılan gibi" benzetisine boşaltıyorlar, ve bundan sonra hikâye hızla sonuca varıyor.

Sabahattin Ali bu hikâyesinde alaycı bir tarzda konuşuyor ve konusunu ironiyle besliyor. Alaycı tutumunun ölçüsünü kaçırdığı sıralarda hikâyenin başarı oranı azalıyor. Şöyle ki: hikâyeyi bir köy öğretmeninin ağzından yazmaya karar vermiş ve bu öğretmenin olayları anlayışı yazarın anlayışından daha sınırlı. Öğretmen olup biten işlerin çok yüzeyinde kalıyor, hükümet memurlarının çevirdiği dolapları bir bütün olarak göremiyor. Bu durum da yazara büyük bir ironi fırsatı hazırlıyor. Çünkü adam gördüklerini tam anlayamadan yazacak, aslında kötü olan şeyleri iyi sanıp buna göre birtakım

yargılar verecek, biz okurlar ise gerçekte olanları bilecek, dolayısıyla daha çok tad alacağız. Hemen bütün taşlama edebiyatı, ülküsel olanla gerçek olan arasındaki karşıtlığa dayanır, bir valinin yapması gereken şeyler ve gerçekte yaptığı şeyler arasındaki karşıtlık gibi. Konumu böylece hazırlanmış bir hikâyede, yazarın, durumu kavrayamayan bir adamın ağzından konuşması, karşıtlığın keskinliğini büsbütün belirginleştirir. Buraya kadar iyi ama, Sabahattin Ali aynı ölçülü anlatımı her zaman için sürdüremiyor. Zaman zaman öğretmen iyice siliniyor ve gördüğü şeylere sinirlenen, sinirlendikçe alaycılığını arttıran, alayı arttırdıkça büsbütün öfkelenen Sabahattin Ali'nin sesi açıkça duyulmaya başlıyor. Bunda öğretmenin fazlasıyla saf, neredeyse sersem bir adam olarak ortaya konuşunun da payı var. Vali ile adamlarının numaralarını biraz fazla yutuyor öğretmen. Örneğin, şehri ziyaret eden devlet büyüğünün sözünden sonra valinin dört elle yol yapımına sarılması üzerine şöyle düşünüyor: "Ben meğer uykudaymışım, vali projelerden bahsediyor... Demek zannettiğim kadar bu işe lâkayt değillermiş, yalnız gürültüsüz, şatafatsız bir şekilde halka hizmet etmeyi daha uygun buluyorlarmış." Bu apaçık namussuzluk karşısında öğretmenin saflığı inandırıcı olmaktan uzak. Yazar, daha sert bir şekilde alay edebilmek için, bir yandan namussuzluğu bütün açıklığıyla ortaya koyuyor, öte yandan öğretmeni iyice budala bir adam yapıyor. Gerçi böylelikle, aydının anlayışsızlığını, bilgisizliğini vurguladığı söylenebilir ama, gene de çok aşırıya kaçtığı yadsınamaz. Buna benzer birçok örnekten bir de şuna bakalım: Öğretmen valinin nutkunu anlatıyor: "vilayet gazetesinde okudum. Bir belâgat nümunesi. Kendisini bu yol işine sevk eden o büyük zatın işareti olduğunu söylüyor ve onun yol yapıldıktan sonra daima geleceğini vadettiğini hatırlatıyor. Hakikaten büyüklerimiz her şeyi görüyorlar ve bir işaretleriyle uyuyanları uyandırıyorlar. Yalnız vali bu yol için halkın da birçok müracaatları olduğundan hiç bahsetmiyor, yolun köylüye ne kadar faydası olacağını da söylemiyor. Belki bunlar herkesin bildiği şeyler de onun için." Bu satırlarda Sabahattin Ali öğretmenin kişiliğini bir yana bırakmış, neredeyse çekiçle vura vura toplumsal bir yergiyi okurun kafasına sokmaya çalışmaktadır. Bunu yapacağı yerde, örneğin gazetede çıkan konuşmanın kendisini verse hikâyenin birçok yerlerinde elden bırakmadığı ölçülü, nesnel anlatımı sürdürmüş ve daha etkili bir araç kullanmış olacaktı, çünkü o zaman, hikâyeyi, hikâyenin kendi-

si anlatacaktı. Bu durumda, "bir belâgat nümunesi" gibi sözlerin de gereği kalmazdı. Bundan bir sayfa sonra, yolun yapılışını anlatırken, "Amelenin çoğu açıkta yatıyor. Müteahhit çadır yetiştirememiş." diyor. İki kısacık cümleyle ortaya koyuverdiği bu acı gerçek, biraz önceki uzun uzadıya, ısrarlı yergisinden çok daha etkili. Buna benzer birçok cümleleri var ki, yazarın usta bir taşlamacı olduğunu tartışılmaz bir kesinlikle ortaya koyuyor. Örneğin, yol yapılmış, nutuklar atılmış, kordeleler kesilmiş, halk yolda yürümeye başlamıştır: "Köylüler belki acemiliklerinden, belki bir şey söylerler diye çekindikleri için, asfalta basmaya cesaret edemeyerek yolun iki kenarındaki toprak kısımda yürüyorlar..." Burada halk psikolojisi bütün iç sızlatıcı gerçekliğiyle ortaya konulmuştur; yolun aslında kimler için yapıldığı belirtilmiştir; asfalta yabancı kalan köylülerin ayaklarını bildikleri, tanıdıkları toprağa basmaları ustalıkla sunulmuş, düşünülmesi, iyice düşünülmesi gereken bir gerçektir. Üstelik, hikâyenin sonunda, köylülerin bu yolu kullanmaları büsbütün yasaklanınca bu cümledeki acı tam anlamını kazanacaktır.

Sonuç olarak, bu hikâyenin toplumsal gerçekçiliğe ve toplumsal yergiye -çağına göre- iyi bir örnek olduğu söylenebilir. Yazarın tutumu ve yöntemi akılcılığa, tutarlı bir toplum görüşüne dayanmaktadır. Bir köy yolunun yapılması olayını ele almış, böyle bir olayla ilgili olabilecek, böyle bir olayın sorumlusu bulunabilecek bütün kişi ve kurumları biraraya getirmiştir. Bu bakımdan, küçük bir olayı genişleterek olayın aşamalarını çeşitli toplum katlarında, köyden başlayıp devlete kadar işlediği söylenebilir - ya da, bütün bir toplumun bozuk yapısı üstüne söylenebilecek şeyleri bir yol yapımı olayında deriştirdiği (teksif ettiği), özümlediği. Aynı anda büyükten küçüğe ve küçükten büyüğe bu gidiş geliş hikâyenin başarılı olmasında rol oynuyor. Bununla birlikte, toplumsal yergi, yukarıda değindiğim kısımlarda görüldüğü gibi, hikâyenin gelişmesinin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmıyor, yazar tarafından dışarıdan zorlanıyor. Yani toplumsal yergi sanatın önüne geçiyor. Bu tutum daha ileri götürülürse, hikâye yazmanın gereği kalmaz, aynı şey bilimsel bir denemeyle de anlatılabilirdi. Sabahattin Ali, genellikle, hikâyesine yazarından bağımsız bir varlık tanıyor. Alaycılığını ve öfkesini denetleyebildiği oranda başarılı kalıyor.

Yordam, Sayı 7, Temmuz 1966

SANATÇININ BİR GENÇ ADAM OLARAK PORTRESİ

Joyce'un ilk edebi ilgileri Shelley, Byron, Blake gibi Romantik şairler ve Viktorya Çağı romancılarına yönelmişti. Ama hepsinin üstünde bu sıralar sesini duyurmaya başlayan Ibsen'i seviyordu. Üniversiteye girmesiyle ufku genişledi. Flaubert'den Dante'ye ve Aristoteles'e kadar birçok yazar ve düşünürü tanımış oldu. Yerli edebiyattan çok Avrupa'yla ilgileniyor, kendi amacını çağdaş İrlanda yazarlarınkinden ayrı görüyordu. Estetik sorunlarıyla ilgisi sürekliydi. Zamanla Romantik gelenekten sıyrılarak kendi yaradılışına daha iyi uyan "klasik" tarza yaklaştı. Joyce'a göre Romantikler kendi öznel gerçeklerinin ülkülerini bu dünyada bulamıyor, sanatın sınırlarını aşmaya çalışırken belirsizliğe, anlaşılmazlığa ve dolayısıyla güçsüzlüğe düşüyorlardı. Oysa klasik sanat gerçeği hiçbir zaman unutmuyordu. Klasik yöntemin gerektirdiği biçim-içerik birliği öyleydi ki, sanatçının söylemediği evrensel anlamlar bile bu birlik sayesinde ortaya çıkardı. Bu düşüncelerle ve Aristoteles'le Akinalı Toma'yı okuyarak, Joyce estetik kuramını geliştirdi.

Edebiyat alanına büyük değişiklik ve yenilikler getirmiş bir yazardı. Öyle ki, bugün bile birçok bakımlardan yepyeni ve erişilmez durumdadır. Ama bütün yenilikler belirli köklere dayanır. Örneğin, Fransız simgeci şiirinden kendi işine yarayacak ögeleri seçip almıştır. Çağdaş İngiliz düzyazı tarzına karşı çıkmış ama Shakespeare çağının imgeci düzyazısını kendine uydurarak kullanmıştır.

Bilinç akımı yönteminde de Dujardin, Henri James, Proust gibi yazarlardan faydalandığı şüphesizdir. Doğalcı (naturalist) romana karşı çıkarken bu türün sağladığı olanakları uygulamaktan geri kalmamıştır. Öte yandan, yeni gelişen sinema sanatının kendine özgü dile getiriş yöntemini de edebiyata uygulamıştır.

Hayatıyla sanatı birbirine çok yakındır. Bütün eserlerinde kendi hayatını anlattı, ama hayatı da zaten kendi sanat yaşantılarından meydana geliyordu. Joyce 1882'de Dublin'de doğdu. Orta sınıftan bir İrlanda ailesinin en büyük oğluydu. Yaşı ilerledikçe İrlanda hayatının ve bu hayatın başlıca yöneticilerinden olan Katolik dininin baskısıyla çatışmaya başladı. Özgür bir sanatçı olmaya kesinlikle karar vermişti. Ama İrlanda onun böyle yetişmesini önleyecek üç bağımlılığı, aileyi, dini ve İrlanda ulusçu politikasını temsil ediyordu. Göreneksel çevresine durmamasıya çatıyordu Joyce. Kurtulmak ve istediği gibi bir sanatçı olabilmek için 1904'de kendini sürgüne gönderdi. Annesinin ölmek üzere olduğu haberini alınca geri döndü. Annesi ondan dua etmesini isteyince bunu kabul etmedi (hayatı boyunca unutamadığı bir vicdan yüküydü bu), çünkü bu bağımlılıkları artık kesinlikle yadsımıştı. Bundan sonra Avrupa'da yaşadı ve 1940 yılında Zürih'de öldü.

İlk eseri 1907'de yazdığı *Chamber Music (Oda Musikisi)* adında, oldukça önemsiz bir şiir kitabıydı. Şiirde hiçbir zaman başarılı olamadı Joyce, düzyazısıyla birçok şairi esinlendirdiği halde. Daha sonra yazdığı *Pomes Penyeach* (1927) ve "Ecce Puer" de (1932) cansız, amatörce şiir denemelerinden ileri geçmedi. İlk romanı olan *Stephen Hero*'yu yayıncılara bir türlü kabul ettiremedi, ve sonunda kendisi de beğenmeyerek yok etti. Aynı konuyu geliştirerek *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'ni yazdı (basılış, 1916). İlk başarılı eseri *Dubliners (Dublinliler)* adındaki hikâye kitabı olmuştu (1914). *Portre*'den sonra, yazarın başlıca eserleri olan *Ulysses* ve *Finnegans Wake*'in yolu açılmış oldu. Bir de, *Exiles (Sürgünler)* adında, Ibsen etkisinde, vasat bir oyunu vardır.

Joyce'un Estetik Kuramı

Joyce'un *Portre*'de Stephen'ın ağzından anlattığı estetik kuramı Aristoteles'in Poetika'sı ve Akinalı'nın estetik üzerine yargılarından pek fazla uzaklaşmaz. Kısaca şudur Joyce'un estetik anlayışı:

sanat duyularla algılanabilen ve akıl tarafından kavranabilen maddenin estetik bir amaçla, yani güzellik yaratmak üzere, insanca kullanılmasıdır. İki çeşit sanat vardır: Kötüsü, yani devimsel (kinetik) sanat, insanda aşırı istek (örneğin cinsel istek) ya da tiksinti uyandırır. Bu gibi fiziksel duygular kalımlı değil geçicidir, insanın ilkel yönlerine bağlıdır. Dolayısıyla, sanat böyle değersiz duygular uyandırmamalı, dural (statik) olmalıdır. Geçici değil kalımlı olanı vermeli, basit içgüdülere değil, düşünce ve aklî kavrayışa yol açmalıdır.

Sanatta durallık tek başına gerçekleşemez. Sanat eserinin en önemli tamamlayıcısı ritmdir. Eseri meydana getiren parçalar birbirleriyle ve meydana getirdikleri bütünle tam ve karşılıklı nedensel bir ilişki içinde olmalıdırlar. Örneğimizi edebiyattan alırsak, her tema, her simge, hattâ her kelime kendi bağlamı (context) içinde gereken işlevi yerine getirmeli, eserin tuttuğu amaca kendi çapında hizmet etmelidir. Bunu başaramayan ögeler eseri değerden düşürür.

Joyce-Stephen'a göre estetik imgenin kavranılması üç aşamalı bir süreçtir. İnsan, önce estetik nesneyi çevresinde bulunan şeylerden ayırır, zihninde sınırlandırır. Böylece estetik imgenin bütünlüğünü bulur. İkinci aşama, parçaların birbirleriyle ve bütünle olan nedensel ilişkilerinin, yani estetik uyumun kavranılmasıdır. İmgenin bütünlüğü görüldükten, uyumu kavranıldıktan sonra ışığı, yani bu imgenin ne olduğu bütün açıklığıyla anlaşılır. Bu da estetik kavrayışın üçüncü aşaması olan aydınlıktır. Sözün burasında Joyce'un *Portre*'de pek üstünde durmadığı ama *Stephen Hero*'da uzun uzun anlattığı "epifan" kavramına değinmek gerekiyor. Bu kelime Yunancada aşağı yukarı "beliriş" (manifestation) diyebileceğimiz bir anlam taşır. İncil'de, İsa'nın öldükten sonra kendi kendini havarilerine göstermesini anlatmakta kullanılmıştır. Joyce bu kelimeyi estetik kavrayışın üçüncü aşaması olan "Aydınlık" yerine koyuyor. Kitabın ilk sayfalarında Stephen bir suç işledikten sonra masanın altına saklanıyor. Annesiyle Dante onu azarlıyor, Dante bir tekerleme söyleyerek özür dilemesini buyuruyor. Bu, yalınlaştırılmış, tek başına bir olaydır. Başka olaylarla ve bütünle nedensel ilişkisi vardır, çünkü ana temaların hemen hepsini kapsar. Bir düzeyde Stephen üstüne aile baskısını ve ceza temasını gösterir. Ayrıca, Stephen'ın göreneksel

dışı bir davranışı karşısında çevrenin tepkisini temsil eder. Bir başka düzeyde, Prometheus'u simgeler. Bütünlük ve uyum böylece ortaya çıkar. Bunların doğal tamamlayıcısı olan Aydınlık da bu epifanda vardır. Ceza karşısında bir küçük çocuk olgusu bütün açıklığıyla belirir.

Joyce'un edebiyata kazandırdığı en önemli yöntemlerden biri epifandır. Bu yöntemin, romandaki eylem dinamizmini zayıflattığı söylenebilir. Ama epifan Joyce'un elinde çok etkili bir araç olmuştur. *Portre*'yi incelediğimiz zaman bütün kitabın sayısız epifanlar üzerine kurulu olduğunu görürüz. Küçük küçük epifanlar biraraya gelerek bölüm sonlarının büyük epifanlarını meydana getirirler. Her bölümün sonunda Stephen gerçeğe biraz daha yaklaşmış, bir zafer kazanmıştır. Birinci bölümün sonunda papazların haksızlığını yenmiş, ikincide cinsel hayatın gerçeğini tatmış, üçüncüde inayete kavuşmuş, dördüncüde sanatçı olma kararını vermiştir. Bütün bunların derişmesiyle (contentration) son epifana varılır. Stephen kendini bütün bağlarından kurtararak sanatın çağrısını yanıtlar.

Stephen kavrayışın aşamalarını belirttikten sonra, üç edebiyat tarzı olduğunu söylüyor. Bu tarzlar, imgenin, sanatçı ve başkalarıyla ilişkisinden doğmaktadır. Sanatçı, imgesini kendisiyle dolaysız ilişki içinde sunarsa lirik, kendisi ve başkalarıyla dolaylı bir ilişki içinde sunarsa epik, başkalarıyla dolaysız ilişki içinde sunarsa dramatik tarz ortaya çıkar. İlk bakışta açık ve kolay anlaşılır bu, ama yazar "imge" derken neyi anlatmak istiyor -burası kesin değil- sözkonusu edilen, sanatçının kendi imgesi mi, yoksa yarattığı esere mi bağlı. Her ne kadar Stephen'ın konuşması birinci düşünceyi doğrular nitelikteyse de, kesin bir yargıya varmak zor. Ve dolayısıyla eleştirmenler türlü yorumlarla işe girişiyorlar; Joyce'un eserlerini ele alırken çoğunlukla *Portre*'yi lirik, *Ulysses*'i epik, *Finnegans Wake*'i dramatik olarak sınıflandırıyorlar. Bence, bu konuda en doğru sözü Amerikalı eleştirmen R.S.Ryf söylüyor. Ona göre bu sınıflamalar doğrudan doğruya edebi türlerden çok, sanatçının zihin durumunu anlatmaktadır. Zihin durumları değişir, kimi zaman lirik, kimi zaman epik ya da dramatik duruma girer. Yazarın her eserinde bu üç tarzın örnekleri bulunabilir. Gerçekten, Portre'yi lirik olarak kestirip atmaz eleştiri insafına sığmaz.

Kelam

"Kelam başlangıçta var idi ve Kelam Allah nezdinde idi, ve Kelam Allah idi. O, başlangıçta Allah nezdinde idi. Her şey onun ile oldu, ve olmuş olanlardan hiçbir şey onsuz olmadı. Hayat onda idi, ve hayat insanların nuru idi. Nur karanlıkta parlar ve karanlık onu anlamadı." (Yuhanna'nın İncil'i Bap I)

Yuhanna'nın bu sözleri Hıristiyan düşüncesinin "Logos" yani "Kelam" öğretisini özetler. Başlangıç kaosu, Tanrı'nın kelamıyla düzene girmiş, yeryüzü ve gökyüzü haline gelmiştir. Kelam aynı zamanda İsa'nın kendisi, Tanrı Üçlem'iyle insanoğlu arasındaki bağdır. Joyce'a göre yazar da yaşantı karmaşasını kelamı yoluyla düzene sokan, kargaşalığın içinden bir varlık yaratan Tanrı'dır. Bu yüzden, sanatçıya her şeyin üstünde bir yer tanır. Sanatçı olmak isteyen Stephen'ın karşılaştığı en önemli sorunlardan biri de, dolayısıyla, kelimeler, ya da daha geniş anlamıyla dildir. Daha çocukken büyüklerin kullandığı kelimeleri tekrarlar, bunlarla dışsal gerçeği bulmaya çalışır, ama kelimelerin anlamını bilmez (s.62). Yaşı ilerledikçe dille ilişkisi gelişirse de, kelimelerle gerçek arasındaki o çok önemli bağı bulamaz. Kitabın sonundaki büyük sözleri ettikten sonra *Ulysses*'de, Stephen'ın hâlâ bıraktığımız yerde durduğunu görürüz. Ancak bu kitabın sonlarına doğru kelimelerle gerçeği uzlaştırır.

Ama Stephen Joyce'un kendisi değildir. Joyce *Portre*'yi yazarken kelimeyle gerçeği uzlaştırmıştı. Sonraları daha da ötelere varmak istedi. Özellikle *Finnegans Wake*'de, düşlerin ve bilinçdışının derinliklerine inerek, bütün dünya dillerini kapsayan evrensel bir dil, evrensel bir "kelam" yaratmaya çalıştı.

"Sanatçının Portresi"nin Sanatı

Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi'nin gerçek niteliği yazılmasından çok sonra anlaşıldı. Çoğu eleştirmen ve yazarlar bu eserden hiç hoşlanmadı; işin tuhafı, eseri yerenler bunu kitabın ahlaksız olduğu gerekçesiyle yaptılar. Bu arada, *Portre*'nin doğalcılık geleneğine bağlı olduğu herkesçe kabul edildi. Joyce'u sonradan inceleyen eleştirmenlerse, bugün hemen hemen bütünüyle benimsenen yoldan giderek romanın sanıldığından çok daha kar-

maşık bir yapıya sahip olduğunu, aslında doğalcılığa karşı çıktığını söylediler. Bu tartışmaların ne kadar geçerli olduğunu anlamak için *Stephen Hero* ile *Portre* arasındaki ayrılıkları daha yakından görmemiz gerekiyor.

Her iki kitapta aynı konuları işliyordu Joyce: aile baskısı, din baskısı, dil ve toplum baskısı, yabancılaşma, sürgün, sanat, baba arama. Ama sanki aynı adam yazmamıştır iki eseri. *Stephen Hero*'nun başaramayıp *Portre*'nin başardığı işi en iyi anlatan Aristoteles'tir:

> Olay örgüsünün birliği, kahraman birliğinden ileri gelmez. Çünkü bir insanın hayatında tek birliğe indirgenemeyecek kadar çok sayıda olay vardır; dolayısıyla, olay örgüsü bir tek bütünü ve bir tek eylemi taklit etmelidir, öyle ki, eserin yapısal birliğini meydana getiren parçalardan biri çıkarıldığında bütün de bozulup parçalanmalıdır. Çünkü varlığı ya da yokluğu göze görünür hiçbir değişiklik yapmayan şey bütünün örgensel (organik) bir parçası olamaz. (Poetika, VIII'den kısaltılarak)

Joyce birinci kitapta daha duygusal ve dağınıktı. Yaşantısını nesnelleştirmemiş, anlatımı da bu yüzden gerekli duruluğu kazanmamıştı. İkinci kitapta durum değişir; olay örgüsünü meydana getiren parçacıklar birbirlerine nedensel bağlarla perçinlenir, örgensel birlik doğar. *Portre*'de fazladan bir tema yoktur, ama artık her şey bir tek amaca bağlanmıştır. Bu da, bir sanatçının yetişmesinin anlatımıdır. Başka her şey bu temel konuya bağımlı olarak ve bu temel konuyla ilişkisi açısından yer alır, bütün potansiyelini ana temayı güçlendirmek yolunda harcar.

Stephen Hero'da Joyce kahramanını dışardan bakarak anlatmış, ama bunun sonucunda kötü anlamıyla "öznel" bir eser vermişti. *Portre*'de ise kahramanı içerden görerek sunmuş, oysa bu yoldan gereken nesnelliği bulmuştu. Birinci kitapta kendini kahramanından ayıramıyor, Stephen'ın ağzından kendini haklı göstermeye çalışıyordu. Yaptığı ayırımlara göre bu eseri lirik, hem de kötü lirik sınıfına sokabiliriz. *Portre*'nin bu yolda gösterdiği olumlu değişim, dramlaşma yolunda attığı adımdır. İlk bakışta bu kitapta hemen hiçbir dramatik öge yokmuş gibi görünür. Dram olarak kişiler arasındaki dramatik çatışmayı alırsak, bu görüş doğru sa-

yılır, çünkü *Stephen Hero*'da çok canlı çizilen kişiler, *Portre*'de donuklaşır. Bu, doğal bir değişimdir, çünkü artık olayların geçtiği, dramın oynandığı sahne Stephen'ın zihni, bilinci olmuştur. Çeşitli güçler bu sahnede çatışır, bu sahnede çözüme varır. Ve *Portre*'de böyle bir dramatikleştirme yöntemini uygulayan Joyce bilinç akımının eşiğine dayanmış olur.

Stephen Hero'nun Joyce'dan kendini kurtarabilmiş iki yüz sayfa kadar bir parçası var elimizde. Bütünüyle bin sayfa olduğunu biliyoruz. Bunca sayfayla yalnızca Stephen'ın üniversite dönemi anlatılmıştır, hem de gerekli tamamlığa erişemeden. Oysa *Portre*'de iki, üç yüz sayfa içinde kahramanın yirmi yıllık hayatı veriliyor. Bu gelişmenin başlıca nedeni, Joyce'un birinci kitapta bütün ağırlığını anlatıya yükleyen doğalcı roman geleneğine bağlı kalması, ama ikinci kitabını yazarken, imge örgüsü, simgeler, kuruluş ve ritm gibi anlatı dışı iletim (communication) araçlarını kullanmış olmasıdır. Şöyle bir örneğe bakalım:

> Müdür pencere kemerinin içinde duruyordu, sırtını ışığa çevirmiş, dirseğini kahverengi çarmıh biçimli gölgeliğe dayamıştı, öbür gölgeliğin kordonunu yavaş yavaş sallar, ilmik yaparken konuşuyor ve gülümsüyordu. Stephen karşısında duruyor, gözleriyle bir an için damların üstünde solan uzun yaz gününün ışığını ya da papazsı parmakların yavaş, becerikli hareketlerini izliyordu. Papazın yüzü bütünüyle gölgedeydi, ama arkasında solan gün ışığı oluklu şakaklarına ve kafatasının kıvrımlarına vuruyordu. (s.159)

Burada Katolik Kilisesi'ne girmenin Stephen için neleri temsil ettiği (ama bu anda kendisi de bunun bilincinde değil) anlatıyla değil, imge, simge ve ritmle verilmiştir. Çevirmesini başaramadığım bir kilit-kelime var burada: Crossblind. Bu bileşik kelime "perde" anlamına geliyor, ama cross, "çarmıh" blind ise "kör" demektir. Yani, "çarmıhtan körelmiş," ya da "çarmıha karşı kör" gibi ilk görünüşte karşıt, ama gerçekte eş yönlü çağrışım uyandırıyor. Papaz, ışığa sırt çevirmiş olarak duruyor; perde kordonuyla ilmik yapıyor, tıpkı bir cellat gibi. Arkasından ışık vuran başı bir kafatasını andırıyor, yani bir ölüm imgesi. Bu sonuncu, birkaç kere aynı çağrışım bağlamı içinde kullanıldığı için, artık simgeleşmiştir ve Katolikliğin ölü niteliğini temsil etmektedir. Ayrıca, ke-

limelerin tekdüzeli, ölgün, yuvarlana yuvarlana giden ritmi önerilen temalara kendinden bir şeyler katıyor. Geleneksel anlatı yöntemiyle bu kadar karmaşık bir özü bu derece kısa ve etkili bir şekilde verme olanağı bulmak biraz zordur.

Kitabın ve Kahramanların Adları

Joyce kitabının *Sanatçının Portresi* diye anılmasından yakınmış, bütünün adının unutulduğunu söylemişti. Yakın arkadaşı Frank Budgen'a göre kitapta anlatılan kimseyle kendisinin artık ayrı insanlar olduğunu bildirmek istiyordu. Ama Joyce hiçbir zaman kitabında kendini anlatmak, daha doğrusu, bir otobiyografi yazmak istemedi. Olaylar kendi hayatında geçen olaylara benzese bile, geniş imlemleriyle, yalnızca Joyce'un asıl söylemek istediği Stephen'ın olgunluktan uzak birçok davranışlarının gençliğinden ileri geldiğidir. Bu konuya döneceğiz.

Joyce kahramanına Stephen adını verirken onu ilk Hıristiyan martiri Aziz İstefanos'a benzetir. İstefanos'un öldürülüşü İncil'de şöyle anlatılır:

> Atalarınız peygamberlerin hangisine eza etmediler? Ve o Salihin geleceğini önceden bilenleri öldürdüler; siz de şimdi onun hainleri ve katilleri oldunuz.
>
> ... Fakat onlar yüksek sesle bağırıp kulaklarını tıkadılar, ve hep birden üzerine saldırdılar; ve onu şehirden dışarı atıp taşladılar...(Resullerin İşleri, Bap 7, 52-58)

Irlanda, ona doğruları söyleyen, insani değerler kazandırmak isteyen sanatçılarına karşı kulaklarını tıkamış, onları taşa tutmuştur. Böyle bir sanatçının, William Butler Yeats'in, bir oyununu seyircilerin yuhalayışını Stephen kendisi de görüyor (s.236-7). Şimdi o da doğru söylemenin kurbanı olacak, sürgüne zorlanacaktır. Kendisi de bunun bilincindedir. Üniversitenin Aziz İstefanos'a adanmış parkından geçerken şöyle düşünür: "Stephen'ın yani benim bahçesinden geçerken..." (s.263)

Kahramanın soyadı birinci adından daha önemlidir: Yunan mitolôgyasından bildiğimiz Daedalus ilk sanatçıdır. Girit kralı ona ünlü labirenti yaptırmış, sonra kızarak onu oğluyla birlikte hapsettirmiştir. Daedalus kendine ve oğlu İkarus'a kanatlar yaparak

kaçar. İşte Joyce'un gözünde İrlanda ulusçuluğu, aile, dil ve din bu labirenti temsil eder. Kitapta gerek labirenti, gerekse uçuşu simgeleyen birçok şey vardır. Örneğin Cizvit okulunun koridorları, karanlık ve kirli Dublin sokakları, ya da, Clongowes oyun alanında zorlukla uçar gibi görünen çamurlu top, üniversite bahçesinde uçuşan kuşlar gibi.

O zaman Stephen Dedalus da Daedalus gibi kendi yaptığı kanatları takarak İrlanda labirentinden kurtulan adam, özgür sanatçı olmalıdır. Ama Stephen Dedalus ne dereceye kadar Daedalus olabiliyor? Aynı zamanda söz dinlemediği için güneşe fazla yaklaşan ve kanatlarını yapıştıran balmumu eriyince denize düşüp boğulan İkarus'u andırıyor.

İronik Anlatım

Stephen'ı ne bütünüyle olumlu, ne de bütünüyle olumsuz bir tip olarak ele almamahyız. İyi ve kötü yanlarıyla bir insan var karşımızda, ve bence Joyce'un *Portre*'de en büyük başarısı, bu ince ayırımı bütün roman boyunca sürdürebilmek, yaşayan insanın gerçeğini böylesine ustaca ortaya koymaktır.

Kitabın adı bir sanatçıyla karşılaşacağımızı belirtiyor. Oysa, Stephen'ın roman boyunca verdiği bütün sanat ürünleri iki şiirden öteye geçmiyor. Birinci şiiri okuyamıyoruz, ama kısaca anlatılışından nasıl bir şey olduğu belli. İkincinin tam metni önümüze sunuluyor. Bu, şekil bakımından oldukça yetkin (aslı uyaklıdır, çeviride bu yapılamadı), ama içerik bakımından iyice yavan bir vilanel. Böyle bir sanat yoksulluğunda Stephen'ın böbürlenmelerine kanmamızın olanağı yok, zaten Joyce da böyle düşünmüyor. Stephen'ı kullanarak, kendi yazdığı kötü şiirlerle alay ediyor. Bu bölümün bütünüyle lirik ve Romantik havası da ironiyi artırmaktadır.

Joyce'un kullandığı ironi yöntemi, Stephen'ın düşleriyle dışsal gerçek arasındaki karşıtlığı verişine dayanır. Kimi zaman üstü örtülü, kimi zaman oldukça açıktır bu karşıtlık, ve her zaman ton değiştirmeleri, ritm değiştirmeleriyle belirtilir. Örneğin, Stephen çocukken Mercedes'i düşünür, bir gün onunla karşılaşacağını, zayıflıktan, toyluktan kurtulacağını aklından geçirir (64-5). Epey sonra bir kadınla karşılaşır, ama bu zihninde yücelttiği Mercedes

değil, bir Dublin orospusu olur. Gelgelelim, bu yaşantı özlenen yaşantıya göre düşük kalıyor olsa da, uydurma değil gerçektir ve Stephen için düşlerinden çok daha olumludur. Bir başka karşıtlık örneği de E. C.'ye (Emma Clery) yazdığı ilk şiirdir. Bir sürü duygucu palavradan sonra Stephen gidip annesinin aynasında kendi yüzüne bakarak sevimli-gülünç, çocukca bir narkisizm imgesi yaratır. En eğlenceli ironilerden birini de Stephen'ın yüzen arkadaşları yanında, deniz kenarında oturup kendi kimliğini Daedalus'unkiyle birleştirişinde görüyoruz. Bir atmaca gibi havalarda uçmayı kurduğu sırada çocuklardan biri, "Amanın, boğuldum!" diye bağırınca, Dedalus birdenbire İkarus oluyor (s.174-5). Kendi bunun bilincinde değil, ama Joyce okura gerekli ipucunu vermiştir.

Stephen çevresini ve çevresinin kişiliği üzerine yıkıcı etkilerini yenerek yaşantının gerçekliğini anlamış mıdır? Bunu kesinlikle öğrenemiyoruz. *Ulysses*'in başında hâlâ yerinde sayarken buluyoruz onu. Joyce Stephen'ın çok dural olduğunu, bir roman kişisi olarak fazla olanak tanımadığını söylemişti. Buna dayanarak Stephen'ı bütünüyle olumsuz açıdan yorumlamak isteyen eleştirmenler de var. Ancak, roman kişisi olarak gelişmek başka, kendi kişiliğinin gelişmesi gene başka. Ayrıca, sonraki kitaba bakarak önceki kitabı yorumlamak doğru olmaz. Gerçi *Portre*'de kesin bir sonuç yok ama Stephen başladığı yerin çok ilerilerine varmıştır. Şimdi bunu inceleyelim.

Gelişme Aşamaları ve Simgeler

Stephen'ın yolunu engelleyen etkenlerden biri İrlanda ulusçuluğudur. Bu yıllarda İrlanda kendini İngiltere'nin politik boyunduruğundan kurtarma savaşına girmişti. Fenian (Beyaz Gömlekliler) adlarıyla tanınan çeteler İngilizlerle çarpışıyordu. Buraya kadar Joyce da uluşçularla birlikteydi. Ama iş aşırıya vardırılıyor, ırkçılığa kadar dayanıyordu. Bağımsızlık savaşının ve İngilizlere karşı duyulan aşağılık duygusunun sonucu olarak İngiliz kültürü toptan yadsınıyor ve yoksanıyor, o güne dek kullanılagelen İngilizce de bir yana atılarak yerine yüzyıllardır işlenmemiş, ilkel bir dil olan Gaelic'in getirilmesine uğraşılıyordu. İrlanda ulusçularının bu sıra yaptıkları bizim Turancıların tutumunu andırır. Hiçbir canlılık taşımayan eski Kelt mitlerini yeniden yaşatmaya çalışma-

ları, bizim Ergenekon'lu İstemi Han'lı edebiyat eserleri yazmamıza benzer.

İkinci ve daha korkunç baskı dindir. İrlanda, öteden beri Avrupa'nın en koyu Katolik üyesiydi. Kilise olumlu işlevini yüzyıllar önce bitirmiş, şekillere sımsıkı bağlı, çok güçlü bir örgüte sahip, karşı çıkılmaz bir gericilik kurumuydu. Çok daha bilinçli olduğu için, ulusçuluk akımını da kendi bünyesi içine almayı becermiş, bu akımı istediği yöne çevirmişti. Ulusçuların önderi Parnell, arkadaşlarından O'Shea'nin karısıyla sevиştiği ve boşanmalarına yol açtığı için Kilise kendine yüz vermeyen bu yurtsever önderi halkın gözünden düşürmüştü. Bundan az sonra Parnell öldü. İşte böyle olaylar Stephen'ın yadsımasına yol açar: "Bu ülkede bir adamın ruhu doğunca uçmasını önlemek için ağlar atıyorlar üstüne. Sen bana ulusçuluğun, dilin, dinin sözünü ediyorsun. Bense bu ağlardan kaçmaya çalışacağım... İrlanda kendi yavrularını yiyen o kocanmış dişi domuzdur." (s.212)

Kitabın satırlarında Stephen bir mööinekden sözediyor. Daha sonra, köydeki ineckleri anlatıyor. Yazın ineklerin yeşil çayırda otlaması hoşuna gidiyor, ama kışın onları ahırda ve pislik içinde görünce tiksinip sütlerini bile içemez oluyor. Aynı temayı *Ulysses*'de de görüyoruz. Gerek mitlerde gerekse bilinç dışında (Jung'a göre) inek anayı temsil eder. Joyce da bunu anayurt İrlanda'nın bir simgesi olarak kullanıyor. Burada, çayır yeşilinin İrlanda ulusal rengi olduğu, Daedalus'un çeşitli işleri arasında bir de tahta inek yaptığı söylenebilir. Kitabın sonunda Lynch'le birlikte bir hastabakıcı kızın arkasına düşmelerini anlatırken Stephen şöyle diyor: "İki sıska aç tazı bir ineğin artından yürüyor." (s.262) Böylelikle İrlanda ulusçuluğunun bağımlı kılan buyruklarını yadsımış oluyor.

Ceza teması dindarlığı temsil eden Dante'nin başlangıçtaki tekerlemesiyle meydana çıkar. Clongowes Cizvit okulunda birçok kereler tekrarladıktan sonra Stephen'ın Dolan Baba'dan yediği haksız dayakta doruğuna varır. İlerde bu tema yalnız dinî olmaktan çıkarak, göreneksel İrlanda'nın özgür düşünceye tepkisi durumuna girer. Okul arkadaşlarının Byron'u beğeniyor gerekçesiyle Stephen'ı dövmesi budur. Din ve ceza gene Clongowes'den gelen Arnall Baba'nın vaızında tam imlemini bulur. Burada papazın kullandığı ağdalı Latince sözdizimine uydurulmuş üslup yapaylığın bir belirtilişidir. Dinleyicilerini adamakıllı korkutmak için papaz

türlü yollardan yararlanır. Bu sırada bir sürü çelişkiye de düşer. manevi olması gereken şeyleri bütünüyle maddi bir şekilde anlatır. Ya da, örneğin "kükürtlü sülfür" (s.124) gibi anlamsız abartmalar yapar. Öbür duygusuz arkadaşlarını değilse bile, hepsinden duygun bir yaradılışı olan Stephen'ı dehşete düşürmeyi başarır. Stephen günah çıkarmaya gider. Bu da Katolik mezhebinin bir özelliğidir. Cemaatını önce ölesiye korkutmak, sonra da onları kolayca bağışlamakla, yalnız ve yalnız Kilise'ye bağlanmanın onları kurtaracağını bildirmiş olur ve insanları kıskıvrak yakalar.

Ama Stephen Kilise'ye karşı duyduğu derin tiksintinin henüz bilincine varmamıştır. Öyle ki, müdür kendisini papaz olmaya çağırdığında, bunu neredeyse kabullenecek gibidir. Bir süre bu fikirle oynadıktan sonra, her şeyden çok içgüdüsünün zoruyla papaz olmaktan vazgeçer ve böylelikle kendini karşılaştığı en büyük tehlikeden kurtarır. Bu bölümün sonlarında, müdürden ayrılıp denize doğru giderken birtakım papaz çömezleri görür, sonra denize giden arkadaşlarını, yani göreneksel İrlanda'nın göreneksel insanlarını. Bütün bunları artık yadsımıştır. Bu sırada, derede yürüyen kızı görür. Romanda büyük önemi vardır bu epifanın. O ana kadar kendi yaradılışını ters yöne zorlayarak kutsal güzelliği arayan Stephen, dünyevi güzelliğin gerçeğiyle karşılaşır. Bu, hayatının dönüm noktasıdır. Kitabın başından beri işlenen düşüş teması, yani Şeytan'la Adem'in düşüşleri (belki İkarus'un da) yeniden belirir. Stephen böylece kendini insanoğlunun ortak kaderiyle birleştirir. Kızı bir kuşa benzetmesi, uçuş, kurtuluş temalarını içermektedir. Kızın bacağına yapışan yeşil yosun İrlanda'yı, aynı zamanda Stephen'ın düşsel gerçeğini temsil eder. Eileen, çiçekçi kız, Davin'i evine çağıran köylü kadın ve Emma Clery ile simgelenen İrlanda kadınlığı insanı göreneksel leştiren, kurallara bağlayan bir kadınlıktır. Oysa bu kız Stephen'ın görenekleri yadsımasını perçinler. Sanatçı olma kararını bu epifandan sonra kesinlikle verir.

Stephen kendi ruhuyla cennet arasındaki bağlantıyı bir kasa makinesi imgesiyle düşünür. (s.153) İmgenin tam anlamından habersizdir, bunu güzel bir şey olarak görmektedir. Ama okur bu imgeyle Katolik dininin maddi, ticari zihniyetinin anlatıldığını sezmekte güçlük çekmez. Gene aynı sayfada şöyle bir söz var: "Tesbih duaları... gözüne adsız oldukları gibi, renksiz ve kokusuz da görünüyorlardı." Stephen'ın duyularla yakın ilgisini kitabın

başından beri izlemişizdir. Duyular onu bir yandan dış gerçeğe, bir yandan sanata bağlar. Özellikle renk ve kokuyu sever, yani, tesbih dualarının renksiz ve kokusuz oluşu Stephen'da olumsuz çağrışımlar yaratan bir niteliktir. Bu çeşit üstü örtülü içermelerle doludur roman; örneğin, çocukken şöyle düşünür: "Kilise'de soğuk gece kokusu vardı. Ama kutsal bir kokuydu bu. Pazar törenlerinde Kilise'nin arkalarında diz çöken yaşlı köylülerin kokusuna benzemiyordu." (s.16) Stephen'ın en sevmediği şeylerden biri olan "soğuk" her yerde olduğu gibi burada da Kilise'ye yakıştırılan bir nitelik. Kilise'nin sevimsiz soğuk kokusuyla köylülerin sevimli insanca kokusu arasında bir karşıtlık var bu cümlede. Ama duyuların anladığı bu karşıtlığı Stephen çok sonraları bilinçli olarak kavrayacak. Gene sevmediği şeylerden biri olan ıslaklık da her zaman papazları ve dinle ilgili şeyleri betimlerken ortaya çıkar. Örneğin rektörün eli serin ve nemlidir (s.58). Dinin sık sık bağdaştırıldığı şeylerden biri de beyaz rengidir. "Beyaz haç" (s.147) , "beyaz bir gül" (s.150), "kokulu beyaz çiçekler" (s.152) gibi daha nice örnekler dinî bağlamlar içinde yer alır. İlk görünüşte güzel imgelerdir bunlar, ama bir de şu söze bakalım: "Acaba yamağın önlüğü de nemli mi diye düşündü, ya da acaba bütün beyaz şeyler nemli ve soğuk mu olur diye." (s.111) Beyaz renginin bu olumsuz çağrışımını hatırlayarak roman boyunca inceleyecek olursak, her zaman ilk bakışta güzel, ama belirli bir çağrışım bağlamı içinde olumsuz ve kötü olduğunu görürüz. İrlanda kadınlığının ilk temsilcisi Eileen de bu çağrışımlarla donatılmıştır: "Eileen'in de uzun, ince, serin ak elleri vardı, çünkü kızdı." Bu eller sonradan "fildişi kule"ye yani yapay yaşantıya benzetilir.

Joyce

Joyce böyle beş on sayfayla tanıtılır yazar değil. Zaten her kitabının üzerine şimdiye dek onlarca kitap yazıldı. Eserlerinin kolay kolay anlaşılması için kendisi hiçbir çaba harcamadı; tersine, inatlaşırcasına, karmaşıklığını artırma yoluna gitti. "Kitaplarımı anlamak isteyenler, onların üstüne benim harcadığım kadar zaman harcasınlar" demiş bir kere. *Portre*'yi on yılda, *Finnegans Wake*'i on yedi yılda yazdığı düşünülürse, böyle bir işe yanaşan pek çıkmaz herhalde - bunu kendilerine uğraş edinen birtakım profe-

sörlerden başka. Ve "sanat böyle mi olmalı?" diye düşünmemek elden gelmiyor Joyce gibi bir yazar karşısında. Çünkü, örneğin *Finnegans Wake*'i anlamak Einstein formüllerini çözmek kadar özel bir eğitim gerektiren bir iş - belki daha da zor. Gerçi *Finnegans* aşırının aşırısı bir eser, ama Joyce'un öbür kitapları da buna yakın bir karmaşıklıkta. Sonra diyelim ki onun istediği gibi yıllar boyu bu kitapları okuduk ve bütün inceliklerine vardık; elde edeceğimiz kazanç bunca emek harcamasına değer mi acaba?

Joyce'un edebiyat tarihindeki yerini yok sayamayız. Hattâ "Joyce'dan önce ve Joyce'dan sonra" diye bir ayrım bile yapılabilir belki. Çünkü Joyce bir sanat olgusu, yeryüzü sanatının vardığı önemli bir aşamadır. Ama bu, Joyce'un her zaman okunacağını, geçerli olabileceğini göstermez. Fransız eleştirmeni Tibaudeth'nin bir sözü aklıma geliyor: Kimi yazarların yeri kimi yazarların da varlığı olur" der. Örneğin Hamit'in Türk edebiyatında yeri vardır, ama varlığı olduğu düşünülemez. Joyce da ilerde böyle bir yazar olabilir mi?

Bence olmaz: *Dublinliler, Sanatçının Portresi* ve *Ulysses*'le Joyce gelecekte geçerli olabilecek bir yere varmıştır. Bunu söylemekte gerekçemi biraz dolambaçlı bir yoldan giderek göstermeye çalışayım.

Bir yazarın "her yerde ve her zaman" okunabilecek evrenselliğe kavuşması için önce kendi toplumunu ve kendi çağını çok iyi yansıtması gerekir. Eski edebiyat ustalarını övmek için "nerdeyse modern" olduklarını söyleriz kimi zaman. Oysa bu anlamsız bir sözdür. Örneğin Dante nasıl modern olur? Onun yaptığı, çağını ve toplumunu bütünüyle anlayıp anlatırken, insanın her çağ ve her toplumda değişmeden kalan yönünü vermeyi başarmasıdır. Dante örneğini seçmekte amacım, Joyce'u da yaptığı işler bakımından Dante'nin yanına koymak. Ama bundan önce Joyce'un çağını ve toplumunu nasıl yansıttığına bakalım. Yirminci yüzyılın tanımlayıcı özelliği, bu yüzyılın şimdiye dek görülmemiş derecede büyük bir karmaşıklığı kapsamasıdır denebilir. Bir yandan binlerce yıllık tarih yükü var sırtımızda, öbür yandan şimdiki insanlığın ortak sorunları. Düşünür, karşısında sorun olarak bir ulus, bir tek sınırlı uygarlık görmüyor artık: Geçmişi, bugünü, geleceğiyle bütün insanlığı buluyor. İnsanların gereksinmeleri, çeşitli inançları, durumları, bireysel ve toplumsal sorunları var. Bundan yüzyıl önce Kongo'da neler döndüğü bir yana, Kongo'nun varlığı

bile bizce önemli değildi. Bugün Vietnam'da atılan tek kurşun bütün insanları ilgilendiriyor, çünkü her şey birbirine bağlı, "Ağaç kuşa kuş ağaca kayıtlı." Tanımlayıcı özelliği karmaşıklık olan yirminci yüzyıl, tanımlayıcı özelliği düzen kurucu olan insanla çatışma durumunda. Bu çatışma içinde zaman oluyor, insan, bilgisi yüzünden tutsak düşüyor, gerek tarihin gerek bugünün yükü altında eziliyor; bir dalda uzmanlaşmak zorunda kalırken öbür dallardaki büyük gelişmelerden haber alınamıyor, bütün etkenleri birleştiremiyor. İşte Joyce'un önemli yanı, bu karmaşayı ele alarak, insan aklının süzgecinden geçirdiği karmaşayı düzen yapmış olmasıdır. Bütün bu ezikliği, karamsarlığı dile getiren *Ulysses*'i kesin bir olumlamayla, insanın ortak ruhunun ve hayatın olumlanmasıyla bitirebilmesidir.

Dante bugün Rönesans'ın kurucularından biri olarak tanınır. Oysa Dante daha çok Orta Çağ'a bağlı bir adamdı. Zamanının bilincini ve duyarlığını temsil etmiş, yüzyılımıza yakın karmaşıklıkta olan Orta Çağ sonunun sanatsal özetini ve hesaplaşmasını yapmıştı. Çöken, yok olan bir koca çağın son dehasıydı Dante, ama bu özelliğiyle yeni doğan çağın öncüsü, kuruluşunun ana etkenlerinden biri oldu. Joyce'u bu bakımdan Dante'ye benzetiyorum. İkinci Dünya Savaşı ile son bulan ve hızla bambaşka bir yönde gelişen uygarlığın en güçlü sözcülerindendi, ama anlattığı yıkıntının ortasından yeşeren dirimselliği, sanatçı cesaretiyle bugüne de ışık tutar. Eski Roma tanrısı Janus'a benzer: bir yüzü geriye, bir yüzü geleceğe dönüktür. "Ben bir yazarı göze aldığı başarısızlık oranıyla ölçerim," diyor Faulkner. Bu sözü kolayca Joyce'a da uygulayabiliriz - büyük başarılarının yanında, başarısızlıklarıyla da yüce olan bir yazardır. Gelecekteki edebiyatçının Joyce'a, "Koca ata, koca düzenci, şimdi ve her zaman yardımcı ol bana," diye seslenebileceğini sanıyorum.

Yeni Dergi, Sayı 18, Mart 1966

Epik Üstüne

EPİK

Epik Nedir?

Kelimelerin anlamları yıllar boyunca kullanıla kullanıla değişiyorlar; bu gibi dil süreçlerinin etkisi günlük konuşma dilinden çok teknik alanlarda kendini belli ediyor. Edebiyat terminolojisinde "epik" kelimesi de böyle çok kullanılmaktan aşınmış, kesinlikle neyi anlattığı belli olmayan bir terimdir.

Epik deyince akla ilk gelen eserler herhalde *Ilyada* ve *Odyseia*'dır. *Gılgamış, Kalevala, Chanson de Roland, Nibelungenlied* de hemen hatırlanacaktır. *Aeneid*'in şairi Vergilius, belki de Homeros'dan sonra ilk düşünülecek epik yazarı olacaktır. Bundan sonra sayacağımız adlar biraz daha şüpheli, ama hepsi de "epik" yazdığını söyleyen, ya da yazdığı söylenen kişiler bunlar: Dante, Tasso, Spenser, Milton, Shelley ve Keats. Daha yakın zamanlarda Hart Crane, Archibald MacLeish gibi Amerikalı şairler de yurtlarının epiğini yazmaya çalıştılar. Ayrıca Tolstoy'un *Harp ve Sulh*'una, Joyce'un *Ulysses*'ine, Steinbeck'in *Gazap Üzümleri*'ne, ve hatta Miller'in *Satıcının Ölümü*'ne epik olma niteliğini yakıştıran eleştirmenler var. Bir de Brecht'in "epik tiyatro"su giriyor işin içine. Çok kısa olarak sunulan bu listenin gösterdiği çeşitlilik bile "epik" teriminin ne derece yokuşa koşulduğunu belirtmeye yeter sanırım. Böylesine geniş bir alanı kapsamaya zorlanan bir kelime artık işe

yaramaz, çünkü artık hiçbir kesinliği kalmamıştır. Ulusların ya da insanlığın yaşayışında büyük değişiklik yaratan olayları yüceltmiş bir üslupla anlatan her esere yakıştırılmaktadır "epik" sıfatı. Dolayısıyla, eleştirel bir terim olmaktan çıkarak, neyi tanımladığı belirsiz, övgü niteliğinde, duygusal bir söz durumuna düşmüştür. Bu belirsiz dilsel kullanıma Türkiye'de de sık sık rastlanır. Epik üzerine hiçbir ciddî araştırma yapmamış kimseler akıllarına estiği, gönüllerinin dilediği gibi kullanırlar bu kelimeyi.

Epik edebiyatını baştan ikiye ayırmak en doğrusu: ilkel epik, yapma epik (burada yalnız birinci tür ele alınacak).[1] İki türü birbirinden ayıran en önemli özellik birincinin sözlü, ikincinin yazılı edebiyat geleneklerine bağlı olmasıdır. Bu özellik de, iki edebiyat türünü yaratan ayrı toplumların yapılarına dayanır. Sözü daha fazla uzatmadan, önerdiğim epik tanımlamasını sunuyorum: ilkel epik, sözlü edebiyat geleneğinden doğar; anlattığı olaylar kahramanlık çağının genel çerçevesi içinde yer alır; bir kahramanın bir ya da birçok düşmanla çarpışmasını, ağırlığı kahramanın bireysel konumu (situation) üzerine aktararak, ama aynı zamanda kahramanlık çağının toplumsal-aktörel (social-ethical) değerlerini belirterek, ve insanî ögeyi tanrısal ögeden üstün tutarak hikâye eder. Ayrıca, belirli bir uzunlukta bulunmalı, koşukla (nazım) yazılmış olmalıdır.[2] Şimdi, bu tanımın içinde geçen, "sözlü gelenek", "kahramanlık çağı", "toplumsal-aktörel değerler" gibi kavramları ele alarak açıklamaya çalışacağım.

Sözlü Edebiyat Geleneği

İnsanların konuşmaya başlamalarıyla ilk şarkılarını söylemeleri arasında çok zaman geçmedi herhalde. Şarkıyla şiirin arası da pek açık sayılmaz. Şu halde, yazılı edebiyat tarihi, sözlü edebiyatın

1 C.S.Lewis, *A Preface to Paradise Lost*, (Londra, 1963), s. 13 ve sonrası. Hiçbir eski şiir aslında "ilkel" olmadığı için, ve bütün şiirler aslında aynı "yapma"lık derecesine sahip olduğu için, Lewis bu terimleri kabul etmez, birincil ve ikincil terimlerini kullanır. Bu görüşlerine katılmakla birlikte, yerleşmiş terimlerle uğraşmak istemediğim için, eski terimleri kullanıyor, ama Lewis'in sözlerini hatırlatıyorum.

2 Epiğin uzunluğu ya da yazılışı şöyle olsun diye tepeden inme bir komut yok. Ancak, yeryüzünde yazılmış bütün epikler koşuk şeklinde, ve hiçbiri iki bin dizeden kısa değil.

yanında pek kısa kalır. Sözlü edebiyat, yazı bulunduktan sonra da devam etti. Bugün gene hemen her yerde, özellikle geri kalmış bölgelerde, izine rastlanıyor. Ama, ne olursa olsun, yazılı edebiyatın sözlü edebiyat için ölümcül bir düşman olduğuna şüphe yok.

İki çeşit edebiyat arasındaki başlıca ayrım şudur: sözlü edebiyatın ozanı, kendinden önce yaşayan ozanların yüzyıllar boyunca geliştirmiş oldukları destan dilini kullanır, yazılı edebiyatın şairi ise kendi dilini kendi yaratır. Bu ayrımı kavrayamayanlar için pek zordur sözlü geleneği anlamak. Örneğin, ozanların aralarında şiir yarışları vardır. Bir ozan şiirle öbürüne sataşır, öteki o an bir şiir yaratıp ona cevap verir. Çok kişi de şaşar kalır bu kadar kısa zamanda nasıl cevap buldu diye. Oysa bu kolaydır ozan için, zaten işi budur. Cevabını o anda düşünmemiştir aslında; belleğine yerleştirdiği bir sürü kalıp vardır, onların birkaçını bir araya getirip söyleyiverir. Bu iş de belli bir ustalık ister elbette, ama bir mucize değildir, ve adamın dahî olmasını gerektirmez. Ozan, çıraklığı süresinde, belirli şiirleri değil bütün şiirleri meydana getiren belirli kalıpları, formülleri ezberlemiştir. Bunları sırası geldikçe ard arda dizerek *İlyada*'dan çok daha uzun bir şiiri bile ezberden okuyabilir. Bugün Anadolu'da bu şekilde haftalar süren masallar anlatan kimseler vardır. Yazılı edebiyatın yaygın olmadığı yerlerde insanların belleği ezberlemeye daha çok yatkındır. Tevrat'ın bütünü yazılmadan önce onun da "hâfız"ları vardı. Bildiğimiz Tevrat bu adamların belleğinde kalan sözlerden meydana geldi.

Sözlü edebiyat ozanının karşısında bir dinleyici kitlesi olur. Dinleyiciler onun sözlerini düşünmesini, hatırlamasını sabırla beklemezler. Sözü edilen formüller bu yüzden gereklidir. Sözlü edebiyatta çok geçen tekrarlamalar da bunun için kullanışlıdır. Homeros, *İlyada*'da söylediği sözün tıpatıp eşini *Odyseia*'da tekrarlayabilir. Ve bu, iki şiiri aynı ozanın yazdığını bile göstermez. Başka bir ozan da aynı formülü kullanabilirdi. Çünkü sözlü edebiyat şiiri bir tek ozanın malı değildir, bütün bir topluluğun ortak mülkiyetidir. Dadaloğlu'nda duyup sevdiğimiz bir dizeyi Karacaoğlan'da görünce önce şaşar, sonra Dadal'ı hırsızlık etti sanırız, çünkü beynimiz yazılı edebiyatın göreneklerine göre koşullanmıştır. Oysa Dadal'ın yaptığı, sözlü edebiyat şairinin meşru hakkıdır.

"Yürü bre yalan dünya..."
"Severim güzeli nice olursa..."
"Çıktım yücesine seyran eyledim..."
"Hey geri de deli gönül hey geri..."

gibi kalıplar Türk halk şiirinde özellikle yaygındır. Dünyanın belli başlı epik şiirlerinde de, ozana zaman kazandırıp biraz sonra söyleyeceği sözü hatırlamasına fırsat veren kalıplar vardır. Kahramanın silâhlanması, savaşması, düşünmesi ya da ziyafet gibi motifler belli kalıplar, kimi zaman birbirine paralel sözlerle anlatılır. Aşağıdaki örnek Rus destanlarından (bilini):

"Ziyafetin yarısı bitmişti,
Yemeğin yarısı yenmişti,
Boyarlar yeterince yemişlerdi,
Boyarlar yeterince içmişlerdi."

Buradaki paralellikler ozana zaman kazandırmak içindir. Fin epiği olan *Kalevala*'da hangi sayfayı açsak bu çeşit paralelliklere rastlarız:

"Gitti böylece, bir gün, iki gün,
Ve en sonunda, üçüncü gün,
Vardı gölün kıyısına,
Sazla kaplı gölbaşına,
Ve geceydi vardığında,
Mola verdi karanlıkta."

İlk İngiliz epiği olan *Beowulf*'da da aynı şeyi görürüz; kimi zaman aynı söz bir dizenin iki yarısında tekrarlanır, ya da bir kahramanın önce adı söylenir, sonra onu tanıtan bir tamlama daha gelir:

"Bu bölgede yaşayanlar, budunum benim,
sarayımın insanları, söylediler ki bana..."

Dede Korkut destanlarında da var bunlar. Örneğin, aşkla ilgili bir kalıp:

"Göz açuban gördüğün,
Könül ile sevdüğüm."

Örnekleri çoğaltmak yersiz artık. Yunanca'da halk ozanı anlamına gelen "rapsod" kelimesinin etimolojik kökü "şarkı-dikici"dir. Çok yerinde bir sıfat bu, çünkü ozan önceden hazır bir sürü kalıbı birbirine dikerek şiirini yaratır sözlü gelenekte; Goethe'nin dediği gibi, "Epik dili sizin yerinize düşünen ve şiir yaratan bir dildir." Bütün bunlardan, sözlü geleneğin basmakalıp, taklitçi, mekanik bir sanat olduğu anlaşılmasın. Gerçi bu, çoğu ozanı tehdit eden bir tehlikedir ama, göreneksel kalıp, usta ozanın elinde, son derece özgün bir şekilde kullanılabilir. Örneğin, Hektor'un Akhilleus'la çarpışması, sözünü ettiğim çeşitten kalıplarla doludur. Ama dünya edebiyatında böylesine etkili ve özgün bir anlatıma zor rastlarız. Ayrıca, her iki ozan kendinden bir şey ekler geleneksel şiirlere. Pir Sultan Abdal'ın

"Dost elinden dolu içmiş deliyim"

dizesi önceden benzerlerine rastlanır soydan bir kalıptır (bu da güzelliğinden bir şey eksiltmiyor), ama bunu izleyen

"Üstü kan köpüklü meşe seliyim."

dizesi sanırım doğrudan doğruya Pir Sultan'ın yaratısıdır.

Bütün bunlardan sonra şu paradoksal sonuca varıyoruz: sözlü gelenek şiiri hiç değişmeyen bir şiirdir ama aynı zamanda sürekli bir değişim içindedir. Paradoksu açıklamak kolay. Hep aynı kalıplar kullanıldığı için şiir genel olarak değişmez, yıllar yılı aynı kalır, ama her şair her şiir okuyuşunda istediği uzatma ve kısaltmaları, eklemeleri yaptığı için şiir her okunuşunda değişiktir. Epiklerin genel eğilimi uzama ve karmaşıklaşma yönündedir.

Bu konuda söylenecek çok şey var ama, çabuk geçmek zorundayım. Şimdi biraz da epik şiirin üslubu üzerinde durmak istiyorum. Epik, özellikle ülkemizde, doğru dürüst incelenmediği için, birçok yazar bu konuda boş lakırdı etmek durumuna düşmüştür. Hâşim'in, her okul kitabına giren sözleri bunun belki de en iyi örneği:

> "Daha dünkü şair, üslûbuna sürdüğü alacalı renklerle bir hafta içinde, soluk bir eski elbise zavallılığına düşerken, sıfatsız, teşbihsiz, istiaresiz Homeros, saf bir billur ehramı gibi, hâlâ güneşin ışıklarını güneşe aksettirip duruyor."

Hâşim'in yalınlığı övmek üzere yazdığı bir cümleyi ölçüsüzce süslemesine söylenecek söz bulamıyorum. Her neyse, Hâşim'in sade üslubu bir yana, yargısı da yanlış. Homeros'un şiiri, benzetme, metafor, tamlamayla doludur, şiir dili de halkın konuştuğu dil değildir, iyice yapaydır (sunîdir). Romantizm akımı gelip edebiyatı yeniden şekillendirinceye kadar şiirin "spontane" olması gereğini kimse düşünmemişti. İlkel epiğin söylendiği çağlarda gerçekçi diyalog falan gibi kaygıları da hiç yoktu edebiyatçıların. Büyük olayları yüceltilmiş bir üslupla anlatıyorlardı, süsleyip bezeyerek. Aklıma gelen örnek bir konudan, ama gülünçlüğünü unutursak iyi fikir verir. Şu beylik vatanseverlik nutuklarını düşünün. Hayli kalıplaşmış, yapmacık bir dilde söylenirler. Ama bir gelenek olarak nicedir sürdüğü için hepimiz biliriz bu dili. Ve bu dilin özel bir işlevi vardır. Ancak belli bir amaç uğruna, belli bir konum içinde kullanılır. Oturup dururken biri "Yüce Türk ulusunun asil evlâtları" falan demeye başlayınca, şaka yapıyor diye güleriz. Ama biri kürsüye çıkıp bunları söyleyince -gene güleriz ya- bu sözler yerlerini bulmuş olurlar. Epik dili de işte buna benzer: halkın bildiği, ama günlük konuşmasında kullanmadığı, yalnız belli yerlerde kullanılan bir dildi. Ve bu şiir dilinde "dize işlevini yitirmiş", ya da zaten fazla bir işlevi olmamıştı. Ozanı dinleyen kişi tek tek dizeler, tek tek imgeler üzerinde düşünüp duygulanamazdı; şiirin etkisi, şiirin bütününe dağılmıştı - tıpkı bir musiki parçasında tek tek güzel notaların değil, güzel kısımların olduğu gibi.

Yazılı edebiyat şiiri okura yeni şeylerle karşılaşmanın, şaşmanın, merakın zevkini verir. Oysa sözlü gelenek ozanı anlattığı hikâyeyi kendi bulmuş değildir; çoğunlukla dinleyicileri de sık sık dinlemişlerdir aynı şiiri. Bu yüzden, epik şiirinden alınan zevk, bugünkü anlamda şiirin verdiği zevkin karşıtıdır. Epiği dinleyen kimse bildiği bir şeyin tekrarlanmasından zevk alır, onun için de neyin anlatıldığı değildir önemli olan, o an karşısında bulunan ozanın bunu nasıl anlatacağıdır. Zaten epiklerde heyecan ögesi yoktur. Çok kere, şair daha başından söyler hikâyenin sonunu. Epikten alınan zevk, bir bakıma, bildiğimiz bir musiki parçasını yeni bir orkestra yöneticisinden dinlerken aldığımız zevke benzer.

Sözlü edebiyatı anlatırken hep musikiden örnek alıyorum. Bu bir rastlantı değil: iki sanat arasında oldukça yakın bir bağ var da ondan. Dinleyiciye hitap eden şiir zorunlukla musikiye yakın ol-

malıdır. Görsel imgeyi değil (visual image), kulağı ön planda tutmalıdır. Yunan şiiriyle Latin şiirini karşılaştıran Edmund Wilson şöyle diyor:

> Kulağın gelişme tarihindeki önemli etkenlerden birinin musikiyle ilişkisi olduğu açıkça görülüyor. Yunan koşuğu musikiyle birlikte gelişti. "Düzyazı"nın Yunanca'sı "çıplak kelimeler" anlamına gelirdi. Bu yüzden Yunan şiiri kulak için yazılmıştır. Gözlemi hemen hiç yoktur. Yunan şiiri doğanın şarkısını söylerken Latin ozanları zihinlerinin gözünü doğaya dikerler. Günümüzün İmgeciler'ine kadar bütün resim-şiir akımlarının başı Horatius ve Vergilius'dur zaten.[3]

Wilson, hastalığı doğru teşhis eden, ama neden ileri geldiğini anlayamayan bir doktor gibi. Ortaya koyduğu bu ayrım sözlü ve yazılı edebiyat arasındaki ayrımdır. Sözlü geleneğe daha yakın olan Yunan şiiri öncelikle kulağı hedef edinmiştir. Örneğin, Homeros'da birçok doğa betimlemesi görürüz. Ama bunlar, örneğin bir Baudelaire'de göreceğimiz çeşitten, bireysel, yalnız bir kişinin iç yapısına özgü ve onun kişiliğini yansıtan betimlemeler değildir. Doğanın - Jung'un deyimiyle- çeşitli arketipleridir. Örneğin, Homeros'un denizi ya "uğuldayan"dır, ya "derin", ya "dalgalı", ya da "köpüklü". Şimdi bir de, çağdaş bir Türk şairinin, Oktay Rifat'ın, Homeros'dan yararlandığı bir şiirindeki deniz imgelerine göz atalım:

> *"...deniz gibi bulaşıcı ve kararlı."*
>
> *"Kan, silâhla fışkırırken fışkılı topraktan, kolcramızda ürerken öfke, bir martı tüyü, tek, döne döne düşerken tuzlu suya."*[4]

Birinci örneğin Homeros'dan farkını belirtmek gereksiz. İkinci örnekteki "tuzlu" sıfatına *Ilyada* ya da *Odyseia*'da rahatça rastlayabiliriz, ama Oktay Rifat'ın kullandığı şekilde değil. Çevresindeki bütün kelimelerle bağlantısı var bu sıfatın, yalnız suyu nitelemekle kalmıyor (Homeros'da bundan başka işlevi olmazdı), şiirin duygusal dengesinde, anlam ve çağrışımı karşıtlık ve paralelliklerinde rol oynuyor.

---

3 E. Wilson, "Koşuk Tekniği Ölüyor mu?" *Şiir Sanatı*, sayı 1.

4 Oktay Rifat, *Elleri Var Özgürlüğün*, de Yayınları, (İstanbul 1966), s. 26, s. 20.

Epik şiirlerde imgeler, nesnelerin herkesçe bilinen ilişkilerini, bütün topluluğun ortaklaşa bilincinden damıtılmış şekliyle sunar. Yazılı gelenek şiirinde ise nesnelerin ilişkileri, yepyeni, alışılmadık bileşimler içinde ve şairin bilinç süzgecinden geçtikten sonra sunulur. Onun için, yazılı şiir geleneğinin sıkı, birbirine geçmiş ve birbirini dengeleyen imge örgüsüne sözlü gelenek epiğinde rastlanmaz. Epik şairi imgelerini çok daha başka bir tarzda kullanır. Beowulf epiğinden rastgele aldığım şu dizelere bakalım:

> *"...Birinci Geat cenkçisi,*
> *okuyla ayırdı hayatından, dalgaların*
> *kavgasından, ve saplandı kaldı yüreğinde*
> *keskin okun temreni, kesildi hızı*
> *yüzerken suda, çünkü sürüdü aldı onu ölüm."*

Bütün bu dizelerde bir basit olay anlatılıyor: Beowulf'un gölde yüzen hayvanı okla öldürmesi. Şairin sözü uzatmasına bir gevezelik örneği olarak bakmamalıyız. Şiir göze göre değil kulağa göre yaratıldığı için bu sonuç kaçınılmazdır. Yazılı şiirde bir tek imgenin taşıdığı yeğinlik yükünü sözlü şiir imgesi tek başına taşıyamaz. Onun için imgeler bütün bir bölüm içinde yayılmalı, etkilerini çarpıcılıklarıyla, ya da birbirlerini dengeleyerek değil, birbirlerini tamamlayarak, birikimlerinden aldıkları enerjiyle sağlamalıdırlar. Şair burada Latin retorik ustalarının *expositio* diye adlandırdıkları söz sanatını uyguluyor. Bu sanatı, aynı konu üzerinde durup hep yeni şeyler söylüyormuş gibi görünmek, aynı fikri değişik söyleyişlerle tekrarlamak olarak açıklayabiliriz.[5] Bir motif, bir fikir değişik söyleyişlerle bir bölüm içine yayılıyor; şair yeterince imge birikimi sağladığını görünce kesin bir son sözle başka konuya geçiyor.

Bu bölümü bitirirken, olası bir yanlış anlaşılmayı önlemek için, Lewis'in şu tanımlamasını aktarıyorum.

> Sözlü gelenek şiiriyle anlatmak istediğim, dinleyicilerine sesli anlatım (recitation) yoluyla ulaşan şairdir; yazılı bir metnin bulunması, bu metin halka satılmak ya da bir efendiye sunulmak üzere yazılmayıp da şairin istediği zaman

5 A.C. Spearing, *Criticism and Medieval Poetry*, (Londra), Edward Arnold Publishers, 1964, s. 64.

bakabilmesi için hazırlandığı sürece, şiirin sözlü gelenekten olma niteliğini değiştirmez.[6]

Epiklerin ve Epik Kahramanlarının Mitolojik Temelleri

Epiklerle mitolojinin yakın ilgisini hepimiz biliriz. Zaten eski ulusların mitolojileri üzerine edindiğimiz bilginin çoğu epiklerden geliyor. Bu konuda yapılan araştırmalar, epik kahramanının gerçek tarihî kişi, anlatılan olayın da gerçek bir tarihî olay olmadığını, mitolojik olduğunu en sonunda gösterdi ve tarihte sahici birer Akhilleus, Agamemnon ya da Nestor arayan bulanık kafalı bilginlerin çabalarının boşunalığını tanıtladı. Şimdi kesinlikle söyleyebiliriz ki epikler mitolojiden doğmuştur, mitler de eski bereket ayinlerinden. Bu, tarihî bir kimseyi kahraman olarak alan bir epik yazılamayacağı anlamına gelmez. Yazılabilir, ama bu kişi artık gerçek boyutlarıyla değil, mitolojik boyutlarla yer alır eserde. Örneğin, Ortaçağ Fransız epiklerinde gördüğümüz Karloman, birkaç yüz yaşındadır, tarihî Karloman'ın yaptığı işlerle ilgisi olmayan şeyler yapar. Yalnız adı sahicisine uygundur. (Tarih kitapları Karloman'ın kel olduğunu yazarlar, oysa epiklerin Karloman'ı uzun beyaz saçlara sahiptir).

İnsan zihninin mitleri nasıl yarattığı başlı başına bir konu; burada uzun uzadıya mit ve mitoloji tanımlamaları yapmamız, Jung, Freud gibi psikologların ve onları izleyenlerin kuramlarını incelememiz gerekiyor. Bu ilginç konuyu bir başka yazıya bırakarak, şimdilik, epik kahramanlarının mitolojik yanları üzerine birkaç kısa sözle yetineceğim.

Yeryüzü mitlerinin kahramanlarını -epik kahramanları bunun küçük bir kısmı ancak- birbirleriyle karşılaştırarak incelediğimizde, dünyanın türlü bölgelerinde yaşayan ulusların ürünleri olan bütün bu kişilerin birtakım ortaklaşa özellikleri olduğunu görürüz. Şimdi bu özellikleri şöyle kabataslak bir şekilde sıralayalım:

a) Kahramanın annesi bir bâkiredir. Ya bir Tanrı onu gebe bırakmıştır, ya da ana ve baba arasında evlilik dışı bir ilişki, ya da aile için bir cinsel ilişki vardır ve gene de asıl babanın bir tanrı ol-

6 C.S. Lewis, adı geçen eserde s. 18.

masından şüphe edilir. Yunan mitolojisinden Herakles, Neleus ve daha birçokları, Latin mitolojisinden Romus ve Romulus, Hint mitlerinde Karna, Irlanda mitlerinde Cuchulainn, yakın zaman Macar efsanelerinde Hunyadi, hepsi böyle doğmuşlardır. Kimi zaman tanrı baba anneyi bir hayvan kılığında ziyaret eder: Zeus Avrupa'yı boğa kılığında kaçırır, Nemesis'i ise kuğu kılığında. Kronos at kılığına girer. Bu örnekleri epey çoğaltabiliriz.

b) Kahraman garip bir şekilde doğar (Diyonisos Zeus'un baldırından, Athene ise başından) ve çocukluğunda tehlikelerle karşılaşır. Tehlike, çoğunlukla, babadan, bazan erkek kardeşten, seyrek olarak da bir yabancıdan ileri gelmektedir. Kahraman uzak bir yere kaçırılır ve orada, genellikle hayvanlar tarafından, büyütülür. Yunan mitlerinde Oidipus, Neleus, Aeolus böyledir. Hindistan'da Krişna gene aynıdır. Musa gibi sepetle suya atılma motifine de çok rastlanır. Yunan'da, Peleus, Diyonisos, Gal'de Taliesin, Roma'da Romus ve Romulus gibi. Öte yandan Alman kahramanı Siegfried'e bir kuğu, Romus ve Romulus'a bir kurt, Fransız masal kahramanı Ourson'a, İrlandalı Cormac mac Airt'e, İslav Valigora'ya bir ayı bakar. Ya da bu işi hayvanlarla ilgili kimseler, çobanlar yapar. Krişna, Zeus, Herakles, Oidipus ve Orestes'in durumunda olduğu gibi. İsa'yı ziyarete giden üç çoban da bu motifin değişmiş bir şeklidir ve İsa da tehlikeden kaçırılan çocuklardan biridir.

c) Çocuğun büyüme sürecinde iki karşıt motif görüyoruz. Ya büyük gücünü hemen belli ediyor, ya da uzun bir süre durgun, neredeyse budala denebilecek şekilde yaşıyor. Birinci motife örnek olarak, birçoklarının arasından, Herakles, Apollo, Hermes, Alman mitolojisinden Siegfried, Mimir, Vali, İrlanda mitinden Cuchulainn'i sayabiliriz. İkinci motifin örneğiyse İskandinavya'dan Helgi, Grettir, Offa, Beowulf, Rusya'dan Ilya, Ortaçağ efsanelerinden Percival. Bu konuyla ilgili olarak ünlü Kurbağa prens masalını düşünebiliriz. Büyülenmiştir prens, belli bir durum yaratılıp büyü bozulunca gerçek kişiliği ortaya çıkar. O zaman, yukarıdaki iki motiften ikincisinin, kahramanın hayatında daha önceki bir dönemi anlattığı sonucuna varılabilir.

d) Kahramanın gövdesine, bir küçük yeri dışında, silâh işlemez. Ya da, kahramanı Fer Diad, Hintli Krişna, Galli Llew Llaw'dır. Ya da, kahraman ancak belirli bir nesneyle öldürülebilir: Balder, Lemminkainen, Çarko gibi.

e) Doğduğu yerden uzakta büyüyen kahraman çoğunlukla sonra yurduna döner. Oidipus babasını öldürür, Zeus'a gelince o da Kronos'u kaçırıp başa geçer. Siegfried, Beowulf gibi Germen kahramanları, Yunan'da Teseus, Bellerofon, Babil mitinde Marduk canavarlarla çarpışırlar.

f) Canavarı öldürme ya da düşmanı yenme motifiyle yan yana giden başka motifler de vardır: kahraman bir kız elde eder ve başına geçtiği topluluk için yasalar hazırlar. Perseus ve Andromeda, Siegfried ve Brünhilde birinciye, Robin Hood, Arthur, Yukarı Nil'de yaşayan Şiluk kabilesinin kahramanı Nyikang, Tevrat kahramanlarından Jozef, Musa ikinciye, yani yasa koyan kahramana örnektir.

g) Kahraman hayatının bir döneminde yeraltına iner: Gılgamış, Herakles, Odysseus, Vainamoinen gibi.

h) Bir topluluğun başına geçen kahraman önderliğini ölünceye kadar pek sürdüremez, ölümü de eceliyle olmaz. Bu, hemen bütün mitolojik kahramanlar için geçerlidir.

Her mitolojik kahramanın bu kalıpların her birine uyduğu elbette söylenemez. Ama burada, bütün bu mitlerin ilk kaynaklarından ne derece uzaklaşmış olduklarını düşünmeliyiz. İlk şekilleriyle herhalde daha çok uyuyorlardı bu kalıplara. Aynı kalıpların dünyanın her yerinde karşımıza çıkması şaşırtıcı bir durum. Acaba bütün mitler aynı kaynaktan mı geliyor? Yoksa insanlar her yerde aynı şekilde mi düşünüyor? Bugün için bu soruların cevabını vermek çok güç, belki olanaksız. İnsanoğlunun ilk nerede doğduğu, kıtalara hangi yollardan göçtüğü ve yerleştiği bilinmedikçe bu sorunlar karanlıkta kalacaktır.

Gelgelelim, mitlerin artık aydınlığa kavuşmuş yanları da var; şimdi biraz da bunların üstünde duralım. Mitleri yalnız epiklerde, ya da, daha genel olarak, yazıya geçmiş şekilleriyle görmek onları anlamamıza yetmez, çünkü mit, eyleme dayanan bir dinî âyinin sözlü kısmıdır. Bu dinî âyin, ancak belli topluluklarda, ilkel tarımsal klanlarda görülür. Böyle toplulukların hayatı doğanın verimliliği üzerine kuruludur. Dolayısıyla, dinî âyinlerin amacı toprağı bereketlendirmektir. Canavarla savaşan kahraman gibi motifler, bu açıdan incelenince tam olarak yorumlanabilir. Aslında canavar, ejderha gibi şeyler, göreneksel simgelerdir. Ama toplumların belirli aşamalarında bu simgelerin anlamları değişir, o anda

toplumu tehdit eden tehlikeyi temsil ederler. İnsanların kuraklıkta öldüğü bir zamanda canavar kuraklığı, veba salgını sırasında hastalığı, savaş sırasında savaşı simgeler. Sözünü ettiğimiz bu toplumlarda ise başta gelen tehlike kuraklıktır. Nitekim, canavarla savaş motiflerini yakından inceleyecek olursak, canavarın hep şu ya da bu şekilde bir suyla ilintisi olduğunu, çoğunlukla bir suyun içinde yaşadığını görürüz. Yani canavar, toprağı verimlendiren suyu tutmakta, ya da kirletmekte, kısacası, işe yaramaz duruma sokmaktadır. Kahramanın başardığı iş de, suyu bu canavarın pençesinden kurtarmak, toprağı yeniden berekete kavuşturmaktır.

Bu örnekte, kahramanın yaptığı işlerden yalnız birinin neyi simgelediğini görüyoruz. Mitleri yaratan toplumların yapılarını incelediğimizde, öbür motifleri de yorumlayabiliriz. Bu gibi toplumlardan bize çok yazılı belge kalmadığı için haklarında tarihî bilgimiz azdır. Ama bugün dünyanın çeşitli geri kalmış bölgelerinde yaşayan ilkel insan topluluklarının yaşayışlarını görmek, yeterince fikir veriyor insana. Yunan mitolojisinde gördüğümüz mitlerin canlı örneklerine Afrika ya da Avustralya kabilelerinde rastlayabiliriz.

İlkel, berekete bağlı dinlerin başlıca özelliklerinden biri, insanlardaki döllenmeyle doğanın döllenmesi arasında simgesel bir ilinti kurulmasıdır. Örneğin, bazı ilkel kabilelerin halkları, toprağın bereketlenmesi için, tarlalarda çiftleşip yuvarlanırlar. Halk danslarının da kökü gene aynı amaçla yapılan "fallik" âyinlere dayanır. Bu simgesel ilinti topluluk başkanının durumunda büsbütün belirgindir. İlkel tarımsal topluluğun başkanı doğanın verimliliğinden sorumludur, halkının beslenmesi ona bağlıdır. Çocuğu olamaz duruma düşen başkan değiştirilir, bazı yerlerde hatta öldürülür.

Şimdi mitolojik kahramanla ilkel toplulukların başkanları arasındaki yakınlıklara bakalım. Kahramanın babasının çoğu kere tanrı olduğunu söylemiştim. Bu gibi toplumlarda kral aynı zamanda tanrıdır, çünkü doğayı o etkilemekte ve yönetmektedir. Mısır firavunlarının, günümüzde Japon imparatorlarının tanrı sayılmaları hep bu ilkel zamandan kalma özelliklerdir. Tarımsal klanlarda krallık babadan oğula geçmez, bir çeşit seçimle verilir. Onun için, yeni kral seçilen kimse, eski kral-tanrının oğlu değildir çoğunlukla. Ama ikisi de krallık kurumunun temsilcisi olduk-

ları için, aralarında manevî bir baba-oğul ilişkisi vardır. Kahramanın anne ve babasının akraba olmaları durumu da, bu klanlarda kralların genellikle kızkardeşleriyle evlenmelerinden ötürüdür (firavunlar gibi).

Çocuk kahramanın tehlikelerle karşılaşıp başka bir yere kaçırıldığını söylemiştim. Şimdi bu motifin neden ileri geldiğini araştıralım. Birçok klanlarda, hangi çocuğun gelecekte başa geçeceği önceden kararlaştırılır. Bu durumda, kralın onu kendi yerini alacak bir düşman olarak görmesi normaldir. Bir âyin çerçevesinde, ya da gerçekten, çocuğa saldırabilir. İşte çocuk bu yüzden uzaklara kaçırılır. Kahramanın bir hayvan tarafından yetiştirilmesi ise, gelecekteki kralın, klan totemi olan hayvanın özelliklerine göre büyütülmesi olayını yansıtır.

Ayrıca bu klanlarda, İbrahim ve İzak hikâyesinde olduğu gibi, en büyük oğlun kurban edilmesi ya da onun yerine bir hayvanın kurban edilmesi geleneği vardır. Bu kurban işi, kralın çocuğu öldürmek istemesi ve çocuğun kaçırılması motifleriyle yakından ilintilidir.

Kahramanın sürgünden dönüşü ve bir düşmanla çarpışıp onu yenişi, gene, klana özgü bir gerçeği yansıtmaktadır. Kral yaşlanıp doğayı döllendirme görevini yerine getiremez olunca, yeni kral onunla ya gerçekten, ya da belli bir âyin içinde dövüşerek, yenecektir onu. Kralların değişmesi belli sürelerde olur, örneğin, dokuz yılda bir. Bu süre de, mevsimlerle ilgilidir. Kralın değişmesi olayı, kahramanın yaşlanınca gözden düşmesi, eceliyle ölene kadar egemen kalamamasını da açıklamaktadır. Eski kralın yerine geçen yeni kral onun kızı ya da karısıyla evlenir. Mitolojik kahramanın ilk büyük başarısını kazandıktan sonra bir sevgili bulması bundan dolayıdır.

Mitolojik kahramanın niçin hiçbir zaman kralı olduğu yerde ölmemesini de şimdi daha iyi anlayabiliriz. Klanın yaşlanan başkanı, artık verimliliği sağlayamadığı için kovulur, ya da uzağa götürülerek öldürülür. Kralın ölü ya da diri olarak bir odun yığını üzerinde yakılması da klanlarda yaygın bir gelenektir. Bu durum, çoğu mitolojik kahramanların yüksek bir yerde, örneğin bir kaya ya da tepenin üstünde ölmesini açıklar.

Görüldüğü gibi, mitolojik kahramanların hayatları, tarımsal klana özgü birtakım somut gerçekleri yansıtmaktadır ve epik

kahramanları da, bütün öbür mitolojik kişiler gibi, bu âyinlerden doğmaktadırlar. Ancak, epiklerde rastladığımız konumlarla bu anlattıklarım arasında epey fark var. Örneğin, İngiliz epiğinin kahramanı Beowulf üç tane canavar öldürür ve bunlardan bir tanesiyle çarpışmak için bir gölün dibine iner. Tıpkı bereket âyinlerinde olduğu gibi burada da canavar ölünce gölün suları hemen temizlenir. Gelgelelim, bütün bu olaylarda başka türlü boyutlar sezilmektedir artık. Kahraman, bir klanın tanrı-kralı, bir bereket sağlayıcısı değildir. Mitolojik ögeler epikte, birtakım arkaik kalıntılar gibi durmaktadırlar. Ozan kendisi de bu ayrıntıları ya başka türlü değerlendirmekte ya da ne yapacağını pek bilememektedir. Bu değişimin nedeni yalnız zamanca bir uzaklaşma değildir. Toplumun yapısı da artık değişmiştir, savaşçı nitelik ön plana geçmiştir. Bütün epikleri saran bu savaşçı havaya eleştiri dilinde "kahramanlık çağı" deniyor. Şimdi, bunun nasıl bir çağ olduğunu anlamaya çalışalım.

Kahramanlık Çağı

Lewis ve Auden'ın da söyledikleri gibi,[7] ilkel epiklerde, göze batan bir süreksizlik atmosferiyle karşılaşırız. Kaypak bir doğanın sert kucağında yaşayan insanların kurmayı başardıkları bütün düzenler pamuk ipliğine bağlıdır, kahramanın yıkılmasıyla altüst olurlar. Kahramanlık çağının gerektirdiği varoluş şeklinde değerler de soyut ve kapsayıcı olmaktan çok sınırlı ve geçici niteliktedirler. Yaşantılar bir anlıktır. Kahraman dövüşür ve düşmanı yener; bu yengi artık burada kalmıştır, geleceği hiçbir şekilde etkilemez; bir an sonra yeni bir düşman ortaya çıkmıştır, aynı çabaların yeniden harcanması gerekir. Çoğunlukla kahraman da yenik düşer sonunda. Ardından da, kurduğu düzen yıkılır gider. Beowulf, Gunther, Gılgamış, büyük krallardır, ama onlar ölür ölmez toplumları yok olur, çünkü her şey onların sağlığına bağlıdır. Doğa, insan üzerine duygusuz egemenliğini yeniden sağlar. Yani, ilkel epiklerde bütün olaylar şimdiki zamanda geçmektedirler, geçmişin, hele geleceğin payı pek azdır. Bireyin yapabileceği tek şey, yenileceğini bilerek de

7 · C.S. Lewis, Adı geçen eserde, 31-32; W. H. Auden, *The Portable Greek Reader* (New York, 1955), s. 16-20.

olsa, sonuna kadar yılınadan savaşmaktır. Onun davranışı, cennete gideceğine inanarak şehit olmaya da benzemez. Gideceği yeri pek bilmez epik kahramanı. Zaten bütün epiklerde acıklı bir olaydır ölüm, hem kahraman, hem de ondan sonra ayakta kalamayacağını bilen halkı için, ve öteki dünya, dinî alegorilerde olduğu gibi, armağanlarla dolu mutlu bir yer hiç değildir. Kahramanın bütün istediği, ününün gelecek kuşaklara kalması, ölümden ürkmemiş, şerefli bir kişi olduğunun bilinmesidir.

İlkel epikleri *Aeneid* gibi yazılı gelenek epiklerinden ayıran tanımlayıcı özelliklerden biri budur. İkinci tarz eserler, tutarlı ve kapsayıcı bir dünya görüşünün dile getirilmesi, dünya tarihinde değişiklik yaratan olayların -Roma'nın kuruluşu gibi- ya da insanoğlunun büyük fizikötesi serüveninin -Kaybolan Cennet ya da Divina Comedia'daki gibi- hikâye edilmesiyle, yani ulusal ya da evrensel bir ölçüye göre yazılmışlardır. Oysa ilkel epiklerde gördüğümüz toplumsal birim bir kabilenin sınırlarını aşmaz, kahramanın yaptıkları çoğu zaman bireysel düzeyin üstüne çıkmaz, dünya tarihini değiştirmesi ise hiç sözkonusu değildir. Ama sonradan yazılan epiklerin havası, eski epiklerin yorumunu etkilemiştir. Örneğin, *İlyada*'yı ulusal çapta, tarihî önemi büyük bir eser gibi okumak isterler nedense. Oysa Homeros amacını daha şiirin başında önermiştir. Peleusoğlu Akhilleus'un öfkesini anlatmak ister. Böyle olmasaydı, bu öfkenin hikâyesi biter bitmez keser miydi anlatıyı, hiç değilse Troya'nın nasıl düştüğünü anlatmaz mıydı? İngiliz epiği olan *Beowulf*'u okuyan eleştirmenlerin bazıları da, eseri kötülemek için, şairin ara sıra değindiği tarihî olayları anlatacağı yerde kahramanın canavarlarla dövüşmesini hikâye ettiğini söylerler. Epik türü üzerine yanlış bir önyargıdan ileri geliyor bu ters eleştiriler, yapma epiğin tarihçi tutumuna kapılanlar, sözlü epiği sözlü epik ozanlarına öğretmeye yelteniyorlar. Şimdi bir de *Chanson de Roland*'a bakalım. Roland'ın Pirene dağlarındaki savaşı ulusal ya da evrensel ölçüye hiç yaklaşmaz; tek başına, bireysel bir kahramanlık olayıdır, ne Sarazenler'in tarihini değiştirir, ne de Avrupa'nın. Sonradan Karloman'ın İspanya'ya yaptığı sefer hikâyesi hiç şüphesiz bu epiğe daha ilerideki bir zamanda eklenmiştir ve zaten biçimsiz bir yama gibi durmaktadır.

İlkel epiklerdeki süreksizliği ve bireyselliği görmek, bunların nedenlerini açıklamaktan daha kolay. Bence bunların başlıca ne-

denlerinden biri epiklerin doğrudan doğruya mitlerden gelmesidir. Yukarda söylediğim gibi, mitler mevsimlere göre kurulmuştur (bir yılda üç mevsim olduğu kabul edilirdi). Bu durum, sanırım, kahramanlık çağının değişken atmosferini açıklar. Baharın getirip yazın geliştirdiği bereket kışın yok olup gidince kahraman-tanrı ölüyor ve kurduğu düzen böylece yok olup dağılıyor. Aynı savaşın ilkbaharda yeniden tekrarlanması gerekiyor. Böylece kahramanla kuraklık karşılıklı yenip yeniliyorlar ve sürekli olan tek şey değişim oluyor.

Mitolojik kahramanları yaratan tarımsal toplumların durumu bu. Ya epikleri yaratan toplumların? Onların daha başka olduğunu söylemiştim yukarıda. Tarımdan çok savaşla, yağmayla geçinen küçük derebeyi topluluklarıdır bunlar. Tanrıları da başkadır. Eski Yunan'da Demeter, Diyonisos, Germenler'de Freya, Freyr gibi tanrı ve tanrıçalar tarımsal toplulukların koruyucusudurlar, gene Yunan'da Zeus, Ares, Athene, Germenler'deyse Thor, Odin gibi tanrılarla tanrıçalar savaş düzenini korurlar. Bu dönemde eski "fallik" danslar da savaşçı niteliğe bürünüp "pirik" olurlar. Ama bu toplumsal değişimler süreksizlik ve bireysellik kavramlarını değiştirmez. Eski toplumun geçim yolu doğaya ve doğayı döllendirecek birtakım büyülere bağlıydı, yeni savaşçı toplumlarda ise kişilerin savaş gücüne, yiğitliğine. Yani sistemli bir toplum hayatı kurulmamıştır gene, ön planda gelen şey gene rastlantıdır, insanın üretim araçlarına egemen olması durumu hâlâ yoktur ortada.

Bu altyapı durumunu üstyapıya, dine yansıyışına bakarak da yorumlayabiliriz kahramanlık çağının süreksiz atmosferini: tektanrıcılık kuramı tanrıyı doğadan ayrı, doğanın gidişine aykırı amaçları olabilen bilinçli ve aktörel (ethical) bir varlık durumuna getirmeden önce, doğa tanrının kendisi, şu ve bu tanrılar ise onun şu ya da bu yoldan kişileştirilmiş şekilleri, belirişleriydi. Onun için doğanın istemi (iradesi), tektanrıcılıkta Tanrı'nın istemi gibi, insanın çok üstünde kabul ediliyordu, ama tektanrıcı dinlerin soyut sonsuzluk, bitimsizlik kavramları eski doğa inançlarında yoktu.

Kahramanın bireysel durumuna gelince, bunun da belli başlı iki nedeni var bence. İlkin, kahraman, ister epiğin yazıldığı zamanlardaki gibi bir derebeyi, ister daha eski klanlardaki gibi bereket sağlayan başkan olsun, başında bulunduğu topluluğu doğrudan doğ-

ruya temsil etmektedir. Ya da, başka bir söyleyişle, topluluk onda kişileşmiştir. Bu yüzden ilkel epiklerin savaş sahnelerinde, sanki savaş teke tek oluyormuşçasına, yalnız kralların dövüşmesi anlatılır, yüzlerce adsız kişinin ne yaptığı birkaç genel betimlemeyle geçiştirilir. İkinci neden, yukarıda söylediğim gibi, epiklerin yazıldığı dönemde yaşayan toplumların bugünkü anlamda "toplum" denebilecek kadar karmaşıklaşmamış, gelişmemiş olmalarıdır. Sistemli bir yaşamaları olmadığı için kaderlerini bir kahramanın olağanüstü gücüne bağlamışlardır.

Bütün bu sözlerimden, ilkel epiklerde toplumsal öge yoktur demek istiyormuşum gibi bir anlam çıkmasın. Toplumsal öge vardır, ama bizim modern edebiyatta, hattâ yazılı epiklerde alışageldiğimizden başka türlüdür. Bu konuyu, yazının "Toplumsal-aktörel değerler" bölümünde işleyeceğim.

Epik Kahramanı

Toplum yapısının geçirdiği değişiklik, gerek tanrıların, gerekse kahramanların özelliklerinde yansır. Tarımsal topluluklarını yenen ve boyunduruk altına alan savaşçı topluluklar kendi inançlarını yerlilere zorla aşılamış, ama onların inançlarını büsbütün kökünden kazıyamamış, hattâ bunların çoğunu -benzer yanlarından ötürü olsa gerek- kendileri de benimsemişlerdir. Onun için, erkek tanrılar çoğunlukla bu yeni savaşçı toplumların, tanrıçalar, toprak analar genellikle eski tarımsal kabilelerin malıdır.

Kahraman kavramı da tanrı kavramına paralel bir değişim geçirir, yeni boyutlar kazanır, ama eski özelliklerinden büsbütün sıyrılmaz. Bu yüzden epiklerde birbirinden ayrı, bazan birbirine aykırı düşen, birtakım kültür katlarıyla karşılaşırız. Kahramanlık çağının özü savaşçılıktır, ve bütün eski kahramanlar bu yeni düzenin isteklerine uymak için uğraşırlar.

Örneğin, yeryüzünün en barışsever epiği Finlandiya'nın *Kalevala*'sıdır. Ancak ondokuzuncu yüzyılda, şair-bilgin Lönnrot'un kalemiyle derlenen ve onun uygun bulduğu şekilde düzene giren bu destanda çoğu kere birbiriyle bağlantısız birçok hikâye ve birçok kahraman görürüz. Bu kahramanlardan en sık ortaya çıkanı Vainamoinen'dir. Öbür epik kahramanları gibi Vainamoinen'in de yiğitliği anlatılır, silahları betimlenir. Ama, ara sıra silahlı çarpış-

maya girse de, Vainamoinen'in biraz tuhaf bir dövüş anlayışı vardır. Düşmanıyla karşılaşınca -ya da herhangi bir şekilde başı sıkışınca- şarkı söylemeyi yeğler. Bu şarkılarla başarmadığı yoktur. Sürüyle canlı, cansız varlık yaratır, karşısındakileri uyutur ya da birtakım içinden çıkılmaz ağlarla sarıp sarmalar. Bu da yetmezse şarkıyla değiştirir karşısındakini. Hayvanlarla kolayca konuşup anlaşır. Bir de Pohjola adında garip, büyülü ülke vardır ki, Vainamoinen türlü nedenlerle oraya yollanmaktadır ikide birde. Zaten gitmediği yer yoktur, yeraltına bile iner. Bütün bu motifleri iyice gözden geçirdikten sonra, Vainamoinen'in aslında eski bir şaman olduğunu şüpheye yer bırakmayacak bir kesinlikle anlarız. Burada, eski gereçleri yeni düzene uydurmaya çalışmanın bir örneğini görüyoruz. Lönnrot'un hikâyeleri öğrendiği kimseler de şüphesiz bu motifleri doğru dürüst değerlendiremiyor, artık iyice uzaklaştıkları şamanlık kültürünün kalıntılarını anlayamıyorlardı.

Epik zırhının altından daha eski bir kültürün giyimleri görünen bir başka şiir de Hindistan'ın uzun (aşağı yukarı 107.000 dize) *Mahabharata* destanıdır. Epiğin uzunluğu, kutsal sayılmasından dolayı, çağlar boyunca şairlerin söyledikleri bütün şiirleri, uysun uymasın, bu esere eklemelerinden ötürüdür. Ama bütün bu molozların altında asıl hikâyenin beş kardeşin serüvenleriyle ilgili olduğu anlaşılır. Kardeşlerin en büyüğü Yudhishthira, oldukça durgun, sözüne sadık, edilgin bir kişidir. Ama gerekince yiğit bir savaşçı da olabilir. Ondan sonra gelen Aryuna, daha mert, daha savaşçıdır, çoğunlukla ok ve yay kullanır. Üçüncü kardeş Bhima içlerinde en yırtıcı olandır. En genç kardeşler, ikiz oldukları ima edilen Nakula ve Sakadeva, oldukça siliktirler. Epiğin bize tuhaf görünen kısımlarından biri, bu beş kardeşin, hep birlikte, Draupadi adındaki genç kızın kocası olmalarıdır. Bu tuhaf ilişki birçok bilim adamını şaşırtmış, türlü yorumlar yapmaya zorlamıştır onları. Oysa, mitolojik ögeler dikkatle izlendiğinde işin özü kolayca anlaşılır. Epiğin kahramanları Hindu tanrı sistemine paraleldir ve Hindistan'ın dört ana kastını temsil etmektedirler. En büyük kardeş Brahman sınıfını simgelemektedir, edilginliği bundan ötürüdür. Yudhishthira ile dövüşçü kardeşi Bhima, Hint mitolojisinin Mithra-Varuna tanrı çiftini temsil ederler. Aryuna, Kshatriya, yani asker sınıfını, ikiz kardeşler ise Vaisya ve Sudra, yani çiftçi ve işçileri, dinbilimsel düzeyde de, Romus ve Romulus gibi, ikiz bereket tan-

rılarını temsil ederler. Bu durumda, hepsiyle evli olan Draupadi'nin de bir toprak ana, bir ana tanrıça olduğunu kolayca anlarız.

Mahabharata örneğinde de görüldüğü gibi, epiklerin dokusunda çeşitli kültürler yan yana, iç içe yer alıyorlar. Ama asıl ağır basan, derebeylik çağının getirdiği dünya görüşüdür. Bu görüşe uyan epik kahramanı şu özelliklere sahiptir:

Savaşçılık: bütün epiklerde bütün kahramanlar savaşçıdır. Özünde şaman olan Vainamoinen'in bile sırasında kılıcı ele aldığını söylemiştim. Onun için savaşçılığı epik kahramanın tanımlayıcı özelliği sayabiliriz. Savaşçılık üç ögeden meydana gelir: a) güç, b) cesaret, c) akıl. Görüldüğü gibi, bunların biri fiziksel, öbür ikisi mânevîdir. Ancak, epik atmosferi içinde asıl önem verilen şey, fiziksel, somut ögedir. Çağdaş insana "akıl" öncelikle önemli gibi görünse de, kahramanlık çağında bunun yeri fiziksel güçten sonradır. Örneğin, Oddysseus, gerek tahta at buluşunu gerekse Kiklop'u kör etme çaresini, zorlukları gücüyle yenemeyeceğini anladığı zaman düşünür. Öte yandan, serüvenleri boyunca akılla bir iş yapmayan Akhilleus ve Aias, bir kahramana gösterilmesi gereken saygıyı eksiksiz görürler Homeros'dan.

Epiklerde Odysseus gibi genç kahramanların aklı kurnazlığa yakındır; yani, zor durumdan, akıl yoluyla çare bularak kurtulurlar. Nestor ya da *Beowulf*'daki Hrothgar gibi yaşlı kişilerde ise akıl daha çok bilgelik niteliğindedir, eski deneylere, dünya görmüşlüğe dayanır. Bu gibi kahramanlar herkese öğüt verir, akıllarını daha çok topluluğun yönetiminde kullanırlar.

Soyluluk: çağdaş anlamda bir kahraman kavramıyla uyuşmayan bir başka özellik de, epik kahramanının soylu bir aileden gelmesidir. Derebeylik düzeninde bunun başka türlü olması zaten düşünülemezdi. Bugünkü gibi bir birey değildir o günün insanı, yalnız kendinden sorumlu değildir, bağımsız değildir. Ailesine bağımlıdır: korkak bir adamın oğlu kahraman olamaz; üzerinde ailesinin payı büyük olduğu için onun ailesine karşı sorumluluğu da önemlidir: yaptığı bir yanlışlık bütün atalarını ve torunlarını lekeler.

Tanrı saygısı: tanrılarla kahramanlar arasındaki bağları daha sonra ele alacağım. Ama burada kahramanın özelliklerinden birinin tanrılar karşısında saygılı davranmak olduğunu ekleyim. Saygıda kusur eden kahramanlar, Troya'dan dönen Yunan kahramanları gibi, gereken cezayı görürler.

Ölçü: bu özellik, çoğu ozanlarca önemi belirtilen, ama çoğu epik kahramanında bulunmayan bir şeydir. Bunun böyle olmasına şaşmamalı, çünkü ölçü, hiç değilse yüzeyde, cesaretle çatışır görünmektedir. Kahramanın ölçülü olacağına alabildiğine cesur olması belki daha iyidir. Başka bir söyleyişle, ozan kahramanını ölçülü göstermekten çekinir, çünkü daha az cesur görünmesini istemez. Ama hemen bütün ozanlar her şey olup bittikten sonra anlattıkları yiğidin daha ılımlı olmasını dilerler. Bu soyut özellikleri son bölümde işleyeceğim için burada örnek vermiyorum.

Söz ustalığı: epik kahramanının, gene çağdaş kahramana pek uymayan bir başka özelliği de güzel konuşmasıdır. Bütün kahramanlar, çeşitli durumlarda, parlak, "kanatlı sözler" ederler. Bir dostla karşılaştıkları zaman, bir düşmanla çarpışmadan önce, savaşta adamlarını yüreklendirmek, kendilerini övmek, bir öğüt vermek için, uzun uzun konuşurlar. Bütün bunlar sadece epiğin üslup özelliğinden olmasa gerektir. Bu dönemde iyi konuşmanın saygı gerektirir bir nitelik olduğunu, Akhilleus öldükten sonra Oddysseus ve Aias'ın onun silahlarına sahip olmak için bir konuşma yarışına girmeleri olayından anlıyoruz.

Arkadaşlık: epik kahramanlarının en belirgin kişisel duygusal bağları arkadaşlıktır. Kadın erkek arasındaki sevgi bunun yarısı kadar önemli değildir, ve zaten bir kadına fazlasıyla tutkun kişinin değeri düşer (Paris gibi). Kadını edebiyatın daha sonraki döneminde gördüğümüz yüksekliğe çıkaran Ortaçağ Hıristiyan Avrupa'sının "saray aşkı" geleneğidir. Bundan önce her yerde erkekler arasındaki arkadaşlık bağı -hatta bazan cinsel ilişki- daha değerli sayılmıştır. Akhilleus, Agamemnon elinde Briseis'i aldı diye kızmıştı ona, ama Agamemnon bu kızı değil de başka herhangi bir yağma malını alsa gene aynı derecede kızacaktı. Briseis'e olan aşkından değildi kızgınlığı, dövüşerek kazandığı bir nesnenin haksız şekilde elinden alınmasından dolayıydı. Oysa arkadaşı Patroklos öldürülünce her şeyi unutup onun öcünü almaya koştu. Gılgamış'la Enkidu, Roland'la Oliver, Gunther'le Siegfried - eserin başlangıcında- arasındaki arkadaşlık, epik edebiyatında bu ilişkiye verilen önemi gösterir. Arkadaşa ihanet de (Gunther'in yaptığı gibi) en büyük günâhlardandır.

Cömertlik: kahraman çoğu kere kraldır. Derebeylik toplumunda da toplumsal adaletin tek garantisi kralın cömertliğidir. Onun

için bütün ozanlar kahramanların cömertliğini överler.

Dürüstlük: çağdaş kahramanın belki de en önemli ve en karmaşık yanı olan dürüstlük epik kahramanlarında da vardır elbette, ama çok daha basit bir şekilde. Kendi tarafına karşı dürüst olmalıdır yalnız. Bir düşmanı öldürüp, "ben bu adamı ne diye öldürdüm sanki" diye düşünüp üzülmek epik kahramanının aklından geçmez pek. Düşmana karşı savaş kurallarını bozmadan savaşması yeter.

Hemen bütün epik kahramanlarının paylaştığı özellikler bunlardır: oldukça basit bir toplum yapısının gerektirdiği olumlu değerler... Buraya kadar söylenenler şöylece özetlenebilir. Epik kahramanı sürekli bir savaş atmosferi içinde yaşar. Evi, karısı, çocukları uzaktadır; yanında askerleri, kimi zaman da bir yakın arkadaşı bulunur. Onlara karşı, ve atalarına karşı, yiğitçe yaşamak ve yiğitçe ölmek sorumluluğunu taşır. Yukarıda saydığım kurallardan meydana gelen bir kahramanlık şerefi yasasına göre davranır. Bütün amacı ün kazanmaktır. Boş bir gurur değildir bu - bir kahramanın tek yozlaşmaz ve yok olmaz kazancıdır ünü. Bu dünyada iyi bir kişi olarak yaşadığının kanıtı, aynı zamanda torunlarına bıraktığı bir armağandır. Her kahraman genç yaşta, genellikle er meydanında, ölüp gider. Ölümü, çoğu zaman, başka bir kahramanın başarılar dizisinde bir halka olur.

Tanrısal Öge - İnsanî Öge

Epiklerde anlatılan, her şeyden önce, insanî bir konumdur (situation). Epikler, insanı gölgede bırakan iki düşünce sisteminin arasında, birinin son bulduğu ve öbürünün henüz yeni başladığı bir dönemde yaratıldıkları içindir bunun böyle olması. En eski mitleri yaratan toplumların (önce çoban, sonra çiftçi toplulukları) inançlarına göre doğa fazlasıyla büyüktü, insanoğlunun doğa karşısına çıkacak gücü yoktu. Onun için, kahraman, gene doğayı temsil eden bir tanrı olabilirdi ancak. Daha sonra ise tektanrıcılık geldi. Bu keresinde tanrısal istem doğadan da fazla güç kazandı, insan büsbütün küçüldü. Tektanrıcı dinler de kendilerine göre insan kahramanlar yarattılar, ama bu kahramanlar birer kukladan fazla bir şey değillerdi; kendi istemlerine değil, Tanrı'nın yüce istemine göre davranıyorlardı; kendi savaşlarını değil, Doğru ve

Tek İman'ın savaşını yapıyorlardı; güçleri kendi pazılarından gelmiyordu, Tanrı veriyordu onlara o gücü. Bir Troya savaşı olamazdı tektanrıcılıkta; Müminler Ordusu Kâfirler Ordusu ile savaşa giderdi ancak, Helen'i kurtarmaya değil. Akhilleus'un haddine düşmezdi küsüp oturmak, böyle bir şeye yeltenmeyegörsün, hemen çarpılırdı. Ve boynundan bir *Kur'an* ya da haç sarkıtmadıkça hiç mi hiç öldüremezdi Hektor'u.

İşte bu iki dönem arasında yazılmıştır epikler, onun için bu tür edebiyatta insan insanca ortaya çıkar, insanlar için bir şeyler yapar. İngiliz epiği *Beowulf*'u ele alalım. Kahraman Beowulf canavarları öldürüyor bu eserde. Benzeri hikâyeler daha önce de, daha sonra da çok görülmüştür. Öyleyse nedir Beowulf'u onlardan ayıran? Daha eski, mitolojik bir efsanede ne Beowulf bir insan - kahraman olabilirdi, ne de Grendel gerçek bir canavar (yani, canavarların gerçeklik derecesine göre). Beowulf bir bereket tanrısı, Grendel ise kıtlık olurdu. Her ikisi de doğanın iki görünümünü temsil ederlerdi: kışla dövüşen ilkbahar. Bu dövüşe insanlar karışamaz, sonuçlarından sebeplenebilirdi ancak. Tektanrıcılığın saltık egemenliği sırasında yazılsaydı, Beowulf bir Hıristiyan azizi olabilirdi. Grendel ise bir dinsizlik alegorisi. Tanrı Beowulf'u bu dinsizlik canavarını tepelemekle görevlendirir, imanla donatırdı. Oysa bildiğimiz epikte Beowulf etten kemikten yapılma bir insandır, Hıristiyanlık adına değil, kendi adına ün kazanmak için dövüşür. Bu eser son şeklini aldığında Anglo-Sakson dünyası Hıristiyan dinini kabul etmişti, ama ozanın kurallara uymak için şiirine koyduğu dinî ögeler eserin insanî niteliğini bozmaktan uzak; sonuç dinî alegori değil, bir kişisel kahramanlık destanı.

Bu söylediklerim, epiklerde Tanrı ya da tanrıların hiç rolü olmadığı anlamına gelmez. Ozanlar tanrısız olmadıklarına, belli bir dine ve alınyazısına inandıklarına göre, doğaüstü güçlerin hikâyede rolü vardır; ama bu öge, insanların kahramanlığını gölgede bırakmayacak bir oranda kalır. Örneğin, Roland, Sarazenler'e, yani dinsizlere karşı dövüşür. Ama içinde bulunduğu durumun Tanrı istemini yerine getirmekle hiçbir ilgisi yoktur. Dinsizleri yola getirmek için yapılan bir sefer anlatılmaz burada. Seferden dönerken pusuya düşen ve aşırı cesareti yüzünden ordusunu yardıma çağırmayan bir kahramanın ölünceye kadar nasıl mertçe dövüştüğü anlatılır. Roland'ın yaptığı iş, yani yiğitçe ölmek, din

adına kazanılmış bir zafer değildir; kahramanın kendi bireysel başarısıdır. Roland doğru dine inanmış olabilir, ama kolunun gücü bu dine inanmışlığının dolaysız sonucu değildir. Ayrıca, olaylar tanrısal isteme bağlı bir şekilde gelişmez. Ganelon'un ihaneti yol açar olaylara. Ganelon'u da Şeytan, yani Tanrı'nın düşmanı kışkırtmaz, Roland'ın kahramanlığını ve Karloman'ın Roland'a karşı sevgisini insanca kıskanmıştır Ganelon, insanca öc almak ister.

Beowulf ve *Chanson de Roland*, şüphesiz ki putperestlik çağından beri bilinen hikâyelerin Hıristiyanlık görüşlerine uydurulmuş şekilleridir.[8] Ama Hıristiyan dininin Germen dünyasına iyice girmediği bir zamanda söylendikleri için epik niteliklerinden çok bir şey kaybetmemişlerdir. Hikâyelerin ana çatıları insanîdir, arada sırada ortaya çıkan dinî motiflerin sonradan eklenmiş fazlalıklar olduğu, olayların gelişmesine hiçbir katkıda bulunmamalarından anlaşılır. Epik sözlü geleneğe bağlı olduğu için, Hıristiyan dinini kabul etmiş, ama bu dini dünya görüşlerini toptan değiştirecek ölçüde benimsememiş ozanların, araya birtakım dinî dizeler sıkıştırmaları özellikle kolaydır. Nitekim, Alman Siegfried destanının romanlaşmış şekli olan *Nibelungenlied*'in ikinci yarısında anlatılan savaş da, ozan tarafından, bir ölçüde, Hıristiyanlık ve putperestliğin kavgası olarak sunulmak istenmiştir. Ama gene de asıl kavga nedeninin Kriemhild'in kini olduğu açıkça görülür. Çünkü burada savaşan grupların dini ne olursa olsun, böyle bir savaşın kaçınılmazlığı bellidir. Üstelik, sonunda yenilenler de Hıristiyanlar olur.

Çoktanrıcı inanca göre yazılmış epiklerde de kahraman bağımsızdır. Savaşların, serüvenlerin amacı hiçbir şekilde dinî değildir. Homeros'u incelerken bunu gören Aristoteles de epiklerin olay örgüleri ve yapılarının kişiler arasındaki dramatik çatışmadan doğması gerektiğini söylemiştir.[9] Yunan epiklerinde tanrıların insanlararası olaylara sık sık karıştığını görürüz. Ama kahramanlar tanrı yardımıyla değil, kendi güçleriyle ayakta dururlar. O kadar ki, Diyomedes Afrodite ile Ares'e bile kafa tutup onları yaralayabilir.

---

8 Tarihî Roland Hıristiyandı, ama dar bir boğazda birçok düşmanla savaş motifi gerçek Roland'dan daha eskidir ve çok yaygındır. Herhalde Fransız sözlü edebiyatında böyle bir hikâye vardı zaten sonradan Roland bu hikâyenin kahramanı oldu.

9 Poetika, XXIV, 7-8.

Gerçi bu işi yaparken Athene ona yardım etmiştir, ama Diyomedes zaten yeterince güçlü ve gözü pek olduğu için onu seçmiştir bu işe. Paris de (başka bir epikte) Apollon'un yardımıyla Akhilleus'u öldürür. Ama aslında korkak ve güçsüz bir kişi olan Paris'i yüceltmez bu olay, Paris böylece büyük bir kahraman olmaz. Diyomedes gibi o da, önce neyse gene odur. Başka bir söyleyişle, epik kahramanı ününü kendi bileğinin gücüyle kazanır, tanrı yardımıyla değil. Tanrı'ya şöyle uzaktan bir saygı göstermesi, arada bir şükredip kurban kesmesi yeter "dinî vecibelerini" yerine getirmeye.

Ancak, bu sözlerden de anlaşılacağı gibi, epiklerin hepsinde kaçınılmaz bir alınyazısı, belli bir determinizm vardır. Kahramanın çıkış noktası da bellidir, varacağı nokta da. Kendi başına kazanacağı başarılarla işte bu iki nokta arasında alacağı yolu süslemiş olur. Bunun böyle olması pek normaldir şüphesiz: epikler, tanrısız bir dönemde yazılmamışlardır, Tanrı ya da tanrıların bulunduğu, ama insanlardan, insana bireysel başarı ya da başarısızlık fırsatı tanıyacak oranda uzak durduğu bir dönemde ortaya çıkmışlardır. Dolayısıyla, epik kahramanı kendi alınyazısını bütünüyle kendi yaratmaz, belli bir gerekircilik çerçevesi içinde kişisel çabasıyla bir değer getirmek için didinir. Yaratacağı değerin en yüksek noktası bile önceden bellidir. Örneğin, Akhilleus'un yapıp yapacağı en önemli iş Hektor'u öldürmektir. Bundan sonra öleceğini, alınyazısının böyle olduğunu o da bilir. Kişisel seçmesini de burada yapar işte: öleceğini bile bile, şeref ve arkadaşlık uğruna, Hektor'u yok eder.

Epiklerde alınyazısını yaratan şey, kahramanlık çağının, yani derebeylik düzeninin yasalarıdır. Çoktanrıcılık düzeninde tanrısal determinizm daha da yoğunlaşır, kişiyi iyiden iyiye kuklalaştırır. Ortaçağ'da doğru dürüst bir epik yazılamayışının (birçok denemelere karşın) asıl nedeni budur: insana Akhilleus'unki kadar bile bir seçme hakkının tanınmaması. Kapitalist üretimin toplumsal yapıya egemen olmasıyla yeni bir görüş belirir. "Laissez faire" kuralının en ilkel şeklinden de anlaşılacağı üzere bu görüş bireye sınırsız hak tanımaktadır. Bu düzende birey özgürdür (belli bir sınıfa bağlı birey, elbette), özgür istemiyle her şeyi yapabilir. *Robinson Crusoe* bu görüşün somutlanmış örneğidir. Ondokuzuncu yüzyıldan sonra kapitalizmin bozuklukları su yüzüne iyice vurunca, durum biraz değişir. Bireyin seçme hakkı vardır gene

(Sartre'ın, Camus'nün, Joyce'un, Lawrence'ın kişileri gibi), ama bu seçme ancak bir olumsuzlama (negation) ile gerçekleşebilir. "Şunu yapacağım" değil, "şunları yapmayacağım" diyebilir bu çeşit kahraman. Kötü toplum düzeni karşısında insanlığını ancak "hayır" diyerek sürdürebilir, çünkü toplumda "evet" diyeceği bir şey kalmamıştır. Örneğin Joyce'un Stephen Dedalus'u, "şunu, şunu, ve şunu olmayacağım" diyerek sanatçı olur ve toplumunun bir antitezi olarak ortaya çıkar.

Yakın zaman edebiyat okullarından biri olan doğalcılık (naturalizm) ise, bireye olumsuzlama yoluyla seçme yapma hakkını, Sisifos'un taşını kendi istemiyle yuvarlama hakkını bile tanımaz. Hıristiyanlık'da tanrısal determinizm neyse doğalcı romanda toplumsal determinizm odur. Birey, edilgin bir varlıktır, aldığı etkilerin toplamıdır. İyi olmaya da, kötü olmaya da kendi isteğiyle gidemez, itilir. Faulkner'ın tarz ve yöntem bakımından değilse de dünya görüşü ve insan anlayışı bakımından doğalcı olan romanı *Ağustos Işığı*'nın kahramanı Joe Christmas bu tipin belki de en güçlü temsilcisidir.

Alan '67; Sayı 1,2,3,4; Nisan, Mayıs, Haziran, Temmuz 1967

Denemeler / Değinmeler

BRUEGHEL VE BRECHT

Brecht'in Brueghel üstüne söylediği kısa bir sözü okumak benim için heyecan verici bir şey oldu. Çünkü onun böyle bir yakınlık duyduğunu bilmezden önce, kendi kafamda, aralarında bir bağlantı kurmaya çalışırdım. Başka bir söyleyişle, Brughel'in eserleri, Brecht'in sanat anlayışının resme uygulanmış biçimi gibi gelirdi.

Brecht'in kendi sanat ürünlerinde yaptıkları yeterince çarpıcı, aslında. Sonra, öncelikle tiyatroda çalışsa da, roman, şiir yazmış, müzikli oyunları çerçevesinde bazı müzik türleriyle ilgilenmiş. Plastik sanatlardan haberli. Bir de polemikleri çeşitli yazıları var. Bütün bunlarda aynı şeyleri savunduğu görülüyor. Yani bir sistematik doğuyor yazdıklarından. Teorik sözleriyle uygulamalarını karşılaştırmak mümkün. Böyle bir çalışmadan, Marksist sanat anlayışı konusunda önemli sonuçlar çıkarmak da mümkün.

Brecht'in bu anlayışı bir bakıldığında çok yeni, benzeri olmayan bir şey gibi görülüyor. Şüphesiz birçok bakımdan öyle de. Ama hiç benzersiz de değil. İşte bu benzerlerden önemli bir tanesi Brueghel bence.

Lukacs'ın önerileriyle Brecht'in eleştirileri içerisinde ortaya çıkan iki sanat anlayışı ve Brecht'in anlayışıyla Brueghel'in sanatı arasındaki ilişki, Aldous Huxley'in *Ape and Essence* adlı romanındaki nükteli bir bölümü akla getiriyor. Burada, sinema dünyasın-

dan iki arkadaş konuşurlar. Biri, patronu Lou Lublin'den ücretine zam istediğini, Lublin'in ise İsa kendisi gelse zam alamaz dediğini anlatır. O zaman konuşurken arkadaşı İsa'nın Lou Lublin'den zam isteyip reddedilişini bazı ressamların üsluplarıyla zihninde canlandırır.

> "Büyük bir dinî resim için ne güzel konu, diye düşündüm! İsa, Lublin'in karşısında, haftada iki yüz elli papellik bir zam için ricada bulunuyor ve hemen tersyüzü geri gönderiliyor. Rembrandt'ın en sevdiği, tekrar tekrar desenini çizdiği, boyadığı temalardan biri olabilirdi. İsa ödenemeyen gelir vergisinin karanlığına doğru üzgün bir tavırla dönerken, Lou, kocaman bir kavukla, mücevherler ve madenî ışıklar arasında pırıl pırıl, Kederlerin İnsanına yaptığı şeyin neşesiyle kıkırdıyor hâlâ.
>
> Sonra bir de konuyu Brueghel'in ele alışı olurdu. Bütün Stüdyo kuşbakışı çizilmiş; üç milyon dolarlık bir müzikal çekimi sırasında ve her teknik ayrıntı titizlikle gösterilmiş; iki, üç bin kişi var, hepsi de en ince özellikleriyle çizilmiş. Derken, uzun bir arayıştan sonra, sağ alt köşede nihayet Lublin'i göreceksiniz, bir çekirge kadar var yok. Kendinden daha da minicik bir İsa'ya azar yağdırıyor."

Huxley'in kısaca özetlediği bu iki "resmetme" tekniğinden Rembrandt'ınki, yani bireye yakın plandan bakanı, Lukacs'ın tip teorisine yakın. Brueghel'inki ise Brecht'e paralel.

Benim bildiğim Brueghel'ler arasında, Huxley'in bu hayali, "Zam Alamayan İsa" tablosunu andıran bir tanesi var: İsa'nın, sırtında çarmıhla Golgota Tepesi'ne (*Kafa Kemiği* demekmiş) çıkışı. Bu da bir büyük panoramadır. İsa, Huxley'in anlattığı boyda, yalnız köşede değil, resmin ortasında. Çevrede daha yüzlerce insan. Hepsi bir şey yapıyor. Meryem, Mecdelli Meryem, havariler orada: Ya ağlıyor ya vecd içinde; kimisi İsa'ya düşman, zulmediyor. Kimisi sadece şaşkın, biraz ürkek, biraz meraklı. Hani bizim sıkıyönetim sırasında baskınları uzaktan seyredenler gibi. Kimisi de keyfinde. Bunun dışında da yığınla ayrıntı var. Bir sivri tepe üstünde bir değirmen. Geride, uzakta, İsa'nın getirildiği şehir, öbür uçta şimdiden kalabalık götürüldüğü yer. Gökte leş kargaları. Bütün bu ayrıntılar da öyle çizilmiş ki, neredeyse her biri ayrı bir

tablo eder. Nitekim bu resmin sağ alt köşesindeki "diken" ayrıntısı başlı başına bir harika.

Bu resimden böyle uzun uzun söz edişimin nedeni, Brueghel ve Brecht'de bulduğum ortak noktalardan birine bu resimden geçebilme kolaylığı, İsa'nın hayatının herhangi bir bölümünü işleyen bir resimde, normal olarak İsa figürünün merkezî bir yeri olması gerekir. Gerçekten de İsa bu resmin merkezinde. Ama resim buna karşın hiç de İsa'yı merkezde işlemiyor. Ne merkezde toplanıyor, ne de bir merkezden yayılıyor. Her karesinde ayrı bir hayat parçası var. Bunlar hepsi de eşdeğer. İsa'nın kendisi de ilginç tabiî. Haçın ağırlığıyla diz çökmüş, kaldırmak için zorluyorlar. Ama sağ köşede Meryem, Mecdelli ve havari bundan daha az ilginç değil. Öbür uçta, kendini tutamayıp kocasını götürenlerin üstüne atılan yaşlı kadın, mızrağının ucuyla onu alargada tutan asker, onlar belki daha da ilginç, çarpıcı.

Sözün kısası, hiçbir şey öbürünü gölgelemiyor. Herkes ayrı, kendi çizgisini izliyor. Hayatta olmayan hiçbir soyut merkez orada bulunanları gerçek dışı durumlara, oranlara sokmamış. Başka bir söyleyişle merkez yok. Ama birçok olay var: İsa, çarmıha götürülüyor. Buna paralel başka olaylar var. Perspektif var, ama bütün figürler perspektife uymakla birlikte, sanki renkler bütün o figürleri ayrıca kendi başlarında da var ediyor. Genelin, bütünün içinde, ama ayrılar: Biri ağlarken biri yerden bir şey alıyor. Tragedya var, ama komedya da var; hattâ böyle mekanik şekilde birbirinden ayrılmadan içiçe var. Duygu var, her çeşitten; ama hep bir eylemle dışlaşmış ve nesnelleşmiş haliyle. Gökteki kuşlar, sadece kuş, leş kargası. Köşedeki diken alabildiğine diken. Bu bir resim ama aynı zamanda bir felsefe. İsa'nın çarmıha gerilişini resmediyor. Ama bunun ötesinde bu olayı da içeren hayatın nasıl bir şey olduğu konusunda söylenmiş bir söz. Tarihte "erken" söylenmişliği bakımından eşine ender rastlanan, örneğin Herakleitos'unkileri andıran bir söz. Ve bu söz, çizgilerde, temada, anlatılan olayda da değil; resmin örgütlenişinde, resmin yapısal ilkesinde. Onun için alabildiğine somut, sanatsal.

Yalnız Brecht'in değil, başka yazarların da dikkatini çekmiş Brueghel. Bunların arasında, İngiliz asıllı şair Auden'ın şu şiiri, Brueghel'in ne demek istediğini onun da çok iyi anladığını gösteriyor:

"Brueghel'in İkar'ında mesela, bana mısın bile
demeden nasıl
Her şey sırtını çeviriyor felâkete? İşitmiş olmalı pekala
Suyun şıpırtısını rençber; ümitsiz haykırışı,
"Kulak asma" deyip geçti herhalde; güneşse söyle
bir rasgele
Vurdu ak pembe ayaklar gömülürken yemyeşil suya;
Kibarişi çıtkırıldım yelkenli merak etmesine etmiştir ya
Gökten paldır küldür düşen çocuğu görünce;
Acele işi vardı zahir; uzaklaştı bozmadan istifini bile."
(*Can Yücel*'in çevirisi)

Auden'in şiiri Brueghel'in "İkarus'un Düşüşü" resmini gerçekten iyi betimliyor. Burada ön planda çift süren bir köylü vardır. Toprak, tam topraktır gene (naturalist denmese de). Az ileride bir çoban hâlâ sersem sersem göklere bakar. Adamın biri oturmuş, istifini bozmadan balık tutmadadır. Biri yakın, ötekileri uzakta birkaç tekne seyirlerine devam eder. İkarus ise tepetaklak düşmüştür ve suyun yüzünde yalnız bacakları görülür.

Auden, gerekli derslerden birini yeterince çıkarıyor bu resimden. Ama eski ustaların kaç tanesi tragedyayı böyle kavradılar? Tragedyayı aynı yaşantıyı yaşamayan nesnel çevresine oturttular? Bunu yapmadılar diye başka sanatçıları kınamak da doğru değil elbette. Onlar kendi verili ideolojik malzemeleri içinde başyapıtlar yarattılar. Ama Brueghel bir başka türlü parlıyor "eski usta"lar arasında.

Nasıl oldu, nasıl çıktı böyle bir ressam diye insan gerçekten merak ediyor. Brecht'in yirminci yüzyılda, Marksist bir sanat yaratırken vardığı yere onaltıncı yüzyılın bu ressamı nerelerden geçerek nasıl vardı? Brueghel'in hayatı hakkında sahip olduğumuz kıt biyografik bilgiler, bu sanatçının iç dünyasında olup bitenleri tahmin etmemize yetemez. Ama zaten böyle şeyler sanatçının "iç dünyası" gibi kavramlarla da açıklanamaz sanırım.

Tarihin belirli anlarında dehalar ışıldıyor. İnsanlığın düşünce haznesine ölmez katkılarda bulunuyorlar. Yalnız sanatçılar değil elbette, bilim adamları da var bunların arasında. Getirdikleri aydınlık sönmüyor. Sanatçı olsun, bilim adamı olsun, nesnel bir gerçekçiliği kavradıkları, yansıttıkları oranda kalıcı oluyorlar. Sa-

natçılar için genellikle bir "evrensel insan özü"nden söz edilir; sanatçının kalıcılığı bu "öz"ü kavramış olmasıyla açıklanır. Bence bu değil sorun. Tek bir özü yakalamaktan çok, herhangi bir özün (ki "öz" dediğimiz her şey de koşullara göre oluşur) belirlenişini yoklamaktır. Bu, değişen toplum biçimlerinin, o biçimlerin yarattığı insan tiplerinin ötesindeki *nesnel bir gerçekliktir*; bu nedenle sanatçı, onu kavradığı oranda her dönemin insanı olur.

"Her dönemin" demek de çok doğru değil belki. Çünkü bütün düşünce ürünleri gibi sanat da bazan yerüstünde, bazan yeraltında ilerler. Bruegel için de herhalde böyle oldu. Bir belli dönemin önde gelen sanatçısı olarak kendi yerini yapmıştı. Çağlar boyunca da bu yarı-akademik saygı ondan esirgenmedi diyelim. Ama kimi etkiledi? Kendi yurttaşı olan ressamlar onun ölümünden kısa bir süre sonra resim sanatını tamamen değiştirdiler. Ev içi ayrıntılarını olanca titizlikleriyle resmeden bu sanatçılarla Brueghel arasında bir bakıma sanki yüzyıllar vardı. Batı'nın daha sonraki resim tarihi bambaşka yönlerde gelişti. Portrecileri, manzaracıları, Romantikleri, hattâ yirminci yüzyılın "modern" sanatçılarını Brueghel elbette etkileyemezdi. Bütün bu dönemlerde onun sanatının bir yeraltı hayatı yaşadığı söylenebilir. Ama yirminci yüzyıl sonunda Brueghel'e ve ondan da önceki Hiereonymus Bosch'a döndü.

Brueghel ve Bosch dehaydılar, ama sanatlarının oluşmasında dönemlerinin de büyük payı oldu. Hollanda'daki büyük ticari gelişme dönemine, o zamana kadar eşi görülmemiş bir canlılık ve açılma çağına yetiştiler. Dünyanın altüst olup aynı hızla yeniden kurulduğu bir çağ. Yaratıcılık, hayatın her alanından fışkırıyordu ve hayatın her alanı çok katlıydı. Brueghel ile Bosch bu karmaşıklığı kendiliğinden bir sanatçı sezgisiyle yansıtırken, yüzyıllar sonra Marksizm'in teoriyle (ama gene, somut toplum koşullarının pratiği üzerine inşa edilmiş bir teori) vardığı bir sanat anlayışını önceden temsil etmiş oldular. Onlara "bilinçsiz Marksist" demek anakronik bir şey olur, tıpkı, Herakleitos'u ya da diyalektiğe yaklaşan başka düşünürleri "erken Marksistler" saymanın yanlış olacağı gibi. En doğrusu, herhalde belirli koşullarda nesnel gerçekliğin bazı noktalarına ayrı yollardan da erişebildiğini kabul etmek. Brecht Brueghel'den çok şey öğrendiğini söylüyor, ama, Brueghel hiç yaşamasa da Brecht aynı sanat anlayışını oluştururdu. Çünkü

Brecht'in değil, Brueghel'in buluşu olağanüstüydü, Brecht vaktinde geldi, Brueghel vaktinden önce.

Brueghel'den önceki Bosch da yirminci yüzyılda yeniden hayata döndü demek herhalde yanlış olmaz. Resmin yalnızca amatör bir seyircisi olduğum için bu sözleri oldukça öznel bir değerlendirmeye dayanarak söylüyorum. Yanılma payım büyük olabilir; ama bütün benzerliklerine karşın bu iki sanatçı arasında farkların daha önemli olduğunu, bugünün sanat geleneklerine bağlamaya çalıştığımızda da bu farkların ayırıcı rol oynadığını düşünüyorum. Brueghel ile Brecht arasındaki bağlantı bana çok çarpıcı görünüyor, ama Bosch için aynı şeyi söyleyemem. Resim geleneğinde Bosch bence bugünün Dali'sine ve öteki gerçeküstücülere daha yakın. Çünkü Bosch'un resimlerinde de Brueghel'inki gibi kalabalıklar, ayrıntılar, başka birçok ögeler var. Ama bunlar hep Bosch'un imgeleminde, sınırları Bosch'un bilinçliliği olan bir dünya içinde var oluyor -özellikle, o doğaüstü garip yaratıkları. Brueghel ise sanki resmin *merkezini yıkma* çabasıyla aynı anda figürleri kendi bilinçliliğinin dışına çıkarıyor, nesnelliğe teslim ediyor. "Ölümün Zaferi" ya da "Başkaldıran Meleklerin Düşüşü" gibi, Bosch'un metafizik resimleriyle aynı paralelde eserlerinde bile var bu nesnellik. Edebiyat alanında ise Bosch ile Brecht değil de Joyce (son dönemi) arasında hattâ belki Kafka arasında bağlar kurulabilir.

Brueghel'lerin yaşadığı dönemden bir süre önce başlayan kapitalist birikim patlaması iktisadi süreç içinde yeni dönüşümler geçirdikçe sanat da biçim değiştirdi. Burjuva bireyleştikçe içine kapandı. Dünya görüşü bireyselleşti. Sonunda ondokuzuncu yüzyılda, Lukacs'ın dediği gibi tipik olanla bireysel olanı kişiliğinde birleştiren büyük karakterlere gelindi.

Şimdi ise yok bu bireyler. sınıfsal kökeni bakımından birey olma ayrıcalığını kazananlar, bu haklarını ya kullanmıyorlar ya da kullanıp toplum dışı bireyler oluyorlar. Hepsi aynı plakla duygulanan, aynı modadan giyinen, aynı televizyon veya sinema tonuyla konuşan yaratıklar oluyor, ya da -bireyliklerini kullanmakta diretirlerse- tek, hasta, çarpık kişiler oluyorlar. İşte bu tip dünyaları anlatan sanatçılar için Bosch'un sanrıları (halusinasyonları) andıran sanatı bir öncü olabilir.

Bir de, Marx'dan beri, oluşumu nesnel gözle görmek var. Buna

göre bireyler artık çağlarının akımlarının kavşak noktaları değil. Bir birey, çağını yansıtmaya yetmiyor, bireysel bilinçlilik denen nesneyi meydana getiren ideoloji ile dış gerçeklik arasındaki ilişki ve çelişkiyi gösterebilmek, sanat için daha önemli bir görev oluyor. Ama bu da, merkezdeki bireyi dışa kaydırmayı ve aynı zamanda merkezin kendisini yok etmeyi gerektiriyor.

Belli bir toplum görüşüne uyarak bu çeşit bir sanatı geliştiren Brecht işte bu bakımdan Brueghel'den bir şeyler öğrendiğini söyleyebiliyor. İki sanatçı arasında, belki bütün görüş ortaklıklarından, teknik ortaklıklardan önce gelen, ama onlar kadar kolay gösterilip kanıtlanamayacak bir "mizaç" ortaklığı var. Bir kere, ikisi de, hayatın kendilerine sunduğu her şeyi göz kırpmadan göğüsleyecek kadar cesurlar. Gerçekliğe inanıyorlar çünkü. "Ölümün Zaferi"nde, yüzükoyun yere kapaklanmış annenin kucağındaki bebeğin suratını yiyen köpeği çizecek kadar katıdır Brueghel. Buna "katı" dememeli belki -gerçekliğin her türlüsüne saygılı. Ama hastalıklı hiç değildir. En karanlık resimlerinde bile hayatı olumlar. Mizah anlayışları da çok yakın Brueghel ile Brecht'in. Brecht, "La Huque Bleue"deki ayaklanmış giden yumurtayı gördüyse herhalde çok gülmüştür. Her iki sanatçıda da insanlar türlü zor durumlarda, ama onurludur. İkisi de bireyselliği yadsımaz, insanları kuklalaştırmaz. Ama ikisi de bireyleri, bireysel bilinçlerini çevreleyen nesnel koşulları içine yerleştirmekten geri kalmaz. İnsana bakışlarının sağlıklılığı, bence bundan ileri geliyor. Hayatı kavrayabilmelerinden. Hayatı, nesnelliği içinde gördükleri oranda, çalışan insanın bu süreç içindeki onurlu yerini de görüyorlar. Çalışan insandan yana olmaları hem de her türlü ucuz duygusallıktan, sulugözlülükten uzak olarak çalışan insanı savunmaları, çok iyi kavradıkları hayatın nesnelliğinin bir koşulu oluyor.

Birikim, Sayı 7, Eylül 1975

SAVAŞ VE EDEBİYAT

İnsanlık tarihine bakanlar, bakmayı seçtikleri açıya göre, bu tarihi kesintisiz bir değişim ya da sürekli tekrarlanan bir döngü olarak görmüşlerdir. Savaş da bu ikileme uygun bir olay. Belli bir uzaklıktan bakıldığında, insanlar hep savaşmışlar; ama daha yakından bakılınca, her savaş öncekilerden farklı. Aynı şekilde, insanların savaşı değerlendirmeleri de değişiyor zaman içinde. Epiklere dayanan en eski edebiyatlarda, savaş dünyanın olağan bir durumu gibidir. Homeros'un kahramanları olsun, Germen mitolojisinin Sigurd'ları, Hildebrand'ları olsun, aslî değerlerini ancak savaşarak kazanabilen kişilerdir. Bu edebiyatı yaratan toplumsal yapının somut yaşayışına uygun bir biçimde, epiklerde hayat bir dizi irili ufaklı kavga üstüne kuruludur. Kavganın, kendi ötesinde amacı kahramanlık, büyük ölçüde bireyseldir. Kahraman savaşmayı yazgısı olarak kabul eder ve gereğini yerine getirir. Biçim bakımından bu epiklere çok benzeyen Vergilius'un *Aeneid*'i, başka bir bakımdan, özünde Homeros'tan çok belki de Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ına yaklaşır. Çünkü ilk olarak burada, ilkel epiklerin acımasız fiziksel dünyası yerine, ahlâkî bir evrenle karşılaşırız. Biçim olarak gene savaş, gene kahramanlık vardır. Ama her ikisinin de kendi ötelerine uzanan bir anlam kazandığını görürüz. Çünkü bu yapma epiğin kahramanı Aeneas, Roma İmparatorluğu'nun kurucusu olacaktır; bu bakımdan, kişisel yazgısını değil, tarihî-top-

lumsal bir yazgıyı yaşamaktadır. Geçmişe, Augustus'un şanlı döneminden bakan Vergilius, ilkel epiklerin kör kavga dünyası yerine, büyük bir imparatorluğun akla uygun oluşumunu görmektedir. Böylece Homeros'un ilkel maddeciliğini incelmiş bir idealizme dönüştürür.

Antik çağ kapandıktan sonra da toplumlar savaşmaya devam ettiler elbette. Fakat ondokuzuncu yüzyıla gelinceye kadar, savaş edebiyatı olarak çarpıcı bir nitelik taşıyan eserlere pek rastlanmaz. Ortaçağın şövalye ve haçlı seferi hikâyelerinde, ilkel veya yapma epiklerin yüceliği yoktur. Rönesans sonrası edebiyat eserlerinde de zaman zaman savaşa rastlanmakla birlikte, bu ne epiklerdeki, bilmediğimiz halde bizi büyüleyen savaştır, ne de bildiğimiz için bizi dehşete düşüren çağdaş savaş. Bir anlamda ilkel epiklerdeki kahramanları andıracak şekilde bireyselleşmiş kahramanlar, savaşçılığı, eldivenleri ve pelerinleri gibi bir şıklık ögesine, bireysel bir yeteneğe dönüştürmüşlerdir sanki. Savaşın topyekün karakteri, özellikle geniş kitleler üstündeki yıkıcı etkileri ise hiç görülmez.

Bu uzun dönem boyunca savaşın böyle arka planda kalmasının, dönemin savaşının niteliğiyle de ilintisi vardır şüphesiz. Savaş sık ve yaygın olduğu ölçüde doğaldı. Ama çapı küçüktü. Subaylık, komutanlık, aristokrasiye özgü uğraşlardı. Düşman ordular arasında karşılıklı centilmenlik vb. askerî gelenekler, savaş mesleğine kendine özgü bir zarafet katıyordu. Savaşı bu düzeyde yapanlarla ordunun erleri ve toprakları üstünde savaşılan insanlar arasında büyük uçurumlar vardı ve kendini üst kademeyle özdeşleyen edebiyatçılar, aşağıda olup bitenleri görmemek üzere koşullanmışlardı.

Fransız Devriminden Sonra

Savaş kavramı, Fransız devriminden sonra, ulusal çıkara sınıfsal çıkarların da eklenmesiyle yeni boyutlar kazandı. Bundan sonra edebiyat da savaş olayına değişik bir gözle bakmaya başladı. Devrimden sonra tarihin daha bilinçli yaşanmasıyla orantılı biçimde, edebiyatçı ele aldığı bireylerin kaderlerini tarih boyutu içinde vermenin önemini kavradı. Bu çerçevede savaş da, kitleleri kucaklayan, ulusların gelişmesini etkileyen bir olay olarak görülme-

ye başlandı. Walter Scott, savaşa da yer verdiği tarihî romanlarıyla bu yeni anlayışın öncülerindendir. Fransız romantik yazar Hugo da *Doksan Üç*'te savaşı büyük bir toplumsal dönüşümün parçası olarak ele alır.

Savaş ve Barış

Fransız romanı, Fransa tarihine sıkı sıkıya bağlı olduğu için, bu tarihi noktalayan savaşlar da çeşitli romanlarda -ama değişik anlayışlarla- ele alınmıştır. Örneğin Erckman-Chatrian çiftinin *Waterloo*'su belgesel bir denemedir ve doğrudan doğruya bir ünlü savaşı hikâye eder. Oysa romandan beklenen bu değildir artık. Örneğin Zola'nın Rougon-Macquart dizisinin ondokuzuncu kitabı olan *La Débâcle (Çöküş)*, 1870 Fransa-Prusya savaşını anlatırken, kişilerini simgeleştirerek Fransa'nın o günkü durumu ve geleceği konusunda yargılar verir. Bu romanda savaş bir ulusun yazgısının göstergesi ve aynı zamanda dönemecidir. Bu yaklaşım, savaş edebiyatında gittikçe genişleyen bir çizgiyi temsil eder. Çizginin en yetkin örneği de herhalde Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ıdır. Kara Avrupasının roman geleneğinde ulusal ve geniş toplumsal bakış açısı başından beri egemenlik kurmuştur. Tolstoy, Napoleon'un Rusya seferini bir eksen gibi alarak -ve değişik kesimlerden bireysel kahramanların hayatlarını panoramik bir bütün içinde birbirlerine eklemleyerek- bir bakıma geçen zamanın romanını yazar. Bireysel zamanlarla toplumsal zamanın birbiri içine geçtiği, bütün bunların savaş olgusu tarafından dolaylı ve dolaysız derinlemesine etkilendiği, eşsiz bir romandır *Savaş ve Barış*. Ondokuzuncu yüzyılın savaş edebiyatı içinde bir doruk olduğu rahatlıkla söylenebilir.

İngiliz ve Amerikan Romanları

Kara Avrupasının tarihe ve toplumsal bütünlüğe ağırlık veren roman geleneğine karşılık İngiliz ve özellikle Amerikan romanı bireyselliğe girdiği zaman rahatlar. Amerika'nın ilk önemli savaş romanlarından biri olan Stephen Crane'in *Red Badge of Courage*'i *(Yiğitliğin Kızıl Nişanı)* Amerikan savaş edebiyatında bir öncü sayılabileceği gibi, Amerikan edebiyatının savaş sonrası dünya edebiyatını etkilemesi ölçüsünde, genel bir yaklaşımın da öncüsü ol-

muştur. Hikâye Amerikan iç savaşında geçer. Korkup kaçarken bir başka Kuzeyliden alnına dipçik yiyen başkişi, cephe gerisinde bu yarası yüzünden kahraman sayılır. Olay bundan sonra tersine döner ve sahte kahraman vicdan azabını yenmek için gerçek bir kahraman olur. Bu romanın bir öncü olma özelliği şuradan ileri geliyor. Savaş burada, insan bireyinin ahlâkî bütünlüğünün sınandığı muazzam bir deneme oluyor. Bu anlayış, özellikle Hemingway gibi bir usta romancının elinde yeniden biçimlendikten sonra çok esnek, çeşitli amaçlara yönelebilen türlü türlü olay örgülerinin birleştirici ilkesi olarak işlev görebilen bir yapı kazandı.

Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok

Birinci Dünya Savaşı'na kadar, her ne kadar toplumsal-tarihî boyutlar kazanmış olsa da, savaş hâlâ büyük ölçüde romantik bir olaydı. Bir kere, büyük ölçüde, yalnızca savaşanlarla sınırlıydı. İkincisi, komutanların bireysel yetenekleri belirleyici sayılıyordu; başka bir deyişle, insan henüz savaşa egemen görüyordu kendini. Dünya Savaşı bu romantizmi bir daha doğmamacasına yıktı. Dört yıl boyunca ölenlerin sayısı, sivillerin ilk kez ciddî bir şekilde tehlikeye girmesi, modern savaşın centilmenliğe, şövalyelik oyunlarına yer bırakmayan acımasızlığı, teknolojinin belirleyici rolü, bu olayı yaşayan kuşakların iyimserliğini yerle bir etti. Geniş kitlelerin modern savaşa gösterdikleri ilk tepkiyi en iyi yansıtan roman, sanırım Remarque'ın *Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*'udur. Bu kitabın popüler olması doğal, çünkü yazılış tarzı popüler; gene de, önceki savaş romanlarıyla kıyaslandığında önemli farklar gösteriyor. Bu fark, şüphesiz yalnız yazarın yaklaşımında değil: Yaşanan olay, aynı yaklaşımı çok geniş kesimlere benimsetmiştir. Remarque'ın kitabında savaş felâketi bireyler düzeyinde resmedilir. "Ulusal çıkar" gibi şeylerle hafifletilemeyecek bir acıdır anlatılan. Milliyetçilikle birlikte, savaşın fiilî örgütü olan ordunun hiyerarşisi, yapısı da sert bir şekilde eleştirilir. Bu kadar titizlikle korunan bu tabulara karşı çıkan bir eserin aynı zamanda bu kadar popüler olabilmesi, herhalde savaş olgusu altında ezilmiş kitlelerin de aynı bakışı kendiliğinden benimsemeleriyle mümkün oldu.

Birinci Dünya Savaşı'ndan Sonra

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra insanlık tarihinin kesin bir dönemeçten geçtiği, bu büyük değişimin sanattan politikaya kadar her alanda yansıdığı bilinen bir olgudur. Örneğin sanat alanında Amerika'nın ünlü Yiğit Kuşağı bu olaydan sonra eski değerlere inançlarını kaybetmiş kişilerdi. Dos Passos 1919'da belgesel tekniklerle savaşın akıldışı, değertanımaz ezici gerçekliğini vurgulamaya çalışır. Hemingway, yukarıda değindiğim gibi, *Silahlara Veda* veya *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* romanlarında, savaşın temsil ettiği şeylerden özellikle uzak durmaya çalışır, çünkü onlara inanmaz. İspanya İç Savaşı'ndaki ilerici bile, yanında çarpıştığı insanların tarihî amaçlarından çok, bu çılgın dünyada kendi kişisel onurunu korumaya çalışan biridir. (Bu bakımdan, ihtiyar balıkçıdan farklı bir konumda değildir.)

Ne var ki, savaşa karşı bütün bu hümanist tepkiler, yirmi yıl sonra çok daha vahşi bir dünya savaşının gelmesini engellemez. Hatta, birinci felâketin yarım kalmış sonuçları ikincisini hazırlamıştır. İlk sosyalist devrim, kendisine karşı saldırgan faşist tepkinin doğmasına yol açar. Her bakımdan birinciyi aşan savaş, anlamlı bir şekilde, atom bombasının patlamasıyla son bulur. Bu son, şimdi nelerin başlangıcı olacaktır? Bu soru, savaş üstüne edebiyatta yeni bir akımı başlatır: Olmayan savaşları yazmak. Huxley'in *Ape and Essence'ı (Maymun ve Öz)*, Golding'in *Sineklerin Kralı*, daha popüler bir düzeyde Shute'un *Kumsalda*'sı, atom savaşından sonra tersyüz olan dünyayı anlatırken, dolayısıyla insanın doğası hakkındaki karamsar düşüncelerini de dile getirirler. Atom, yalnız savaşın değil, sonuçlarının da bir roman malzemesi olmasına yol açar (*Hiroshima, mon amour* gibi).

İkinci Savaş Sonrası

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra pek çok yazar, bu sarsıcı olayın çeşitli yanlarını işlemiştir. Fransa'da Şartre, Almanya'da Böll ve Grass, Amerika'da Mailer akla gelecek ilk isimler. En yoğun savaş edebiyatı ise Sovyetler Birliği'nde görülür. Bunda, olayın bu ülke açısından taşıdığı büyük önem kadar, sosyalist gerçekçilik kalıpları arasında savaş temasının daha rahat yazma imkânı sağlaması-

nın da payı vardır. Ehrenburg'dan Aytmatov'a kadar hemen bütün Sovyet yazarları en önemli eserlerini bu konuyu işleyerek yaratmışlardır. Batı romanına kıyasla, Sovyet romanı savaş konusunda gerçekçi, ama daha iyimserdir. Bu, yalnızca bir ülke olarak değil, bir sistem olarak da savaştan sağ çıkmaya bağlı bir eğilim olarak görülebilir.

Bunların yanı sıra dünya kadar da bayağı savaş edebiyatı var. Özellikle İkinci Savaş'tan sonra savaş edebiyatı hacminde görülmemiş bir artış oldu. Bu konuda yapılan piyasa filmleriyle aynı paralelde ilerleyen bu edebiyat, savaş gibi bir konunun çarpıcılığını sömürerek, düşünce veya teknik olarak yeni bir şey getirmeksizin, sonuçta belki de savaşa karşı çok duyarlı olması gereken insanlığın sinir uçlarını uyuşturuyor.

Sonuç olarak, tarih boyunca savaş da, insanın savaşı algılayışı da değişmiştir. Ama savaşın kendisi ortadan kalkmamıştır ve kolay kolay kalkacağı da yoktur. Gelgelelim, savaşa karşı bilinç, daha eski dönemleriyle kıyaslanamayacak kadar gelişmiştir. Edebiyatın böyle bir bilincin gelişmesinde önemli, ama ikincil bir rolü var. İnsanların duyduğu kendiliğinden tepki, sanatta bütünselliği olan, uyarlı bir yaşantı olarak biçime sokulur. Gene de, savaş beyleri kızıştığı, bilinçsiz kitleleri birtakım kutsal sloganlarla kızıştırdığı zaman sanat ve edebiyatın elinden ne gelebilir? Daha bir yığın kötülükle birlikte savaşı da sıradan bir olgu haline getiren bugünkü "gerçeklik"i değiştirmek için girişilecek kitlesel ve bilinçli mücadele içinde onurlu yerini cesaretle almaktan başka?

Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi Sayı 10, 15 Ekim 1980

EŞCİNSELLİK

"Nihil humani a me alienum puto." Latince bir özdeyiş bu. Anlamı, "İnsanî olan hiçbir şey bana yabancı değildir." Ben bu özdeyişi Marx'tan öğrendim. Kızları bir anket düzenlemişler, babalarına ve Engels'e en çok sevdikleri erdemi, yemeği, yazarı, özdeyişi ve benzerlerini sormuşlar. Marx'ın en çok beğendiği özdeyiş bu.

Gerçekten de önemli bir söz. İnsanî olan her şeyi anlamaya çalışmak gerekir. Bunun için de, ilkin bir şeyin varlığını ve varolma hakkını kabul etmeli. Birtakım önyargılara kapılmadan incelemeli onu. Gerçeklikten daha saygıdeğer bir şey yok çünkü. Ama bunu söylemek görece kolay, uygulaması ise o kadar kolay değil.

Güçlüğün eğlenceli bir örneği geliyor aklıma. İngiltere'de toplumsal incelemeler yapan bir arkadaşım bir şey anlatmıştı. Eşcinsellik üstüne bir inceleme yapmaya girişmiş. Sosyalist ülkelerde bu sorunun görünümünü öğrenmek için Çin Halk Cumhuriyeti Kültür Ataşeliği'ne gitmiş. Bu konuda bilgi ve yayın isteyince, yetkililer, "devrimden bu yana bizde böyle bir şey kalmadı" demişler. Bir milyara yakın nüfusuyla Çin'de herhangi bir eşcinsellik olayı işitilmemiş, yani böyle bir sorun 'resmen' yok. Şu devrimin başarısına bakın!

Oysa eşcinseller var. Dünyanın her yerinde. Üstelik hep olmuşlar. Eşcinselliğin varlığı, eşcinsellerin kendileri için de, eşcinsel olmayanlar için de, bir tedirginlik kaynağı. Platon çağının Yunan

kentlerinde bile, bütün yaygınlığına rağmen, huzurlu bir ilişki biçimi olmamış. Zaten cinsellik kendisi her zaman duyarlı bir sorun olmuştur. Ama eşcinsellik özellikle böyle.

Bireysel Bir Sorun Değil

Psişik temelleri olduğu en başta Freud'dan sonra bilinmekle birlikte, herhalde büsbütün bireysel bir sorun değil eşcinsellik. Tanıdığımız toplum biçimlerinin hepsinde, yatılı okul gibi, bu tür cinsel eğilimi güçlendiren, teşvik eden kurumlar var, ama gene de bazı toplumlarda genel yapı daha elverişli oluyor. Elverişli olmasının biçimleri değişebiliyor, ancak, eşcinselliği yaygınlaştırdığını bildiğimiz toplumlarda -daha doğrusu, "toplumsal çevreler" demektir belki, çünkü bazen bütün toplumda değil, belirli bir tabakada yaygınlaşıyor- ortak olan nokta, 'erkekler topluluğu' değerlerinin ön plana çıkmış olması. Örneğin eski Yunan'da bu erkekler topluluğunun değerleri daha çok bilgiye, felsefeye kanalize olmuştu. Bu alanlarda kadınlara kendilerini ispatlama hakkı tanınmadığı için, bilgili erkek asıl ilgilendiği konularda kendisiyle arkadaşlık edecek kadın bulamıyordu. 19. yüzyıl İngiltere'sinin yönetici sınıfı da ilginç bir örnektir ("egemen sınıf"tan farklı olarak "yönetici sınıf"). Sömürgeleri yönetmenin büyük önem kazandığı bu dönemde, yöneticiler için planlanan eğitim gereği, okullarda tamamen erkeksi bir düzen kurulmuştu. Okula yeni giren çocuk, kendinden büyük birinin yanına neredeyse bir oda hizmetkârı olarak girerdi. Kahvaltısını hazırlamaktan ayakkabılarını cilâlamaya kadar her türlü hizmetini görürdü büyük çocuğun. Öğretmenler, büyüklerin ufak tefek sadistik davranışlarına da göz yumarlardı. Böylece çocuk, emir almayı öğrenerek zamanla emir vermeyi öğrenir ve ileride ideal bir sömürge valisi olurdu. Bu türden bir ilişkide eşcinselliğin gelişmesinin ne kadar kolay olduğu da yeterince açık.

Doğu Toplumlarında

Çoğu Doğu toplumunda ise, erkeklerle kadınların yanyana gelmesini iyice güçleştiren kurallar bir yana, erkeklik topluluğunun mertlik, kahramanlık gibi değerlere tapınması da, eşcinselliğin serpilmesine elverişli bir ortam hazırlar. Çünkü hayatta her şey kendi karşıtı-

nı da yaratır, aşırı erkeklik, karşıerkeksi konumları da üretir. Bu tür değerleri mizacına yakıştırmayan, bunları kuşanmak istemeyen insanlar olabileceği gibi, kimisi de bu değerlerin çekiciliğine tersine bir biçimde kapılabilir. Erkeksi erkekler arasında kaçınılmaz olan güçlülük yarışmaları, ister istemez bu sonucu da yaratacaktır.

Bunları sayarken, eşcinselliği psişik köklerinden ayırıp toplumsal bir nedene bağlamaya çalışmıyorum. Böyle olsa, Çinli kültür ataşesi haklı olabilirdi - verdiği "bilgi"nin doğruluğuna inanmaya imkân yok ama, gerekçesi "haklı" olurdu: "Toplumu düzelttik, bu iş de ortadan kalktı." Oysa sorun herhalde toplumu "düzeltmek" değil.

"Toplumsal" açıklamayı mutlaklaştırmak gibi bir başka yanıltı da, cinselliği "doğallığa" bağlamak. Bunu yapanlar, cinselliği, soyun devamı içgüdüsüyle açıklayarak oldukça kaba bir işlevselcilik çizgisine giriyorlar. İnsan dışındaki canlılar dünyasını açıklar bu, çünkü orada, bilinç olmadığı için, "içgüdü" geçerli. Ama insanlar toplumsal gelişmelerin hiçbir aşamasında yalnız çoğalmak için cinsel ilişki kurmayacak kadar "bilinçli" oldular. Başka bir deyişle, "çoğalma", cinselliği kapsayamayacak kadar dar bir kavram. Kaldı ki, Hıristiyanlık yüzyıllarca bunu öğütledi insanlara. Tanrı'ya daha yakın olmak istiyorsanız, bir kadına yalnız çocuk doğurması için yaklaşın, dedi. Hiçbir mümin Hıristiyan bu buyruğun teolojik geçerliliğini tartışmamakla birlikte, somut tarih, daha başka şeylere yakın olmayı tercih ettiklerini gösteriyor.

Her neyse, bizim sorunumuz eşcinselliğin kökenlerini araştırmak değil şimdi. Yine de, eşcinselliğin sanat ve edebiyattaki yerine bir göz atmak için bile olsa, sorunun bu yanlarından soyutlanarak konuşmak mümkün olmuyor. Örneğin; eşcinsellerin sanatta ne yaptıklarını tartışmak için, eşcinsellik üzerindeki toplumsal baskının biçimlerine değinmek gerekiyor.

Baskı ve Aşağılama

Bilindiği gibi, her toplumda eşcinsellik olduğu halde, her toplumda eşcinseller değişen derecelerde baskı görmüş ve aşağılanmışlardır. Her toplumda, yapının kendisine vermiş olduğu rolü oynamayan birey, şok yaratır, çoğu zaman da her türlü yıldırımı üstüne çeker. İçki içen imam, öğrencisine göz diken öğretmen, aslında başkasında gördüğümüz zaman da çok yadırgamadığımız işleri yapı-

yorlardır; ama konumları gereği, onların böyle davranmasını daha çok yadırgarız. Aynı şekilde, politikacı, profesör, yüksek yargıç, yani saygıdeğer toplumun temsilcileri, şarkıcı, aktör veya futbolcu gibi davranacak olurlarsa, yadırgarız bunu. Bütün toplumların en köklü ayrımlarından biri cinsel ayrım olduğuna göre, buradaki roller çok daha yerleşiktir. Bu role uygun davranışı bozan biri, daha da fazla yadırganacaktır. Erkek ve kadın arasında bir hiyerarşi varken, bu iki cinsten de "sapan" kişiler, yarattıkları ayrı kategori ile birlikte, hiyerarşinin en dibine düşmüş gibi görünürler. Ama, burada da, toplum değerleri erkeğe göre kurulduğu için, kadınlıktan "sapan", yüce erkeklikten "sapan" kadar ağır bir suç işlemez.

Öte yandan bu insanlar toplumda vardır - görmezlikten gelinemeyecek bir şekilde. Dolayısıyla barınmaları da gerekmektedir. Toplum ne kadar baskıcı ise, barınmaya izin verme biçimi de o kadar onur kırıcı olur. Başka bir deyişle, toplum, eşcinsel bireyi, varolabilmek için bir eğlence konusu da olmayı benimseyecek şekilde davranmaya zorlar. Toplum, paryalaştırdığı insanlara, kendilerini ortaya koyacak az yer bırakır. Tıpkı, Amerika'da yıllar yılı zencilerin başlıca müzikte ve sporda yeteneklerini gösterebilmeleri gibi. Toplumsal bir sınırlamadan doğan bu durum, sonradan da, doğal bir yeti ile açıklanır. Örneğin, zencilerin ırk olarak doğuştan spora yatkın oldukları düşünülür.

Eşcinsellik ve Sanat

Eşcinsellerin, kültürel hayatta kendilerini gösterebildikleri alanlar arasında sanat ön planda geliyor. Bunun anlaşılır nedenleri var. Bir kere, mesleklere, uğraşlara göre çeşitli küçük dünyalara ayrılan çağdaş toplumlarda, sanat dünyası, kendi yapısı gereği, daha hoşgörülü. 19. yüzyıldan bu yana, toplum içinde bir sürgün mekânı olarak kurulan "artistik bohem" her türlü aykırı insan tipini barındırmaya alışkanlık kazanmış. Ayrıca, çağdaş kapitalizm içinde sanat üretimi, üreticiyi belli bir perde arkasında tutuyor ve ona anonim bir kimlik veriyor. Kadınlar da tarihte, ilk olarak edebiyat alanında kendilerine yer açmışlardı. Meziyetini kabul ettirme, sunulan bir metnin başarısına bağlı, kabul ettirilecek çevre de dar bir yayıncılar grubuyla sınırlı olduğu için, kadın yazar, kendini toplum tepkisi ile yüzyüze getirmeden bu başarıyı sağlayıp para da kazana-

biliyordu. Gereğinde, erkek adı kullanarak da yazabiliyordu. Örneğin, İngiltere'de daha onyedinci yüzyılda geçimini kalemiyle sağlayan kadınlar olduğu halde, ilk kadın avukat ve ilk kadın doktor ancak ondokuzuncu yüzyılın sonlarında ortaya çıkabildi.

Bu saydıklarım yine toplumsal ve böylece az çok dışsal koşullar. Eşcinsellerin daha çok sanatta kendilerini kabul ettirmelerinin daha bireysel nedenleri de var şüphesiz. Eşcinsel olarak önemli bir anlamda toplumdışı kalan kişide, özel bir duyarlığın oluşması doğaldır. Dolayısıyla, hayatı, verili ideolojik kalıpların ve ortalama duyarlığın dışında bir bakışla kavrayabilir. Sanatın nesnesi insan yaşantısı olduğuna, sanatçının başarısı da yaşantının algılanma biçimlerinde bir değişiklik yaratmaya dayandığına göre, bu özel duyarlık, sanat için elverişli bir araç olabilir. Öte yandan, eşcinsellik konumu, toplumun aldığı tavır nedeniyle, eşcinsel bireyi kendi iç dünyasına kapanmaya zorlar. Böylece körüklenen bireysellik, soyut düşünce sistemlerine veya toplumsal hareketlere bağlanmayı güçleştiren bir duyarlık gerektirir. Ama kendi bireyliğini alabildiğine yaşayan eşcinsel, hiç değilse belli bir dereceye kadar, başka insanların bireysellikleri karşısında daha duyarlıdır. Bütün bunlar, eşcinselin kendini dışavurmasında, sanatsal anlatım tarzına öncelik kazandıran etmenlerdir. Şüphesiz, bu, toplumun eşcinselliği sıkıştırdığı dar alanda bir "dışavurum"un sonucu. Yani, kendine konulan sınırı aşmadan, elinde olanı değerlendirme. "Zenciler" sorununda olduğu gibi, baskı hafifledikçe, başka alanlarda daha başarı mümkün (tabiî bunun da örnekleri var).

Dünya sanat ve edebiyatının tanınmış eşcinsellerini burada bir daha saymaya gerek yok. Aralarında çok büyük sanatçılar olduğunu herkes biliyor. Bizim geçmiş edebiyatımızda da Hüseyin Rahmi veya Abdülhak Şinasi gibi, en önemliler arasında alınması gereken yazarlar, daha yakın dönemde de Sait Faik gibi gerçekten büyük çaplı sanatçılar var. Ancak, burada bir noktaya değinmek gerekiyor. Bazı eşcinsel yazarlar eserlerini kendi sorunlarından mümkün olduğu kadar bağımsız yazmışlardır. Bazıları ise, eşcinselliği sanatlarının konusu haline getirmişlerdir. (Bu arada, kendilerinin eşcinsellikle ilgisi olmadığı halde bunu eserlerinde işleyen yazarları da saymalı.) Bu, mutlak olmasa da, genellikle bir özgürleşme sürecine bağlıdır. Resmî olan veya olmayan sansürün gevşemesiyle, eşcinsel yazarlar eşcinselliklerini eserlerinde ele almaya başladılar.

Günümüz Türk Edebiyatında

Günümüz Türk edebiyatında eşcinsellik teması birdenbire yaygınlaştı. Bu, insanlara daha değişik açılardan ve mümkün olan en geniş boyutlarda bakma çabasının bir parçası olduğu ölçüde olumlu (yani, piyasanın merakını gıcıklamanın ötesinde bir anlam taşıyorsa). Son on yıllık dönemde Kemal Tahir, Attila İlhan, Demir Özlü, Ferit Edgü, Selim İleri, Bilge Karasu, Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Kamuran Şipal, Fazıl Hüsnü Dağlarca, eserlerinde, kimi az kimi çok, kimi belli belirsiz ve kimi de açık bir biçimde olmak üzere, bu temaya yer verdiler. Görüldüğü gibi, böyle bir listede adı geçenlerin büyük çoğunluğunun eşcinsellikle ilgisi olmadığı gibi, eşcinsel olarak bilinen birçok edebiyatçının da, eserlerinde konuya hiç değinmedikleri için, Türkiye'nin eşcinsellik üzerine edebiyatında adları geçmiyor. Bu durum da toplumdaki hoşgörü azlığının bir kanıtı olsa gerek. Çünkü eşcinsel olmayan yazarlar bir sanat eserinin insanî dünyasında bu soruna bir soluma alanı açmak isterken, eşcinsel olanların çoğunluğu yazdıklarında olaya uzak duruyor. Tabiî, başka ülkelerde de benzeri durumlar var. Ayrıca, her eşcinsel yazarın bu sorunu yazmasını talep etmeye hakkımız yok. Ama, bunca keskin bir biçimde yaşandığı belli olan bir şeyi, yazarın eserinde ele almaması, herhalde yine baskıyla açıklanabilir.

E.M. Forster gibi önemli ve büyük bir yazarın, eşcinsel ilişkiyle ilgili tek romanını ölümünden sonra yayınlatması, bu konunun insanlara getirdiği huzursuzluğun iyi bir kanıtı. Forster'ın romanı, kuruluşu bakımından Lawrence'ın "Chatterley"sini andırıyor; onun gibi bir cinsel uyanışın öyküsü. Böylesinin gerekli evrenselliğe ulaşmadığı söylenebilir; eskiden ben de böyle düşünüyordum (sanatsal değil, moral bir "irkilme" duyduğum için aslında). Ama bu günün edebiyatına genel olarak baktığımızda, zaten eski tarz evrenselliği göremiyoruz. Çağdaş yazarlar, insanı, koşulların onu ittiği bölük pörçük parçalar içinden arayıp bulup çıkarıyorlar.

Eşcinsellik konumunun özgül denebilecek bir duyarlık yarattığını, bunun ise sanatsal anlatıma yatkın olduğunu söylemiştim. Ama işin bir de öbür yanı var. Bunun bir saplantıya dönüşmesi. Gerçekten de, özellikle bu sorunu kendi benliğinde aşmanın yolunu bulamayan, kendisiyle uzlaşamayan eşcinseller hayata bu "tek" noktadan bakmaya başlıyorlar. O zaman, böyle bir "kendi-

ne düşme," sanatçı için onsuz edilmez bir nitelik olan "başkalarını anlama" yeteneğini boğmaya başlıyor. Tek bir noktaya saplanmak, o nokta hangisi olursa olsun, sanatçı için öldürücüdür. Türkiye'de şimdilerde yazılan eşcinsel edebiyatın önemli bir bölümünde bu olumsuzluk geçerli.

Sanatta böyle bir eksikliğin aşılması, şüphesiz, hayatta bir şeylerin aşılmasına bağlı. Hoşgörü sınırlarının oldukça dar olduğu bir toplumda yaşamak, eşcinsel bireyi, birey olarak kendi varoluşundan önce oluşmuş birtakım davranış kalıplarının içine girmeye zorluyor. Erkek davranışı ile kadın davranışı arasında bocalayan eşcinsel, mekanik bir biçimde, kendi biyolojik cinsinin karşıtı olan cinsin tavırlarını takınmaya başlıyor - Bülent Ersoy bu konuda abartılmış bir örnek. Oysa eşcinselliğe karşı hoşgörünün daha erken başladığı, bugün daha geniş boyutlara ulaştığı toplumda, bir cinsin cinsel davranış kalıplarından çıkmak, ille de öbür cinsin garip bir kopyası olmaya özenmeyi gerektirmiyor. Böylesi de var şüphesiz, çünkü ortada yüzyılların kalıntıları var. Ama kendini topluma kabul ettiren ve dolayısıyla kendisiyle barışık yaşayan eşcinsellik, kendi davranış biçimlerini, baskının empoze ettiği biçimlerden bağımsız olarak kurmaya özen gösteriyor.

"Kendini kabul ettirmek" - şüphesiz güç bir iş bu. Ama saklanarak barınmaktan daha onurlu bir çaba. Bu ülkede varoldukları kadarıyla demokratlar, eşcinsellerin eşcinsel olarak yaşama hakkını savunur. Ama bunun bir mücadelesi verilecek, önyargılarla hesaplaşılacaksa, sorunu sahiplenecekler de eşcinsellerin kendileri olmalı. Ve herhalde kültür alanında kendini göstermiş ve belli bir prestij sağlamış olanlara düşüyor asıl iş. Kendi sorunlarını başka sorunlar arasında kamufle edip, o başka sorunları gerçek ekseninden saptırmak ve bu arada edebiyatın kendisini bir ikiyüzlülük aracı yapmak, bireysel hayatta yaşanan ezikliğin öcünü edebiyatta almaya kalkışmak, hangi statüde olursa olsun, onurlu bir iş sayılamaz. Eşcinselliğin, toplumda eşcinselliği anlatmak için söylenen çirkin içerikli kelimelerden farklı bir şey olduğunu kanıtlamak, sanırım öncelikle sanatı uğraş edinmiş eşcinsellere düşer.

Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi Sayı 17, 1 Şubat 1981

ATTİLA İLHAN'IN HALK EDEBİYATI DEĞERLENDİRMELERİ

Attila İlhan *Politika*'da her zamanki ilginç üslubuyla, ilginç şeyler söylüyor. Bunlar arasında halk edebiyatının bazı başkaldıran şairleri ile ilgili olarak söyledikleri önemlidir.

Attila İlhan'a göre halk edebiyatının başkaldıran şairleri, yanlış bir tarihi perspektife göre değerlendiriliyor. Örneğin bir Dadaloğlu, aşiretleri iskân etmek isteyen Osmanlı devletine başkaldırmakla, görece ileri bir girişim karşısında görece geri bir tepkiyi dile getiriyordu. Aynı şekilde Aleviliği dolayısıyla İran Şah'ına bağlılık duyan Pir Sultan Abdal da geri bir düzeni savunmuş oluyordu. Bugünkü İran'da perişan durumda olan Türklerin yerinde olmayı savunuyordu.

Bunlar şüphesiz doğru. Bunlar böyle olmasa bile, bugünlerin devrimcileri arasında, halk edebiyatıyla ilgili bir teori var ki, tarihî maddecilik açısından belli sakıncalar taşıyor. Tarımsal bir toplum yapısının, metafizik bir ideolojinin belirleyiciliğini ne de olsa taşıyan bu edebiyat, bugünün devrimci kültüründe dolaysızca yer alıyor. Oysa, metafizik bir şiirden doğrudan doğruya maddeci zevk alınmaz. Hiç zevk alınmaz demek istemiyorum elbet, ama önce bu şiirleri doğru bir perspektif içinde görmek, anlamak gerekir. Sözkonusu metafiziğin temelinde belli bir halk maddeciliğinin yattığı açık. Gene de bu, çağımızın proleter dünya görüşünün bilime dayalı maddeciliğinden epey farklı. Aradaki fark, halk şii-

rini bizim için zevk alınmaz bir hale getirmez, kesinlikle, bundan sonra kurulacak kültürde payı olmayacağı anlamına da gelmez. Yalnız, bitmiş, çağını doldurmuş bir düzenin edebiyatıdır. Onun için geleceğin kültürünün dinamiğini sağlayamaz.

Gelgelelim Attila İlhan'ın Dadaloğlu ve Pir Sultan Abdal üzerine yargısı bana çok sert geliyor. Üzerinden bu kadar çok zaman geçmiş olaylar sözkonusu olduğunda, soruna "üretici güçler" açısından bakmak biraz fazla tek-yanlı değil mi? Ayrıca, Osmanlı devletinin davranışları bu açıdan belli bir ileri özellik gösterse de, bu devletin kendi halkına karşı ileri sayılabilir mi? Çünkü Osmanlı devleti bu tedbirleri halkın daha iyi yaşaması için almıyor, kendi el koyacağı artık oranının yükselmesini kolluyor. Bu bakımdan, Osmanlı devletinin "daha ileri düzen" temsilcisi olması, Amerika'daki beyazların Kızılderililer karşısında daha ileri düzen temsilcisi olmasından çok da farklı değil.

Bir de tarihte ileri/geri değerlendirilmesinin ölçütleriyle estetik değerlendirmenin ölçütlerini özdeşlemek, mekanik bir anlayışa yol açabilir. Aradan geçen zaman içinde somut olaylar unutulup gitmiş, ama geriye güzel şiirler kalmıştır. Devlete başkaldıran şiirler, tarıma dayalı bir toplumun kültürel ürünlerine karşı tarihî maddecilik süzgecinin eleştirel uzaklığı konduktan sonra, bu nitelikte şiirlerin bugün yaşayan insanlara da zevk vermemesi için sebep görmüyorum.

Birikim, Sayı 18/19, Ağustos/Eylül 1976

TÜRKÇE'DE DÜZYAZININ GELİŞMESİ

I

Osmanlı tarihi boyunca düzyazının gelişme evrelerinden söz edemeyeceğim. Bu kadar geniş bir zaman diliminde olup bitenler, burada kısacık bir yazıya sığdırılamaz. Ayrıca bu konunun uzmanı da değilim. Cumhuriyet döneminde düzyazının gelişmesinde önemli gördüğüm bir çizgi üstünde durmak için, Osmanlı mirasına çok dar bir alanda ve kısaca değineceğim sadece. Hayatımızın her düzeyinde büyük ve sarsıcı değişimler yaşadığımız Tanzimat ve Birinci Meşrutiyet dönemlerinin en önde gelen yazarı Namık Kemal'den iki örnek göstermek istiyorum. Bunlar düzyazı kullanımının o sıralarda ne kadar farklı olabildiğini kanıtlayan örnekler. Birincisinde, Namık Kemal Sultan Hamid'e hitap ediyor: *"Padişah-ı Çâkerperver ve şehenşah-i merahimküster velinimet-i biminnetimiz velinimet-i âlemiyan efendimiz hazretlerinin her türlü vesile ve bahaneyle ihtiyaç şaibesinden âli bulunan ihsan ve inayet ve rahm ve âtifet-i mülukâneleri kâffe-i bendegân-ı âsitâne-i meali-nişan-ı hilâfetpenâhi ile beraber ve belki cümleden ezyed ve evfer olarak..."*

Şiirden Esinlenen Düzyazı

Alıntıyı kesmek için nokta hattâ virgül beklemeye gerek yok, çünkü ilk ve son noktaya kadar daha yirmi üç satır var. Şimdi bunun analizine geçmeden, ikinci örneği de hemen sunayım:

"Güzel amma, her kelime doğru okunsa, daha hayırlı olmaz mı?.. Şüphe yok.. Fakat her kelimeyi her lisandan doğru okuyacağız diye üç yüz seksen harfli bir elifba yapacak olursak, edilecek hayır, öldürülecek kurbağanın bir tırnağına değemez olur. Hülasa biz, tebdil-i hurufa muhtaç isek Osmanlı lisanını doğru okumak için muhtacız: başka lisanları doğru okumak için değil." (Her iki örnek de, F.A.Tansel'in hazırladığı *Mektuplar* kitabının 2. cildinden.) İkinci mektup Menemenli Rifat Bey'e , yani yakın bir tanıdığa yazılmış. Aradaki dil farkı son derece açık. Birinci resmi düzyazı örneği, ikincisi ise konuşma dili.

İlk örnekte görülen resmi ve *"sanatlı"* düzyazı, bir ölçüde şiiri örnek alır. Kullanılan kelimeler arasında paralellikler kurmaya çalışır: *"Padişah"* ve *"şehenşah"* böyle; ikisinin de sıfatları var ayrıca: *"çâkeperver"* ve *"merahimküster"*. İlki *"kulkayıran"*, ikincisi *"merhametli"* anlamında. Yani anlam paralelliği burada da var. İkisi de "-er"le biterek bir çeşit uyak (düzyazıda olduğuna göre seci) oluşturuyor. Benzer bir sanatlılık *"velinimet-i biminnet"*te (başakakmayan koruyucu)de var. Her fırsatta, "ve" ile birbirine bağlanan, birbiriyle terazilenmiş kelimeler: *"vesile ve bahane"* gibi.

Kısa keseyim. Burada sorun, bir şeyi anlatmak değil, zarif söylemek. Çünkü aslında üç kelimelik bir şey anlatılıyor. Kelimeler dış dünyaya ilişkin bir şey söylemiyor; önemli olan birbirleriyle "metin içi" ilişkileri. Bu yüzden çok tekrar var, her tamlama bir öncekinin söylediğini yankılıyor, ama semantik bir yenilik getirmiyor. Bütün metin kendinden önce ve kendi dışında oluşmuş bir tarzın ve bir dilin *"yeniden üretimi"* gibi. Varlığını kendine değil, kendi anlattığına değil, kendi dışındaki o "tür"e borçlu.

Akılcılığa Yaklaşan Düzyazı

Bununla karşılaştırıldığında, ikinci örnek bugün "düzyazı" kavramından anladığımız şeye çok daha yakın. Belli bir fikir var, adım adım geliştiriliyor. Söyleyiş ilki gibi genel olmaktan çok kişisel. *"Bir şey anlatma"* ihtiyacı, *"sanatlılık"*tan daha ağır basıyor. Peki bu metin de başka türlü yazılamaz mıydı? Yazılırdı bence. Örneğin şöyle: *"Her kelimenin doğru okunmasını daha yararlı bulacaklar elbette olabilir. Fakat o zaman çok harfli bir alfabe hazırlanması gerekebilir ve bu da girişilen zahmeti gereksiz kılabilir. Oysa biz başka dilleri değil, kendi dilimizi daha doğru okumak için*

harflerimizi değiştirmek durumundayız." Aslında bu çevrilirlik bile ikinci örneğin modern düzyazıya daha yakın olduğunun kanıtı. Çünkü padişaha mektup, şiir gibi, çevrildiğinde hayli anlamsız bir söz kalabalığı olarak kalıyor. İkincisi ise birçok değişik biçimde söylendiği halde aynı anlamsal içeriği taşıyor.

Gene de, söyleyiş tarzındaki değişiklik, söyleneni de değiştirir. Şu yukardaki söz, Namık Kemal'in ağzından ve benim değiştirdiğim biçimde okununca ortaya bir fark çıkmıyor mu? Ya da, değişen nedir? Değişen, aslında, yine bir *"sanatlılık"* tarzı, çünkü ikinci metin de, farklı bir mantığa dayanarak da olsa, bir *"üslupçuluk"* kaygısı güdüyor. *"Daha hayırlı olmaz mı? Şüphe yok..."* gibi sorulu cevaplı kuruluş, anlama herhangi bir özgüllük, kesinlilik getirmiyor. "Kurbağanın tırnağı", semantik bakımdan bir fazlalık. Retorik olarak önemi var, söyleneni vurguluyor, daha etkili biçimde dile getirmiş oluyor.

Folklorik Düzyazı

Osmanlı saray geleneğini aşağılayıp folkloru yüceltmek gibi bir alışkanlığımız vardır. Yukarıdaki birinci örneğin *"modern"* düzyazıdan uzaklığını da saray kültürünün yapaylığına bağlamak kolaya kaçmak olur. Halk geleneği, farklı kelimelerle aynı şeyi yapar. Örneğin, E.C. Güney'in derlediği *Tahir ile Zühre*'den alınmış şu bölümlerde aynı ögeler tastamam var: *"Ve zira karanlık mı karanlık bir hücre; göz gözü görecek gibi değil; iğne deliği kadar olsun bir yeri yok ki... Tahir böyle bir zindanda ömrünü, gününü nasıl geçirecek diyeceksiniz ya, pek öyle korktuğunuz gibi değil. Gündüz hayalinde, gece düşünde hep o; pırıl pırıl yanan Zühre... Has bahçe'de onunla gezer gibi, gül dibinde onunla güler gibi... Ve o gece ne su, ne ekmek... Ne uyku, ne tünek."* Burada da ilk üç cümlecik hep aynı şeyi, karanlığı, sadece tekrarlıyor. *"Ömrünü, gününü"* gibi seciler, *"gündüz hayalinde, gece düşünde"* klişesi. *"Gezer gibi... güler gibi"* uyaklı paralellik ve takrarları. *"Su-uyku"*, *"ekmek-tünek"* kümeleri ile *"ihsan ve inayet ve rahm ve âtıfet"* arasında *"yapısal"* hiçbir ayrım yok.

II

Tanpınar, Şinasi hakkında şöyle söylüyor: *"Şinasi'nin yaptığı hakkında bir hüküm verebilmek için, Türkçe'nin onun eline geçtiği gün*

nasıl bir durumda olduğunu düşünmek lazımdır. Filhakika eski nesre, fikri bir süs tufanında boğan, yahut da herhangi bir selâbetten (sağlamlık) ve nizamdan mahrum olarak konuşan nesrimize, bir yazı dili haysiyeti verenlerin başında mutlak surette o vardır. Nesir onunla başlar." Tanpınar'ın yargısına bütünüyle katılıyorum. Şinasi Batı'nın Aydınlanma düşüncesini yalnızca öğrenmiş değil, sindirebilmiş olan çok ender Osmanli aydınlarından biriydi. Bu yüzden yalnız düzyazıda değil, şiirinde bile hayli akılcı ve duruydu. Üslubunun güzelliğine değil, söylediği sözün anlaşılır ve mantıklı olmasına öncelik veriyordu.

Türkçe düzyazının daha sonraki gelişmesinde Şinasi'yi değil de Namık Kemal'i izlemiş olması anlaşılır, ama yerinilecek bir şeydir. Düşünce sığlığı Türk aydınında her zaman duygusal retoriği teşvik etti. Yazarlar, düşünürler de, parlak ve çarpıcı görünmeyi, sistematik olmaya tercih ettiler.

Cumhuriyet döneminin iki büyük düzyazı ustası Nurullah Ataç ile Sabahattin Eyüboğlu'dur. Her ikisi de yeni oluşan bir dille oynamanın kaçınılmaz tuzağına düştüler. Başlıca ilgileri, söyleneni derinleştirmek değil, söyleyişi güzelleştirmek oldu. Böylece dil düşüncenin değil, düşünce dilin egemenliğine girdi. Bu önemli üslupçuların geliştirdikleri yeni deneme (düşünce) dili bir yandan İstanbul'un konuşma diline, bir yandan da Eflatun Cem'den örneğini gördüğümüz folklorik dile yaslanıyordu. Eyüboğlu, yarattığı üsluptan hiçbir zaman çıkamadığını, özellikle çevirilerinde gösterir. Shakespeare de çevirse, Montaigne de çevirse, konuşan Sabahattin Eyüboğlu'dur. Oysa çeviri, bir dilde daha önce kullanılmamış imkânlar gösterebildiği ölçüde değerli olmalıdır.

Ataç ve Eyüboğlu, tek düşünceye dayanan bir yazı türü geliştirdiler. Bir denemede bir fikir öne sürülüyor; ayrıca, her iki yazar da toplum için yeni sayılan hümanist düşüncenin propagandisti oldukları için, üslup bu fikrin destekleyici retoriğini sağlıyordu. İçerik bakımından olduğu gibi, ton bakımından da, söz gelişi Namık Kemal'in hamasi retoriksel düzyazısından farklıydı bu, ama kullanılan temel teknik bakımından o kadar farklı değildi. Dilin kolay anlaşılır ve *"lezzetli"* olması kaygısı ön planda geliyordu. Bu kaygı, zor kavramlar yerine imgelerin ya da deyimlerin *"rehavetine"* öncelik tanımak durumundaydı.

Türkçe düzyazının gelişmesi tarihi içinde doldurdukları yerin

çapraşık niteliğinden ötürü Ataç ve Eyüboğlu gibi yazarları tek yanlı bir değerlendirmeye tabi tutmak bir haksızlık olabilir. Çünkü, düşünceyi üslubun egemenliği altına almalarına karşılık, önemi yadsınmayacak bir iş de yaptılar ve yeni oluşan Cumhuriyet dönemi Türkçesinin söyleyiş imkânlarını, güzelliklerini araştırdılar. Düşüncenin duruluğu ile üslubun güzelliği ille de birbirini dıştalamak, itmek zorunda olan özellikler değildir. Onları izleyen başka yazarlar, onların açtığı güzel söyleme kanalından, daha dolgun bir düzyazı çizgisi de kurabilirdi. Ama gelenek oluşmuştu bir kere. Herkes bu standarda kendini uydurmaya çalıştı, çünkü artık okur da bunu bekliyordu. Seksenlere geldiğimiz bugün bile *"kolay anlaşılır/zor anlaşılır"* ölçüleri son derece geçerlidir. Zor anlaşılan şeyler yazmak veya düşünmek neredeyse bir toplumsal suçtur.

Şüphesiz, zor anlaşılmak diye bir amaç olamaz. Aynı zamanda, söyleyeceği fazla bir şey olmamasını, kolay değil de zor ve anlaşılmaz sözler yazarak örtmeye çalışanların bulunmadığı söylenemez. Ama bunu, yani gerçekten karmaşık ve üzerinde kafa yorulması gereken bir sorunu gerektiği gibi anlatanla, incir çekirdeği doldurmaz bir içeriği gereksiz terminolojiler ve kavramlar içine boğanı birbirinden ayırdetmek, bu kadar da güç bir şey değildir.

Tek-tip düzyazıdan uzaklaşmak zorundayız bugün. Çeşitlilik fiilen var zaten, ama bir kargaşa içinde. Edebiyat dilinin yanında magazin dili, gazete dili, gazetede spor sayfası dili v.b. oluşuyor. Güzel Türkçe yazmayı bilenler bir yanda, yabancı dilde düşünüp Türkçe yazanlar öbür yanda, büyük bir kargaşa. Varolan bu oldukça zengin hammaddeyi bilinçle işleyecek kişiler değil de kuşaklar, bakalım ne zaman ortaya çıkacak.

Cumhuriyet, 14 Nisan, 21 Nisan 1982

GEÇMİŞ SANATA NASIL BAKIYORUZ

Çok eski çağlarda yazılmış edebiyat eserlerinden bugün hâlâ nasıl zevk aldığımız sorusu edebiyatın önemli teorik sorunlarından biridir. Çok kişi, "İnsanın değişmeyen özü" gibi bir soyutlamaya başvurarak bu soruya cevap vermeye çalışır. Böylece soru, edebiyatın dışına taşan bir teorik sorun haline gelir. Gerçekten var mıdır, böyle değişmez bir öz?

Biyolojik bir anlamda var elbette. Fiziksel bir anlamda var; toplum içinde yaşıyor insan, iletişim kuruyor, konuşuyor, düşünüyor. Ama bunlar yeter mi "İnsan Özü"nden söz etmeye? Bu gibi özelliklerine indirgenince, "At Özü", "Kedi Özü" ya da "Akasya Özü" de olabilir. Ama bunların dışındaki özelliklerine baktığımız zaman da sürekli bir değişimle karşılaşıyoruz. "Aşk" diye bir şey, örneğin tarih boyunca var, ama "aşk" bir soyutlama aslında; somut olarak neydi, nasıl vardı, diye baktığımızda, birbirine hiç benzemeyen olaylarla karşılaşıyoruz. İkisi de klasik dünyanın yazarları ama, Aristofanes'in (*Şölen*'de) anlattığı aşkla, Ovidius'un (*Sevme Sanatı*'nda) anlattığı aşk pek benzeşmez. Ortaçağ'ın saray aşkı *(amor cortoise)* hepsinden ayrıdır. Rönesansın aşk kavramıyla örneğin Protestanların aşk anlayışları arasında dağlar kadar fark vardır. Doğu uygarlıkları başka, Afrika yerlileri başka türlü tanımlar aşkı. Bütün bunlar bir yanlarıyla "teori"dir, aşkın teorisidir; ama pratiğinden de büsbütün kopuk olamaz. Gerçek olan, bu

somut varoluş biçimleridir. "Aşk" soyutlaması (ya da benzeri başka soyutlamalar: "dostluk", "kahramanlık", "sorumluluk" v.b.) ise yalnız zihinde varolan bir şey. Gerçek sanat ise somutu yeniden üretebildiği ölçüde başarılıdır. Değişmeyen bir öz anlatıyor olsa sanat olamazdı.

Bir de başka açıdan bakalım şimdi. İnsanın değişmediğinden yola çıkan bir yazar sözgelişi Firavunlar çağının Mısır'ında geçen bir roman yazsaydı bu romana bizim gibi düşünen, duygulanan insanlar koysaydı, başarılı bir roman yazabilir miydi? Antonius'a, Emma Bovary tarzında âşık olan bir Kleopatra çekilir bir şey olur muydu? Aslında Lukacs, Flaubert'in Salambo'sunu tam da bu özelliğinden ötürü eleştirir. Flaubert bu romanda Kartaca uygarlığının olgusal yanını yeterince iyi anlatmıştır; ama kişileri Flaubert'in çağdaşı olan Fransızlardan pek de farklı değildirler. Oysa Lukacs'a göre (bu konuda Lukacs'a kesinlikle katılıyorum) yapması gereken öyle bir dönemde insanların nasıl düşünüp nasıl duygulanabileceğini tasarlamak olmalıydı.

Örnek bulmak için Flaubert'e kadar gitmeye gerek yok. Günümüzde bu kusuru işleyen edebiyattan bol bir şey bulunamaz. Popüler edebiyatın bilinçli olarak seçtiği teknik bu zaten. Bilim-kurgu yoluyla yıllarca ileriye gidelim, düzmece tarihi romanlar yoluyla yıllarca geriye gidelim, ya da günümüzde kalıp Eskimoları, Japonya'yı, Hindistan'ı gezelim, popüler yazar bize hep aynı insan zihniyetini, aynı insan tutkularını, aynı insan "ruhunu" gösterir.

Bunun *"gerçek İnsan Özü"* olmadığı, uydurma bir insan ideolojisine dayandığı söylenebilir. Doğrudur da. Popüler yazarların (veya sinemacıların v.b.) bize sunduğu bu "değişmez İnsan", aslında hiçbir yerde olmayan bir insandır. Gerçek bir insan anlayışından değil, yığınlara sunulan sözde-insan imgesinden türetilmiştir. Ama bu da tartıştığımız sorunu değiştirmiyor. Çünkü zaten *"İnsan Özü"* gibi bir soyutlamadan yola çıkıldığında, bunun "gerçeğe uygun" olanını bulmak mümkün değil. Sözgelişi *İlyada*'ya, *Faust*'a, *Gılgamış*'a ya da *Karamozof Kardeşler*'e baktığımızda işte İnsan Özü diyebiliyoruz; ama bunlara başvurmadan, kafamızda tasarlayabilir miyiz edebiyatçılardan resmetmelerini isteyebileceğimiz "Öz"ü? Ya da biri gelip "şu *Faust*'ta bulduğun İnsan Özünü bana anlatsana; sonra da bununla *Don Kişot*'taki İnsan Özü arasındaki ortaklıkları saysana", dese, saçma olmayan bir ce-

vap verebilir miyiz? Yoksa "Özgürlük", "Sevgi", filan gibi, bir başka düzeyin soyutlamalarına sığınarak mı açıklarız bu özü?

Eğer bu doğruysa, yani değişmez bir İnsanlık Özü yoksa, öyleyse nasıl oluyor da bizden farklı kültürler içinde yoğrulmuş insanları edebiyatta okurken zevk alıyoruz, kimi zaman özdeşlik kurabiliyoruz, geçmişin estetik ürünleri bugün de bizi doyuruyor? Şimdi bu oldukça zor soruya, "cevap" vermeye değil de cevabı "düşünmeye" yararlı olacağını sandığım birkaç öneri sıralayacağım.

"Öz", "özdeşliği" getirir. Denildiği gibi "edebiyata da yansıyan" tarih-aşırı bir ortak İnsan Özü varsa, hepimiz bunu paylaşıyoruz demektir. Bu açıdan bakıldığında sanat, bizim raslansal farklılıklarımızı ortadan kaldırır ve kendi "yaratıları" yoluyla bizi, hepimizi, ortak insanlık zemininde buluşturur. Bense farklılıklarımızın "raslansal" olmadığını ileri sürüyorum. Ve bunu, bu farklılığı *"paylaşmak"* isteğinin temeli olarak anlıyorum. İnsanlar özdeş olamadıkları için birbirlerini anlamak isterler. Sanatçı da zaten bu anlama, farklılığı kavrama işini bizlerden daha iyi yapabildiği için -ve o ölçüde- sanatçıdır.

İnsanın en fazla anlamak ihtiyacında olduğu nesne gene insan. Zamanda ve mekânda kendine en uzak insanı da tanımak ihtiyacında, en yakın olanı da. Farklılık olmasa, tanıma ihtiyacı bu kadar keskin olmazdı; farklılığı tanıma ihtiyacı olmasa, sanat olmazdı. Çünkü sanat "kurmaca insanları" yaratırken gerçek insanlara yaklaşmamızın yollarını bize gösteriyor. Bunu soyut bir insan özünden çıkarsamalar yaparak gerçekleştirmiyor; belirlenen insanları resmediyor bize. Don-Kişot niçin ve nasıl Don-Kişot olmuş (Sançe Panza da Sançe Panza olurken); Alyoşa Karamozof niçin ve nasıl Alyoşa Karamozof olmuş (Dimitri ve İvan da kendileri olurken)? Bir başka deyişle sanat, birey ile çevresi arasındaki ilişkileri, bireylerin karşılaştıkları binlerce seçenek arasından yaptıkları seçimleri, bunların sonucunda vardıkları aşamaları gösteriyor bize. Evrensellik de bu soyutlama düzeyinde çıkıyor ortaya. Değişmeyen insan özü değil bizi sanatın kurgusal kişilikleriyle birleştiren; insanın koşullarıyla alışverişi içinde değişebilirliğini kavramak.

Yazko Somut, Sayı 32/6, 11 Mart 1983

"EDİSYON KRİTİK" SORUNU

Her ülkede, geçmişten kalan "yazılı" edebiyatın derlenip toplanması, yeniden basılması, önemli güçlükleri olan bir iştir. Özellikle matbaa öncesi elyazması metinlerin değerlendirilmesi çeşitli düzeylerde sorunlar çıkarır; ama matbaada basılmış metinlerin de önemli sorunları olabilir. Türkiye'de gerek alfabenin değişmesi, gerekse dilin geçirdiği büyük değişim, bu olaya, öteki ülkelerdekilere ek bazı başka güçlükler yükler.

Örneğin Refik Halit... Ellilerde aramızdan ayrılmış bir yazar olarak "çağdaş" kategorisine giren bir kişi... Eski Türkçe'yi yeni öğrenirken kolaylık olması için onun *Tanıdıklarım*'ını yanında yeni baskısına bakarak okuyordum. Sözgelişi eski metinde "Enver Paşa" üstüne bir bölüm varken yenisinde bunun çıkarılmış olduğunu gördüm. Aynı şekilde, iki metin arasında eklemeler, çıkarmalar, değiştirmeler gibi çeşitli farklılıklar vardı. Bunların bir kısmı her yazarın metinlerinde yapabileceği normal değişikliklerdi; bazıları ise büyük bir ihtimalle politik nedenlere de dayanıyordu. Kısacası, Refik Halid üstüne inceleme yapmak isteyen birinin bu değişiklikleri bilmesi gerekiyordu.

Alfabe değişikliği, böyle bir inceleme sürecinde fazladan bir uzmanlık gerektiriyor. Herkesin eski yazı öğrenmesini beklemiyorsak, bu gibi metinlerde yapılmış değişiklikleri gösteren "edisyon kritik"lere ihtiyacımız var.

Matbaadan önce elle yazılmış eserlerde başka sorunlar da işin içine giriyor. Burada "edisyon kritik" hazırlanması, çeşitli yazmaların yanyana, karşılaştırılarak okunmasını zorunlu kılıyor. Eserin ilk yazmaları hangileridir? Başka nüshalar nerelerdedir? v.b. Sözgelişi Naima tarihini yazma kaynaktan yeni yazıya çevirerek bize sunan araştırmacı, böyle bir karşılaştırma yapmış mıdır? Seçtiği Naima nüshası gerçekten seçilmesi gerekli olanı mıdır? Ciddi bir "edisyon kritik" yapma pratiğimiz olmadığı için, birçok önemli eserden yeni harflere aktarılıp elimize geçenlerde bile, "doğru" bir şey okuyup okumadığımızdan emin olamıyoruz.

Tarihçi bir dostum Evliya Çelebi'nin birinci cildiyle ilgili bir gözlemini anlattı. Abdülhamid zamanında yapılmış matbaa baskısı edisyonda, çağın politik gereklerine uyularak, Çelebi'nin anlattığı "halk ayaklanmaları" üstüne bölümler çıkarılmış. Demek ki, bu baskıyı okuyup Evliya Çelebi'yi öğrendiğini düşünen bir araştırmacı, aslında birçok önemli bilgiden habersiz kalacak. Ve bu kadar çok andığımız Evliya Çelebi'nin eserinin "kritik" olmayan bir yeni Türkçe edisyonu bile yok elimizde.

Öte yandan, şimdi bildiğimiz Türkçe'nin kullanılır olduğu bir hayli kısa dönem dışında yazılmış eserlerin hepsinin "edisyon kritik"lerle yeni harflere çevrilmesi durumunda bile, gene belirli bir uzman çevresi dışında, "dil engeli" sorunu ortada duruyor. Bu da, en fazla elli yıl kadar önce yazılmış eserlerin bile yeni kuşaklar tarafından okunabilmesi için "sadeleştirme" gereğini gündeme getiriyor.

Ama bu "sadeleştirme" işleminin nasıl gerçekleştirildiği de bir ayrı soru. Çok zaman mekanik ve duyarsız bir biçimde yapıldığı için, sadeleştirilmiş eserin kendine özgü üslubu, atmosferi yok olup gidiyor. Ama bazan olay bu kadarla da kalmıyor. Berna Moran'dan öğrendiğimize göre (henüz yayımlanmamış kitabının bir bölümünden), örneğin Recaizade'nin *Araba Sevdası* romanını sadeleştiren kişi, metne en hafifinden "vahim" denecek müdahalelerde bulunmuş. Yazarın bir "iç diyalog" tekniği uygulayarak, kahramanın aklından geçenleri kendisi yazar olarak araya girmeden okurla dolaysızca yüzyüze getirdiği bazı bölümlerde, "sadeleştirmeci", "burada şöyle düşündü", "aklından şunları geçirdi" gibi açıklamalar ekleyerek Recaizade'nin yapmak istediği teknik yeniliği bozmuş. Kimi yerde kendi düşüncelerini eklemiş; kimi

yerde, örneğin Yunus Emre'den bir dörtlük koyuvermiş Recaizade'nin romanına.

Böylece, eski yazı nüshayı bilmeyen çağdaş okur "yanlış" bir Recaizade tanıyor. Sadeleştirme, bir tür "cinayet"e dönüşüyor.

Bir yığın konuda "ah Batı, vah Batı" diye hayıflanmaktan hepimiz usandık. Gene de, işte böyle bir konuda, Batı'nın yüzlerce yıldır süren titiz düzeltme, metni yeniden-kurma geleneğine, bulduğu, geliştirdiği tekniklere gıptayla bakmamak elde değil.

Tarihle ve kültürle bağlantının nankör, alışıldığı için doğal sayılan bir yanıdır "edisyon kritik". Bir dizi mütevazı araştırmacı, filan metindeki filan okunmayan kelimeyi sökmek için göznuru dökmüşlerdir. Üstelik, böyle bir baskının iç sayfasında yazılı "editör": filanca klişesi, bu metinler üstüne iddialı yorum ve değerlendirmeler yapan " eleştirmenlerin" adları gibi aklımızda da kalmaz. Ama bir kültür de temelde bu alçakgönüllü çalışkanlık sayesinde kuruluyor, gelişiyor, yeşeriyor.

Yazko Somut, Sayı 38/12, 22 Nisan 1983

KÖTÜ TV DİZİLERİNİN AKLA GETİRDİĞİ BİR ESTETİK BOYUT

Bu dünyada en beter şeylerin bile beklenmedik bir yararı olabiliyor. Ticari TV dizileri kadar beter bir şey olabilir mi? Sanatın sadece parodisi, taklidi oldukları halde, ayrıca hiç niyet etmeksizin, sanat için anlamlı bir boyutu gösterebildiler gibi geliyor bana.

Soru şu: Anlatı türünde *"hayata benzerlik"* etkisinin yaratılması. Anlatı, en eski destanlardan, masallardan beri var dünyada. Bu tür geleneksel, çoğu zaman sözlü edebiyattan kaynaklanan anlatılarda, hikâyenin sonu genellikle dinleyenler tarafından bilinirdi. Daha sonraları, özellikle *romanla* birlikte, mitolojiden veya dinî kaynaklardan alınan göreneksel hikâyelerin yerine kurgusal kişilerin başından geçen özel, bireysel hikâyeler anlatılmaya başlanınca, hikâyenin *nasıl biteceği* sorusu da önem kazandı. Bu yeni çığır içinde okur, romanı bitirinceye kadar hikâyenin sonunda ne olacağını bilmiyordu. Gelgelelim, romanı yazan biliyordu bu sonu. Böylece, geleneksel anlatının *teleolojik,* yani belirli bir sona, amaca göre belirlenen yapısı, romanda ancak bir dereceye kadar kırılabildi.

Klasik romanın örgütlenme ilkesi olan *olay örgüsü,* romanda anlatılan olaylar arasında nedensel ilişkiler kurar, bu olay zincirleri içinde roman kişilerinin kişiliklerini açar, gösterir. Böylece bu kişiler, içinde yer aldıkları olayların nedensel, dolayısıyla zorunlu akışı içinde, romancının önceden bildiği, tasarladığı sonlarına yaklaşır, bu sona erişirler.

Hayat sonsuz, roman ise bitimli olduğu için, romancı eserinde mümkün olduğu kadar gerçekliğe benzeyen, hayata benzeyen bir bütünlük kurmaya çalışır. Bu bir soyutlama kadar bir yoğunlaştırmayı da gerektirir. Örneğin, bazı büyük ondokuzuncu yüzyıl romancılarının, - Dickens gibi - ahlâkçı bir dünya görüşleri vardı. Onun için romanlarında kurdukları olay örgüleri iyileri ödüllendirip kötüleri cezalandırıyordu. Romancı böylece, hayatta olduğuna inandığı genel bir ilkeyi, belli bir romanına yerleştirdiği somut roman kişileri yoluyla canlandırmış, örneklemiş oluyordu. Başka dünya görüşleri, başka roman yazma teknikleri de olabilir elbette, ama bütün bunlar, romandaki kişilerin ve olayların romancının kafasında önceden tasarlanmış bir sona doğru ilerlemesi kuralını değiştirmiyordu.

Oysa bu yüzyılda hayata, hayatta olağanüstü bir *"adaletin tecellisine"* aynı gözle bakmıyoruz. Nice iyilerin trajik biçimlerde yok olup gittiğini, nice kötülerin burunları kanamadan ecellerine ulaşabildiklerini biliyoruz. Bunun da ötesinde, bireylerin hayatlarının bu romanlarda anlatıldığı şekilde önceden belirlenmediğini görüyoruz. Hayatta belirlenmeler şüphesiz var, ama bunlar bireylere oldukça geniş seçme hakları tanıyor ve hayatınız, önceden bilinen bir sona göre değil, yaptığınız seçmeler sonucunda karşılaştığınız konjonktürlere göre biçimleniyor. Yani hayatın sonu açık, romanın sonu ise kapalı - romanı yazan bireyin bilincinde kapalı. Bu bakımdan da, roman tekniğinde, zorunlu olsa bile hayatın yapısına benzemeyen bir şey var.

İşte sözünü ettiğim ticari televizyon dizileri bu noktada bir yenilik getiriyor. Bilindiği gibi bir televizyon şirketi bir senaryo yazarına, diyelim yirmi dört parçadan oluşan bir dizi ısmarlar; dizi tutarsa, "Haydi, on iki tane daha yaz" derler. Ticari başarı devam ettikçe bu böyle sürüp gidebilir. Örneğin *Dallas*. Uzadıkça Türk sinemasının melodramlarını andırmaya başlayan bu diziyle Türkiye halkı arasındaki ilk günlerin aşkı bitti sanıyorum; şimdi ilişki, vazgeçilemeyen bir evlilik havasında devam ediyor. Baba Ewing'in sahicisinin ölümünden sonra dizide yapılan değişiklikler yukarıda anlatmaya çalıştığım anlamda ilginçti. Gerçek hayatla "sanatsal" taklidi arasında zorunlu bir ilişki kuruldu böylece. Ama bu gibi rastlantıların ötesinde, başarılı olduğu için uzatılan dizilerde şöyle bir durumla karşılaşıyoruz: Bu diziler zaten

genellikle çok sayıda kişilerle ilerleyen *"episodik"* bir yapıyı benimsedikleri için, dizi belli bir anda kesildiğinde kişilerin çoğunun hayatı noktalanmış olmuyor. "Yenisini yaz" denildiğinde, senaryo yazarı, elindeki insan malzemesine göre yeni hikâyeler üretmeye başlıyor. Sözgelişi, tutuyor Bobby'yi senatör yapıyor. Bobby başından beri "senatör olmak için yaratılmış bir adam" değil. Gene de, o zamana kadar çizilen kişiliğinde öyle bazı özellikler var ki, senatör olabilir, olduğu zaman yadırganmaz. Başından beri Sue Ellen'in bir adama bağlanmadan yaşayamadığını biliyoruz. Dizi uzadığında kendine yepyeni bir sevgili bulsa -bu eski sevgilisinin babası da olsa- pek şaşmayacağız, eski adamlarından birine, hatta Jr'a da dönse. Sözün kısası, bu dizilerde insanların kişilikleri az çok belirli, ama devam etmek zorunda oldukları için romanlardaki gibi bir dar kader olmuyor. Dizi bittiği zaman vardığı nokta, varması gereken *tek ve zorunlu* nokta değil. Yani, hayatta olduğu gibi. [Bu anlayışa göre yapılmış, yani bilinçli bir şekilde hayatın "açık-uçlu" yapısını vurgulayan romanlar, filmler vb. de var elbette. Ama estetik-dışı TV dizilerinde bu özellik başka nedenlerle, daha belirgin olabiliyor.]

Bu dizilerin *"gerçekçi olmak"* gibi bir kaygıyla üretilmediğini biliyoruz. Sanatla ilişkileri, kendi ticari başarıları için sanatta denenmiş, yararı kanıtlanmış teknikleri sömürmekten ibaret. Gene de, varolmak, başarılı olmak için tutulmaları, tutulmaları için de bir noktada bir *"gerçeklik etkisi"* yaratmaları gerekiyor. Böylece, ne yaptıklarının pek de bilincinde olmadan, yapılarına uygun bir yenilik getiriyorlar. O dizilerin çerçevesinde, onların genel mantığı içinde çok anlamlı değil bu yenilik. Ama onların gerçek sanattan yararlandığı gibi onlardan yararlanmayı bilebilecek bir gerçek sanatçı da bu yeni boyuttan çok önemli sonuçlar çıkarabilir. Örneğin, yirminci yüzyıl bilinçliliği açısından romanda tedirgin edici olmaya başlayan *"ideolojik"* yapıyı değiştirebilir.

Cumhuriyet, 31 Mart 1982

ROMANDA DEMOKRASİ

Yazının başlığına *"romanda"* demokrasi dedim ama, yalnız roman değil söz konusu olan; gene bütün anlatı türü: Epiğinden sinemasına kadar. *İlyada*'da Akhilleus'un Troyalılara kızıp savaşa girmesi için sevgili arkadaşı Patroklos'un ölmesinin gerektiği andan günümüze kadar süregiden bir eğilimin üstünde durmak istiyorum. Romanlarda ikinci, üçüncü, dördüncü derecede önemli kişilerin (bir anlamda, *"figüranların"*) uğradıkları muameleyle ilgili bir şey. *"Demokrasi"* derken de bunu kastediyorum: Romanda *"demokratik"* fikirler değil, bizzat romancının kendi roman kişilerine karşı tavrı.

Geçen hafta geleneksel anlatı türünde olay örgüsüne dayanan yapıda sonun baştan belirlenmiş olduğuna değinmiştim. Şimdi ele almak istediğim de, aynı yapıya ilişkin bir sorun: Kahramanların hayatlarının biz okurlara anlamlı, önemli görünmesini sağlamak için ikinci dereceden kişilerin -ki zaten genellikle bu amaçla türetilmiş oluyorlar- oraya buraya iteklenmesi, hatta öldürülmesi. Patroklos iyi bir örnek. Akhilleus Yunan ordularının komutanı Agamemnon'a kızmış, savaşmıyor, bu yüzden de Yunan ordusu kazanamıyor. Ama olay örgüsü gereği savaşması gerek, çünkü Troyalı Hektor'u öldürecek ondan başka kimse yok. O zaman da Yunanlılar savaşı kazanamayacak. Öyle bir neden olmalı ki, Akhilleus tükürdüğünü yalama durumuna düşmeden

savaşsın. İşte Hektor arkadaşını öldürünce, Akhilleus'u savaşa sokacak fırsat hazırlanıyor. Akhilleus'un Hektor'u öldürmesine bir diyeceğim yok. Onlar birbirinin dengi sayılır, savaşları demokratikti. Ama zavallı Patroklos bu arada gürültüye gitti gibi geliyor bana.

Tiyatro yazarı Stoppard *Rosencrantz ile Guildernstern Öldü* adlı bir oyun yazmıştı. Bence pek parlak bir oyun değildi ama bu sorunu akla getiriyordu. Bu iki kişi, Shakespeare'in *Hamlet*'inden neredeyse dördüncü dereceden kişiler. Vaktiyle Hamlet'le okul arkadaşıyken, hain amcası Kral tarafından Hamlet'i ispiyonlamakla görevlendiriliyorlar. Kan deryası halinde biten bu oyunda onlar da nasiplerini alıyor, Hamlet'in bir aldatmacasıyla yaşamaya veda ediyorlar. Biz de oyundaki olaylara Hamlet'in açısından baktığımızda buna aldırmıyoruz, hatta "oh olsun" bile diyebiliyoruz. Oysa o kadar da kötü insan değil bunlar, ne olsa kralların emrine boyun eğmekteler. Hamlet'in durumunu, kralın cinayetini bilmedikleri gibi, eski arkadaşları karşılarına bir deli olarak çıkıyor. Ama bütün bunları düşünmemiz için bir neden yok, çünkü zaten oyunda dördüncü dereceden kişiler ve biz alışığız bu dereceden kişilerin olay örgüsü uğruna sık sık boğazlanmasına. Cüneyt Arkın filmlerinde kahramanın kahramanlığını kanıtlamak için beş dakikada bir sopa yiyen figüranlar gibi.

Gerçek hayattaki yığınla insanın yok yere harcanıp gitmesini engelleyemezken roman ya da oyun kişilerinin ölmesine hayıflanmak biraz lüks gibi. Hâlâ sefaletin, kıyımın kol gezdiği bu dünyada hayvanların korunmasına hayatını adayanları andırır bir durum neredeyse. Ama yok, bu kadar basit değil. Hem estetik bir boyutu var, hem de kültürümüzün *hiyerarşik* özünü yansıtması bakımından anlamlı.

Batı'da burjuva devrimi, *"sorumlu birey"* kavramına dayalı bir *"ahlâk"* yarattı. Buna göre, birey, başına gelenlerden kendisi sorumluydu. Karakter, kaderdi. Böyle bir bakış, dışsal nesnel hayatı bireye içselleştirir. Aynı zamanda, olaylar kadar karşısına çıkan başka bireyleri de şu ya da bu şekilde onun kendi karakterinin uzantıları haline getirir. Böylece, hayatta çok önemli bir yeri olan *"rastlantı"* ortadan kalkar. Sanatta bunun sonuçları, herhangi bir anlatı içinde yer alan kişilerin kahramana ilişkin olarak uydulaşması, kahramanın karakterini açıklayan ögelere indirgenmesi

olur. Althusser'in dediği gibi. Ophelia Othello'un, Desdemona da Hamlet'in sevgilisi olamaz. Hamlet'in karakteri Ophelia gibi bir sevgiliyi zorunlu kılar. Kısacası, dış dünya ve insanlar bireyin dışavurumuna dönüşür. Böylece, görünürdeki karmaşıklığa rağmen, anlatı temelde bir tekseslilige indirgenir. Gelgelelim, klasik roman geleneğinde de Tolstoy ya da Dostoyevski gibi büyük yazarlar bunu aşabilmiş, yarattıkları kişilerin hemen hemen hepsini kendi sesleriyle konuşturabilmişlerdir.

Bundan varılacak sonuç, romanda, bütün anlatıya dayalı türlerde kişileri öldürmemek gibi anlamsız bir şey olamaz elbette. Sinek gibi öldürmemek olabilir ya da daha genel anlamda, kurgusal kişileri kurgusal kahramanların işlevleri olarak kullanmaktan kaçınmak olabilir. Nitekim, yirminci yüzyılda romanın alışılmış yapısını bu yönde değiştiren eserler yazıldı. Bireyin hayata bakışındaki öznelliği ortadan kaldırmak imkânsız sayılabilir. Kendi yakınımızın burnunun kanaması, dünyanın öbür ucunda, adını sanını bilmediğimiz birinin ölümünden daha acı gelir hepimize. Ama anlatı yapısını kuran yazar, sinemacı vb., bu olayın kendisini sergileyebilir, bireysel öznelliklerle hayatın nesnelliği arasındaki çatışmayı anlatabilir: Bunu yapmanın da çok çeşitli yöntemleri bulunabilir: Lawrence Durrel gibi, Marquez gibi, veya Brecht gibi.

Cumhuriyet, 7 Nisan 1982

KİTAP TANITMA KURUMU

Kitap tanıtımı, yayın hayatının en önemli parçalarından biridir. Her alanda olduğu gibi burada da, Batı ile Türkiye'deki uygulamalar arasmda önemli farklar görüyoruz. Kitap tanıtma işi, Batı'da, gerçekten kurumsal boyutlara erişmiştir. En başta yalnız bunu yapacak şekilde uzmanlaşmış yayın organları vardır. İngiltere'de *Times Literary Supplement,* Amerika'da *New York Review of Books* akla gelen ilk örnekler. Çok geniş sayıda okura hitap eden bu dergiler değerlendirmelerinde orta bir yol tuttururlar. Ancak, kendi ideolojik görüşlerini bağnazlıkla uygulamaz, sağlarında ve sollarında yer alan yeni eserleri nesnel bir biçimde tanıtırlar. Derginin ve yazarlarının tutumunu tanıyan okur, sözgelişi yeni bir sol kitabın tanıtılmasında kullanılan dili kendi anlayışına göre deşifre ederek, o kitabı alıp okumasının kendisi için yararlı olup olmayacağına karar verir, verebilir.

Batı toplumlarının çok yüksek derecelere ulaşan *"toplumsal farklılaşma"*nın bir sonucu olarak, bu gibi yerleşik yayın organları dışında daha birçok yayın, kitap tanıtma işini sürdürür. Bunların arasında, felsefe, antropoloji, mimarlık gibi özel alanlarda çalışan çeşitli dergiler, kendi alanlarında yayımlanmış kitapların tanıtılmasına geniş yer ayırırlar. Burada, dergilerin izledikleri politikaya göre, tanıtmadaki değer ölçütleri de, değişebilir. Ama aynı nesnellik kaygısı, toplumun kültür hayatının bütününe sindiği ölçüde, burada da vardır.

Kurumlaşamayan Tanıtım

Türkiye'de kitap tanıtımı bu boyutlara ve bu ciddiyete erişmiyor, çünkü kitap denen nesnenin ortaya çıkış ve varoluş koşulları bu boyutlarda değil. *Times Literary Supplement* gibi bir dergiye bizde tekabül eden dergi, onunla karşılaştırılamaz; ne genişliği, ne kadrosu, ne de yazılarının niteliği bakımından. Şüphesiz bu bizdeki çabayı suçlamak için söylenmiyor; aynı şekilde, İş Bankası'nı da *Barclay's* **Bank**'le karşılaştıramazsınız. Türkiye'de yayımlanan çeşitli dergiler de, kitap tanıtma işlemini gereğince yerine getiremiyorlar. Bunun böyle olmasında, sorumlu, yetkili bireylerin *"yeterlilikleri"* sorununu aşan, nesnel ve yapısal nedenler var. Nicelik sorunu da, nitelik sorunu da ayrı ayrı önemli.

Türkiye'de yayımlanan kitap sayısı ile herhangi bir Batı ülkesindeki yayın hacmini karşılaştıramazsınız. Bizdeki azlık, kitabın tanınmasında kişisel ilişkilere önemli bir pay bırakır. Batı'da ise bu artık mümkün değildir. Olayın tümü anonimleşmiş ve kurumlaşmıştır. Şüphesiz ki orada da belirli bir tanıtıcı yayını sürekli izleyenler, kendi değerlendirmelerine daha yakın buldukları tanıtıcıları zamanla seçerler. Ama bu, kurumlaşma içinde bir bireyselliğin seçilmesidir. Türkiye'de ise, herhangi bir yayın organında çıkan bir yazı kadar, *"eş dost tavsiyesi"* de belirleyici olabilir.

Altmışların sonlarında, hatırlarım, yayımlanan bir kitabın satılması için en iyi garanti, Çetin Altan veya Ilhan Selçuk'un günlük fıkralarında bu kitaptan söz etmeleriydi. Bu olmasa da, yayımcılar kitap ilânı verirken, bu iki yazarın sütunlarının altına koydurmak isterlerdi ilânlarını. Üstelik, orada ilânı çıkan bir kitap, tanıtmacı olarak bilinen bir kişinin olumlu değerlendirmesinden daha fazla sattırırdı kitabı. Bütün bunlar, kişiselliğin kurumsallıktan önce gelmesinin kanıtları. Bu durum şimdi az çok değişmiş olabilir, ama değişmesinin nedenleri olayın temeline inmedi henüz.

Bir başka söyleyişle, Türkiye'de insanların kitap almak üzere fikrini öğrenmek için başvurdukları *otorite*, bu aşamada, kitap tanıtma kurumunun çıkardığı bir otorite değil. Öte yandan başka bir alanda kendini otorite olarak kabul ettirmiş bir kişinin *"tavsiyesi"* bu alanda da geçerli olabiliyor.

Bu da akla başka bir soru getiriyor: Ne tür bir otorite, Türkiye'de okurların alacakları kitapları seçmesinde belirleyici oluyor?

Verdiğimiz örnekte adı geçen yazarlar, toplumsal-politik bir otoriteyi temsil ediyorlardı. Altmışların sonlarından bu yana, bu eğilim çok fazla değişmedi. Politik tercihleri sağa veya sola dönük olan kesimler, benzeri politik otoritelere kulak veriyor. Bu da, geçtiğimiz dönem boyunca, okuma eyleminin politik ve toplumsal bir hareket ve mücadelenin parçası olarak sürdürüldüğünün kanıtı.

Neye Göre Alıyorlar?

Bu söylenen *bütün* kitaplar için geçerli değil elbette. Özellikle edebiyatta başka ölçüler var. Yerli yazarlar sözkonusu olduğunda, okur zaten tanıdığı ve sevdiği yazarları, arada bir yargıcıya gerek duymaksızın izliyor. Önemli yabancı yazarlar için de aşağı yukarı böyle. *"Best-seller"* türünden yabancı edebiyatın çevirisi de *"kitap tanıtma"* kurumuna ihtiyaç duymuyor; bilinen bir yayınevinin amblemi, belli türden bir kitap adı, belli bir kapak düzeni, gereken reklam işlevini kendi başlarına yerine getirebiliyorlar. Bunlar, resmi bir düzeyde hemen hiç *"tanıtılmadıkları"* halde en çok satan kitaplar zaten. Batı'da çıkan kitap niceliği bireysel seçim işini her düzeyde güçleştirir. Yemek kitabı almak isteyen de, Güney Doğu Asya sorunlarını incelemek isteyen de, büyük bir bollukla karşı karşıyadır. İkinci türden konularda, örneğin Asya veya Latin Amerika konusunda, İngilizce'de bir ayda yirmi otuz kitap yayımlanabilir. Dolayısıyla uzman bile, eleştirici veya tanıtıcıya muhtaçtır. İyi yazılmış bir tanıtma yazısı, aradığı şeyin o kitapta olup olmadığını gösterir uzmana. Böylece de, tanıtıcı organ uzmanın hayatında vazgeçilemez bir yer edinir. Burada, nicelik sorunu yalnız kitaplar düzeyinde değil, okuyanlar düzeyinde de geçerli. Sayıca bizdekiyle kıyaslanamayacak kadar çok oldukları gibi, her birinin okuduğu kitap sayısı da fazla. Bütün bunlar da, alışık olmadığımız bir nitelik sorununu gündeme getiriyor. Bu kadar kapitalistleşmiş bir yayın örgüsünde, tutucu ve dürüst olabilme şaşırtıcılığım gösteren kitap tanıtma yayınları, okurlar tarafından denetlendikleri için böyle olmak zorundalar. Okuru kasıtlı olarak belli yönlere kanalize etmek gibi işlere giriştiklerinde, inanılırlık ve saygıdeğerliklerini kaybederler çünkü.

Ciddiyet Belirtileri

Türkiye'de buna benzer bir sürecin daha çok başındayız. İlkin, bilimsel yayın düzeyinde olaya baktığımızda, bu tür yayın yapan insanlar görece çok daha az ve büyük bir çoğunluğu zaten tanınıyor. Adını bilmediğimiz on kişi ilgilenmediğimiz konuda kitap yayımlasa, bir ilk eleme için kitap tanıtıcısına ihtiyaç duyardık. Oysa, biz, ya zaten az kitap olduğu için olanı almak zorundayız, ya da yazarı zaten bir şekilde tanıdığımız için kitabını alıp almamakta, bir aracının yol göstermesine gerek duymuyoruz. Bunun dışında, Türkiyeli okurlar, güven ilişkisini aradaki eleştirici, veya tanıtmacıdan çok, yayınevinin kendisiyle kurma eğilimindeler. Yani, belli bir kitabın yazarını tanıyıp ona göre karar vermiyorlarsa, yayınevine duydukları güvene göre karar veriyorlar.

Bunların ötesinde, kitap alma veya almama kararını, kitabın içeriğine gerçekten eleştirel bir yaklaşımla veren okur sayısı da hâlâ az. Örneğin çevirilerde, çevirinin doğruluğu garanti altına alınmıyor, okur da bu duruma alışık. Bir zamanlar, bazı yayınevleri gazetelere verdikleri kitap ilânlarında, *"lüks ofset baskı, beş renkli krome kapak"* gibisinden şeyler yazarlardı; ama kitabın içeriği konusunda herhangi bir söz söylemezlerdi. Bu da, çoğu zaman kitabı *neyin* sattırdığının biraz buruk bir kanıtı.

Bütün bu koşullarda, kitap tanıtmacılığı da sürekliliğe kavuşamıyor. Kavuşabilmesi için, birtakım dergilerin veya gazetelerin yalnız bu işi yapan yetenekli kişiler bulmaları ve onlara doyurucu bir ücret vermeleri gerekir. Bu sağlanamayınca, kitap tanıtma yazısı, zaten edebiyat ve bilimle uğraşan kişilerin, zaten okudukları kitaplar hakkında, kendilerini biraz sıkıp iki üç satır bir şey karalamalarına bağlı kalıyor.

Cumhuriyet, 24 Mart 1982

KİTAP UCUZ, BİLGİ UCUZ, EMEK UCUZ
UCUZDUR, VARDIR İLLETİ...

Türkiye'de kitap ucuz.

İlk duyduğunda, insan "iyi" diyor; "bari ucuz olan bir şey var." Çünkü birçok şey pahalı. Domates, hıyar ve insan emeği ucuz gerçi, örneğin gayrimenkul pahalı. Fransa'da on odalı, bahçe içinde malikâne aldığınız fiyata Boğaz manzaralı berbat betonarme bir kat alıyorsunuz.

Kitabın ucuz olması iyi mi?

Bir bakıma iyi; daha önemli bir bakıma, iyi değil.

Çünkü kitabın fiyatı, kapitalist koşullarda, kitabın içeriğinin değerinden büsbütün kopuk değil.

Yayın hayatının birtakım çok önemli dalları üstünde hiç durmayacağım, bu kısa değinmede. İki alandan örnek vereceğim. Bunlardan biri, çeviri alanı. Türkiye'de yayımlanan kitapların çoğu çeviri. Böyle olması da iyi. Başka bir sürü alanda dünyadan koparken, hiç değilse piyasaya sürülen kitaplar çerçevesinde (ki bu ülkenin okur yazarlarının ilgi alanları demektir) hâlâ dünya ile ilişkimizi sürdürüyoruz.

Bu iyi, ama gerisi o kadar iyi değil.

Lafı dolandırmadan söyleyeyim: Memlekette iyi çevirmen parmakla sayılacak kadar az. Bazı çevirmenler, çevirdikleri dili, İngilizce, Fransızca, Rusça vb, iyi bilmiyor; bazı çevirmenler, çevirdikleri dili görece iyi bilse de, Türkçe'yi bilmiyor. Sonuç, felaket! Bazılarında çevirmen kendisi anlamamış, bazılarında anladıysa da anlatamamış. Bunun nedeni kitabın ucuzluğu.

Bir kitap çevirteceksiniz. Kurala göre, ilk yayınından sonra on yıl geçmişse yazarına telif ödemeden yapabiliyorsunuz bunu (ama bu da karmaşık bir olay ve şimdi ayrıntısına giremeyeceğimiz nedenlerle böyle olmaktan çıkıyor). Öyleyse iyi, yoksa telif hakkı yüzde şu kadar, çeviri için de yüzde şu kadar veriyorsunuz. Çeviri kısmı burada, bizim insanlarla ve pazarlıkla hallolduğuna göre, bunu ne kadar kısarsanız, kâr marjı o kadar yükselir.

Niteliği biraz korumak için yapacağınız iş gelen çeviriyi bir de redaksiyondan geçirmektir. Bunun için de bir para ödemek gerek. Böylece maliyet artıyor. Bunu fiyata yansıtacaksınız. Yansıtacaksınız, ama "kitap fiyatı" diye bir ölçü var piyasada. Onun fazla üstüne çıkarsanız, kitabınız "pahalı" olmaya başlar. O zaman da alınmaz.

Kitabın ucuz olmasına alışığız. Şimdi bu işe bir de öbür taraftan bakalım. Çevirmen kim, bu koşullarda? Redaktör kim?

Ben kendimi iyi çevirmen sayarım. Yürürlükteki çeviri bedelleriyle, çeviri yapmıyorum. Çünkü herkes gibi benim de paraya ihtiyacım var. Otuz sayfa teknik çeviri yapsam, üç yüz sayfa Faulkner romanı çevirisinden alacağımdan fazla para alırım. İkisini de yapmıyorum (ya da yaparsam, özel bir nedenle çevirmek istediğim bir şeyi çeviririm).

Ama herhangi bir filolojiden mezun olmuş ya da olmamış biri (tabiî ille filolojilerle ilgili olması zorunlu değil) oturup yapıyor: Forması şu kadardan veya yayımlanınca yüzdesi şu kadardan. Ve yukarıda anlattığım gibi dil bilmiyor. İngilizce'den çeviriyor, İngilizce bilgisi yeterli değil. Örneğin deyime rastlıyor, hiçbir şey anlamıyor. Türkçe düzgün cümle kurmasını bilmiyor, takır tukur, cümle olmayan cümleler yapıyor. Dil aşinalığı yok. Ayrıca, kültürü eksik. Diyelim, II. Dünya Savaşı'nda Almanya ve müttefiklerini anlatan "axis" kelimesine bakıyor ("mihver" demeli), "dingil" diye çeviriveriyor.

Çünkü kitap ucuz; bu paraya bu iş.

Gelelim redaktöre. O daha iyi dil (ikisini de) bilen biri, tanım gereği. Ama onun rayici de yüzde iki, yüzde üç, oralarda bir şey. Redaktör iki metni karşılaştırarak okumuyor, dolayısıyla. Türkçe'sine bakıyor, onun bozukluklarını, noktasını virgülünü düzeltiyor, çok akıldışı bir cümleyle karşılaşınca aslına bakıp onu da düzeltiyor. Gerisiyle uğraşmıyor.

Niye uğraşsın o kadar paraya? Böyle yapınca, üç kitabın redaksiyonunu bir kitaplık süreye sığdırır.

Kitap açısından bu çok tehlikeli. Çünkü birçok çevirmen değindiğim bilgisizliklerden "malûl" olmakla birlikte, akıllı kişilerdir. Metni anlayamazlar, ama bir şeyi anladıklarını sanırlar. Dolayısıyla bir mantık tutturup giderler. Aslına bakmazsanız, siz de o mantığa kapılırsınız. Yazar ayıbalığı avı anlatıyordur, çevirmen ayı avı yazmaktadır, redaktör dalga geçmiştir.

Ama kitabı ucuza alırsınız.

Şimdi başka konuya gelelim. Bu bizim için ütopya zaten. Benim İngiltere'de bir arkadaşım Kamboçya üstüne kitap yazıyordu. O süreci izledim ve bunu anlatacağım. Arkadaşım yaptığı işi ciddiye aldığı için (bu tabiî, ayrıca önemli) ciltlerce kitap okudu, Kamboçya'ya gitti vb. Sonunda yazdığı kitabı ciddi bir yayınevine verdi. Ben de bu aşamada oradaydım ve hiç bilmediğim şeyler görmeye başladım.

Yayınevi kitabı önce "mantık" redaktörüne verdi! Şimdi bu adam manuskriyi okuyor ve örneğin, "üçüncü bölümde, Kamboçya'da ilk sol düşünceler üstüne söylediğim şu cümle, yedinci bölümde Khmer ideolojisinin geçmişi üstüne söylediğin şu cümleyle çelişiyor" diye başlayan bir rapor veriyor. Yazar, bu rapora göre ne yapacaksa yapıyor. Sonra manuskri, "konu" uzmanına gidiyor. Bu daha anlaşılır bir şey tabiî; adam, "o dediğin o tarihte değil, iki yıl önce olmuştu"dan başlayarak bir rapor döşeniyor. Yazar gene dalıyor kendi yaptığını değerlendirmeye.

Bizim "nokta virgül düzeltme" redaksiyonu da var elbette. Ama sürecin çok önemsiz bir parçası.

Sonunda kitap çıkıyor.

Bu kitap ucuz değil.

Nasıl olsun ki? Mantık açısından redaksiyon yapan adam, hayatını bununla kazanıyor. Ayda iki üç kitap okuyacak, bu arada, "bir kilo zeytin alacak param var mı?" diye düşünmeyecek. Konu uzmanı bununla yaşamayacak, zaten dolgun maaşı var, ama yılda üç tane böyle kitap okursa, oradan aldığı parayla Maldiv Adaları'ndaki tatilinin yarı masrafını karşılayacak. Editörün işi, dilsel redaktörün işi vb.

Böyle hazırlanmış bir kitap ucuza çıkmıyor.

Yani, zavallı İngilizler, bizim gibi ucuz kitap alamıyor. Çünkü o

memlekette bilgi pahalı. "Pahalı", çünkü değerli.

Bizde bir kitabın doğru dürüst indeksi olmaz. İndeks yaptırmak da masraftır - hele iyisini, doğrusunu. Sonra, maliyet yükselir. O zaman kitap pahalı olur. Pahalı kitap da alınmaz. Daha ucuzu vardır.

İndeksi olmayan kitap okuyucuya -ciddi okuyana, felâket ölçüde iş çıkarır.

Ama kitabı ucuz ülkede, zaman da ucuzdur.

İyi olmasını istediğimiz şeyin parasını ödeyeceğiz. O sistemde, bu sistemde, burası da son analizde fazla değişmiyor, ama bedelini ödeyeceğiz. İyi eğitim mi istiyoruz? Bunun yüksek bedeli var. Demek ki, "öğretmen"den başlayarak, bedelleri ödeyeceğiz.

Yoksa, bu "ucuzluk" düzeyinde mutlu rahat salınırız, şimdiye kadar yaptığımız gibi. Falancanın romanını ucuz çevirisinden okuyup onu da tanıdığımızı sanırız. Düşünce kitabı piyasasını buralarda dondururuz. Zaten olanca eğitim sistemimiz bununla orantılı. Cehaleti, şunca yıl süren eğitim ve şu sayıda diploma ile garanti altına alan bir toplumuz.

Kitap ucuz, bilgi ucuz.

Ama, işin kötüsü, sahiden ucuz.

İstanbul Dergisi, sayı 11, Ekim 1994, s.31-33

ORHAN PAMUK

Orhan Pamuk'u başka birçok Türk yazarından ayıran şey, onun için yazarlık etkinliğinin bir varoluş tarzı olmasıdır. Bunu söylerken, Orhan Pamuk'un yazarlık uğraşına ötekilerden daha fazla angaje olduğunu ileri sürmek istemiyorum. Bu "angaje" olmanın derecesinden çok, biçimiyle ilgili bir durum - kendini bir "yazar" olarak tanımlamasıyla, sınırlamasıyla ve özgülleştirmesiyle ilgili. Birçok yazar için yazmak kendini dile getirmektir, çoğu zaman bir tutkudur, hayatla ve gerçeklikle baş etmek üzere bir jest ve bir anlam üretme çabasıdır. Orhan Pamuk için de bunlar ve benzerleri geçerli olabilir, ama onun açısından yazmak öncelikle bir iş, bir kariyerdir. Yazma ile onun kurduğu ilişki daha serinkanlı, beyinsel ve tutkusuz. Nesnel bir yükümlülük, denebilir: kişisel hayatını, tercih ve seçimlerini belirleyen ve onlarla özdeşleşen bir yükümlülük.

Bir yazar olarak kariyeri hayatın değişik alanlarına ilgisini sınırlamasa da, onlarla ilişkisini yapılandırır ve çerçevelendirir. Tarihî, siyasî, toplumsal, estetik ya da sadece varoluşsal bir soruyu ele alırken ve üzerine kafa yorarken, yalnız Orhan Pamuk adındaki birey değil, Orhan Pamuk adındaki yazardır.

Bu kariyer 1982'de *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın yayımlanmasıyla başladı. Cevdet Bey, natüralist sayılabilecek, bazen sıkıcılığa yaklaşan derecelerde kuru ve ayrıntılı bir aile "saga"sı idi ve bildik,

tanıdık gerçekçilik geleneğinin bir ürünüydü. 1983'te bunu izleyen *Sessiz Ev*'de ise Orhan Pamuk "görüş açısı" tekniğine kaymıştı. Psiko-sosyolojik konumları yazar tarafından dikkatle incelenmiş çeşitli karakterlerin iç-monologlarını okuyarak olup bitenler hakkında kendi yorumumuzu geliştirmemiz gerekiyordu. *Beyaz Kale* ise bir hayli "postmodernize" bir arazide inşa edilmiştir ve yazar burada, geçmiş bir çağda yaşamiş insanların düşünce biçimlerini yeniden-kurmaya çalışmıştı. *Kara Kitap* (1990) ile *Yeni Hayat* (1994) postmodern roman akımının içinde yer alan eserler. Frederic Jameson'ın kullandığı deyimle, üçüncü dünya edebiyatına özgü "ulusal politik alegoriler" oldukları söylenebilir, çünkü Orhan Pamuk'un ait olduğu toplum hakkındaki genel ve tarihî görüşünü yansıtıyorlar; ama Batı'da doğan postmodern romanın oluşturduğu teknik ve biçimlerin hepsini de ustaca seferber ediyorlar.

Böylece, Orhan Pamuk Romanı'nın içinden geçtiği aşamalar ya da "avatar"lar, "Roman Biçiminin Gelişmesinin Yoğunlaştırılmış Tarihi" diyebileceğimiz bir bütünlük yaratıyor. Tam anlamıyla bir "edebiyat adamı" olduğu için, bir romancı olarak biyografisi romanın genel tarihine paralel akıyor ve tek tek eserleri gibi kariyerinin tamamı da edebiyat dünyasına gönderme yapıyor.

Orhan Pamuk Türkiye'deki roman geleneği bağlamında birçok yeniliğe imzasını atmıştır, ama ben eserinin bir tane -ama çok temel- özelliğine değinmek istiyorum: Türkiye'de anlatı türüne "mimarî" diyebileceğim bir ilke getirmiştir. Romanları, işlevsel olarak birbirine karşılıklı bağımlı ögelerden titizlikle inşa edilmiş binaları andırır. Bu ögeler birbirlerini destekler ve yansıtır, kusursuz bir düzenleme içinde birbirlerini açıklar ve yorumlar. Sarkan hiçbir şey yoktur, gelişigüzel ya da yapısal bir işlevi olmaksızın bütüne yerleştirilmiş herhangi bir taş, tuğla bulunmaz. Kitabın bütünsel planı da içindeki oluşturucu ögelerin bir açıklamasıdır.

Birçok romancı için bir roman muhtemelen yazma süreci içinde oluşur ve yaşamaya başlar; ama Orhan Pamuk'un romanları, bu yazma sürecinin, önceden zihinde ileri derecede yetkinleştirilmiş tasarımın icra aşamasına konması olduğu izlenimini veriyor. Sanatın hayat olduğu yanılsamasını yaratmaktansa, romanın yapma bir nesne, insan öznelliğine tarafsız ve kayıtsız karmaşıklığı, bitimsizliği ve kaosuyla meydan okuyan hayata karşı insan zekâ-

sının düzenlilikten anlam çıkararak verdiği cevap, dolayısıyla insan zihninin bir ürünü olduğunu göstermeyi tercih ediyor Orhan Pamuk. Romanın bu niteliklerle varoluş tarzını -ve hayata eklemlenişini- vurguluyor.

İngilizce olarak; *Private View*, Kış 1996, cilt I, sayı 1, sayfa 65'te yayımlanmıştı.

DEĞİŞİK DÜZEYLERDE VE KÜLTÜRDE "DIŞA AÇILMA"

Değişen dünyayı belirleyen eğilimler bir süredir Türkiye'de de etkilerini hissettirmeye başladı. Bunların başında "globalleşme" dediğimiz eğilim geliyor. Seksenli yıllarda Turgut Özal ekonominin dizginlerini ele geçirdiğinde, ekonomiyi dışa açma işlemlerini de başlatmıştı. Bunun için, izolasyonist ekonomi anlayışını perçinleyen ve kurumlaştıran mevzuatı değiştirdi, bazı yasaları iptal etti v.b. Aynı zamanda ihracatın teşvik edilmesi gibi -çok zaman da ters tepen- tedbirlerle globalleşme yönünde adım atılmasını sağlamaya çalıştı. Körfez krizi sırasında "dışa açılma" denen şeyin siyasi olanını da denedi. Klasik Türk dış politikası tarafsız durmayı gerektirirken Özal, Saddam'ın Irak'ına karşı açılan cepheye aktif biçimde katıldı. Avrupa Birliği'ne üye olmak, öteden beri, öncelikle işadamlarının önemli bir kesiminin istediği bir şeydi. Geçtiğimiz yılın sonunda Gümrük Birliği Anlaşması'nın onaylanması, üyeliği garantiye alınamakla birlikte, hiç değilse Avrupa'dan uzaklaşmamayı sağlayan ve üyelik yolunu açık bırakan önemli bir adım oldu.

Böylece, Özal sonrasında da, Türkiye, entegrasyon niyetini sürdürüyor. Ama, nasıl sürdürüyor?

Avrupa Birliği ve Gümrük Birliği konusunda, işadamlarının önemli bir kesiminin birleşmeden yana olduğunu söylemiştim. Ama, bu gelişmeden, şu ya da bu şekilde, fazla hoşnut olmayan-

lar da var. İş çevrelerinden insanın kulağına çalınan söylentilere göre, bazı çok büyük şirket ve holdingler de hoşnut olmayanların arasında. Burada ideolojik tercihlerden çok doğrudan doğruya sahip olunan firmanın çıkarlarının etkili olduğu gözlemleniyor. Onun için, pek çok özelliğiyle "Batılı" bir görünüm sergileyen biri, yapısının iç pazara dönük oluşundan ötürü ekonomik entegrasyona soğuk dururken, sözgelişi MÜSİAD üyesi bazı işadamları Gümrük Birliği'ni savunabiliyor. Sonuçta, ekonomi, "rasyonel" olmak zorunda. Ancak, entegrasyondan yana olanlar dahil, Türkiye'nin iş dünyasının ne kadarı, kendisini küreselleşmenin gereklerine yeteri derecede uydurabildi? Hattâ bunun rie gerektirdiğini ve ne gerektireceğini kaç kişi düşündü, hesapladı ve anladı?

Bu oranın fazla yüksek olduğunu sanmıyorum.

Gelelim siyasete... Türkiye, Avrupa Birliği'nin ya da daha geniş ölçekte bir küreselleşmenin siyasi gereklerini yerine getirdi mi? Hayır. Üstelik burada durum daha da vahim. Çağdaş demokrasinin çok uzaklarında olduğumuz gibi, yaklaşmak yolunda bir çabamız da yok. Tersine, öyle bir hevese kapılanları mahkemeye vermek, susturmak, karşı çıkanları, talepte bulunanları yıldırmak üzere bir sistem kurmuş ve sistemin gönüllü savunucularını seferber etmişiz Hepimizin çok iyi bildiği bu sevimsiz durumun ayrıntılarına girmesek de olur. Sonuçta, siyasi yapımız, ekonomi kadar da "rasyonel" değil ve dolayısıyla global standartların bir hayli uzağındayız.

Bu uzun girişten sonra asıl konuma geleyim; kültürel alanda küreselleşmeye yatkınlığımız konusuna. "Kültürel alan" derken, bunun görece "resmi" olan yörelerini kastetmiyorum şimdilik. Çünkü o görece "resmi" yöreler, bu ülkenin siyasi yapısının ağır hegemonyası altında. Öyle olunca da, o düzeyin uluslararası standartlarla uyuşmayan bütün özellikleri buralarda da kendini gösteriyor; medyanın büyük bölümünde, eğitim aygıtının aşağı yukarı bütün kademelerinde vb. Bu durum, kültürel hayatın başka düzeylerini de doğal olarak etkiliyor; kültürel/sanatsal üretimi de.

Gümrük duvarları ile korunmuş görece kapalı ekonominin paraleli bu kültürel üretim düzeyinde de kendini göstermiştir. Örneğin, bazı istisnaları bir yana bıraktığımızda, "Türk edebiyatı" dediğimiz metinler topłamı da, öncelikle "iç pazar" için üretilmiştir. Benzer bir şey resim alanı için de söylenebilir. Uzunca bir sü-

redir -yirmi yılı geçiyor- Türkiye'de bir resim piyasası kuruldu. Burada önemli bir etmen, işadamlarının resim satın almaya başlamaları oldu. Bu yeni aşama resim üretimine olumlu bir katkıda bulundu; birçok ressam var, oldukça yoğun bir resim üretimi var, sergiler üstüste açılıyor. Ancak, bütün bunları söyledikten sonra, Türk resminin "konvertibl" olup olmadığı sorusunu da sormak gerekiyor. Başka bir söyleyişle, iç pazarda sözgelişi 100 milyona alıcı bulan bir resim, bir Avrupa ülkesinde de aynı ya da yakın bir fiyata satılır mı?

Satılanları mutlaka vardır. Nitekim bazı Türk ressamları zaten Batı ülkelerinde yaşıyor ve oraların geçim koşullarıyla başa çıkıyorlar. Ama bunu üretilen bütün resimlere yaymanın mümkün olduğunu sanmıyorum.

Sinemada içe kapanma çok daha belirgindi. Üretilen filmlerin hemen hemen hepsi bir hayli izole bir kültür içinde yaşayan bir seyirci kitlesinin (büyük ölçüde bu filmler tarafından yaratılmış) sinema ihtiyaçlarına cevap verir nitelikteydi.

Aynı nedenle, dış piyasaya açılması sözkonusu değildi. Daha yakın zamanlarda çeşitli uluslararası festivallerde ödül alan Türk filmleri de oldu. Ama ödül almakla sinemada gösterilmek farklı şeyler ve bu filmlerin çoğunda benim "Batılı'ya feodalizm satmak" dediğim özellik belirgindi.

Bununla şunu anlatıyorum; Türkiye'de bile izole yörelerde tarihi kalıntı olarak varolan, dolayısıyla toplumsal hayatı gerçek anlamda belirlemeyen bazı kurumların, geleneklerin, egzotik ve eksantrik bir biçimde işlemesi. Böyle filmler, ödül de alsa, Batı'nın algılama kalıpları içinde uluslararası bir sinema oldukları için değil, tersine yerel ve ulusal, Üçüncü dünyalı bir sinema oldukları için değer taşıyordu. Ama son zamanlarda bazı ortak yapım projelerine de girerek - bu çemberi kırmayı başaran birkaç Türk filmi ortaya çıktı.

Şüphesiz dünyada Amerika'nın çok güçlü sinema hegemonyası varken -bu şimdi Türkiye'yi de derinden etkiliyor- özgün bir sinema oluşturmak kolay değil ve başka, üstelik sinemada ileri, birçok ülke bu sorunla mücadele ediyor. Ama Türk sinemasının kendi içedönük bakışı da uluslararasılaşmanın gecikmesinde belirleyici rol oynadı.

Edebiyat için de benzer şeyler söylenebilir. Burada istisnalar ol-

duğuna değinmiştim. Biraz bunların üstünde duralım. Uluslararası edebiyattan kopuk olmayan bir edebiyat, mutlaka, başka dillere çevrilme gibi bir ölçüte göre değerlendirilmez, çünkü burada rastlantısal ve konjonktürel durumlar vardır. Çevrilen bir eser ille söylediğim nitelikte olmayabilir ya da tanınmadığı veya ülkesi yeterince ticari ilgi çekmediği için çevrilmeyen uluslararası nitelikte yazarlar olabilir. Böyle yazarlar için bence iyi bir örnek Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Tanpınar, bu toplumun Doğu kökenli kültürünü çok iyi kavrıyor ve değerlendiriyordu, çünkü sanata ve kültüre bakışı gerçekten uluslararası nitelikteydi; Itri'yi bağrına basıyordu, çünkü Beethoven'i de çok iyi biliyordu. Bu özelliğiyle, daha fazla alışık olduğum "Doğucu" ya da "Batıcı" kültür adamlarımızdan çok farklı bir formasyona sahipti. Ama bildiğim kadarıyla Tanpınar yabancı dillere çevrilmedi. Buna da fazla şaşmamak gerek; yaşadığı yıllarda -herhalde değindiğim aykırılığından ötürü- burada da fazla etki yaratmamıştı. Tanpınar, Türkiye'de ancak yetmişlerde keşfedildi.

Yeni Türk şiirinde her zaman dış dünya ile ilişki olmuştur. Bunun oldukça bilinçli örneği de, bence İkinci Yeni'dir. Bu akımı başlatan şairler, Türkiye'nin şiir geleneğinde bir yenilik başlatırken, dış dünyadaki şiir akımlarından da yeterince haberdardılar. Dil bilenler doğrudan doğruya, bilmeyenler bulabildikleri çevirilerle, dünya şiirini ve edebiyatını izliyorlardı. "Imagism"i incelemişlerdi. Ezra Pound ile T.S. Eliot'ı, Mallarmé ile Eluard'ı tanıyorlardı. Kemal Tahir, *Devlet Ana*'yı yayımladığı zaman bunun "İlk Türk Romanı" olduğunu iddia etmişti. Hem bir olgu olarak, hem de Türkiye'deki romancılara önerilen bir hedef veya ideal olarak çok anlamlı bulmamıştım, "Türk romanı" yazmak için, "roman" yazmaktan farklı bir girişimi. O tarihlerde böyle tartışmalar genellikle sol çevrede yapılıyor, dolayısıyla "emperyalizm" ya da "kültür emperyalizmi" gibi kavramlar öne çıkıyordu. Ancak bu "emperyalizm" sözünün ardında çok zaman koyu bir milliyetçilik ve içedönüklük yatıyordu.

Devlet Ana'dan birkaç yıl sonra Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı yayımlandı. Bu romanda birçok belli başlı dünya romancısının, örneğin James Joyce ve Lawrence Durrel'in izlerine, etkilerine rastlanır. Atay'ın romanı bence uluslararası nitelikteydi. Ama bundan ötürü *Devlet Ana*'dan daha az "Türk Romanı" değildi. Da-

ha çok roman olduğundan da şüphem yok.

Yetmişlerde artık "köy romanı"nın hegemonyası dağılırken, ilk ağızda 12 Mart politikalarının tepkisiyle yazılmaya başlanan yeni romanlarda -çoğu kadın yazarların elinden çıkma- şehir temalarıyla birlikte uluslararası edebiyat bağlamının belirtileri de ön plana çıktı.

Seksenlerde roman alanında iki yeni yazarla tanıştık. Orhan Pamuk ve Latife Tekin. Birbirine hiç benzemeyen bu iki yazar, farklı yöntemleriyle, uluslararasıydılar. Belki bu yılların görece daha elverişli hale gelmiş konjonktürünün de yardımıyla, çeşitli yabancı dillere çevrildiler ve şimdi dünyada tanınan yazarlar arasındalar. Ama, yukarıda söylediğim gibi, birtakım rastlantısal nedenlerle bu "dışa açılma" imkânını bulamasalardı, bu onların edebiyatının daha az uluslararası olduğu anlamına gelmeyecekti. Nitekim, Türk edebiyatında böyle birçok yazar var artık. Bilge Karasu'dan Vüsat Bener'e, Adalet Ağaoğlu, Sevgi Sosyal ve Füruzan'dan Pınar Kür'e, Yusuf Atılgan'a ve daha birçoklarına kadar, son dönemin yazarları, "Türk yazarı" değil, "dünyalı Türk yazarı" olmuş durumda.

Bu çerçevede bakılınca, kültür ve sanat üretimi alanında varolan bütün dolaylı ve dolaysız baskılar ve izole etme eğilimlerine rağmen, uluslararasılaşma, öteki düzeylerde olduğundan daha başarılı yürüdü. Türkiye'nin ekonomisi dünya standartlarına ne kadar uygun? Politik ve hukuki yapısı dünyadaki dünyaların hangisine ait? Siyaset elitlerimizin kaç tanesi, uluslararası bir platformda beş cümle söz söyler? Ama sanat dünyasında, nerede olursa olsun varolacak ve ürettiği niteliğin güvencesiyle söz söyleyecek, az sayıda da olsa, insanımız var.

Aktüel Eczacı, Şubat 1996, sayı 26, s.34-35

EDEBİYAT VE "TENZİL-İ RÜTBE"

1950'lere kadar Türkiye'de insanlar genel olarak sanatla, daha çok da edebiyatla uğraşıyorlardı. "İnsanlar" derken, bunu biraz seçkinci bir tavırla söylüyorum; ortalamanın üstünde zekâsı ve yeteneği olanları kastederek, Orhan Veli-Sait Faik kuşağını düşünün; onları izleyen Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya kuşağını düşünün. Bu insanların Türkiye'de en gelişkin zekâ, duyarlılık ve yaratıcılıkla donanmış olduğunu söylemek yanlış olmaz. Ama ondan sonra, bu işler bir şekilde değişiverdi...

Her dönem edebiyat ve sanatta yetenekli kişiler bulunur, gene var. Benim derdim bu değil. Ama sanırım bir toplumsal değişim gerçekleşti ve bu değişim sanat-edebiyat alanını gerilere itti. Bunun ne olduğunu anlamaya çalışıyorum. Şöyle söyleyeyim; ellilere, altmışlara kadar, belirli bir yetenek düzeyinde insanlar doğal olarak bu alanlara yönelirdi; o zamandan beri, ancak bunu özel bir biçimde aklına koymuş olanlar sanatla uğraşıyor.

Değişimin temel nedeni sanırım kapitalist gelişme. Altmışlardan sonra yetenekli insanları kendine çeken işler çoğaldı. Bundan önce okumuş, yazmış kişiler kural olarak memuriyet tipi işlerde çalışırlardı. Bunların bazıları aynı zamanda sanat ve edebiyat alanına girerlerdi. Eski yazarların ne kadar yüksek bir oranı, hayatını bu şekilde kazanmış olmalıdır. Ama sorun yalnız geçim yolu değil. Altmışlardan sonra açıldığını söylediğim yeni işler,

insanları oldukça toptan bir biçimde kendilerine çektiler, kendilerine bağladılar.

Bunun yanında, onun kadar önemli bir değişim daha oldu. Kapitalist gelişme, kendisi bir tür dönüşüm yaratırken, alternatif dönüşüm perspektifleri de açtı. Başka bir söyleyişle, "toplumsal ilişkileri dönüştürme" etkinliği demek olan politika, bu dönemde özel bir önem kazandı. Böylece politika da, yeteneği kendine çekmeye başladı. Nitekim, altmışlardan sonra bütün sanat alanının hızla politize olduğunu gözlemledik.

Altmışlara kadar sanat ve edebiyat öncelikle bir entelektüel uğraş alanı, ama aynı zamanda özel bir inziva biçimiydi. "Sanatçı", "iş" süresi bitince, genellikle kendisine benzeyen insanlarla paylaştığı, oldukça "bohem" bir âleme çekilir ve dünyaya buradan bakardı. Eylemciden çok gözlemciydi. Sanatçılar genellikle muhalif olmuşlardır; ama o dönemin sanatçıları için olup bitene muhalif ve eleştirel gözle bakmak, kendisinin de içinde olması gereken köklü bir toplumsal dönüşüm programı alanına gelmiyordu.

Bunu söyleyince, daha gerilere de gidebiliriz. Tanzimat sonrası yetişen okumuş kuşakların edebiyatçıları, "edebiyatçı"lıktan öte, çok şey birden olmuşlardı. Dönüşümün öncüsü olma misyonunu doğal bir hak gibi kabul etmişlerdi - başta Namık Kemal kuşağı. Ve toplumda önemli olan her şey edebiyatın içinde tartışılıyordu.

Pratikte olan muhtemelen böyle değildi; bürokratlar vardı ve en belirleyici konumda onlar bulunuyordu. Ama görünür alanda, kamuoyu düzeyinde, bütün ışıldaklar edebiyatçıların üzerindeydi.

O dönemi de düşününce, bugünlerde sanat ve edebiyatın iyice gerilere itildiği sonucuna varabiliriz. Çünkü şimdi kimse, bir edebiyatçının ağzından çıkana bu beklentilerle bakmıyor. Tabiî bu yalnız Türkiye'de değil, her yerde biraz böyle oldu.

Derken, altmışlarda sanat ve edebiyatın başına gelen, seksenlerde siyasetin de başına geldi. Şimdilerde, özel bir bağı olmayan kimse, politikacıyı ciddiye almıyor, ne söyleyeceğini merak etmiyor. Aynı zamanda, "köklü toplumsal dönüşüm"ün ne projesi kaldı, ne de beklentisi.

"Bugünlerde yeteneği kendine çeken ne?" diye sorarsanız, üniversite giriş sınavındaki kümelenme ve yığılmalarda bunun cevabı net; iş adresi, işletme, sanayi mühendisliği vb.

Bu aslında altmışlarda başlayan sürecin doğal ve mantıkî so-

nucu. Öyle gelişen süreç elbette buralara gelecekti. Peki, aradaki o "siyasi" parantez anlamsız ve gereksiz miydi, olmasa da olur bir şey miydi?

Bu soruya cevap aramaya kalkmak bizi oldukça farklı yerlere götürür. Onu başka bir yazıya bırakalım ve gene sanatın, edebiyatın toplumdaki yeri konusuna dönelim.

Sonuçta mutlak bir "değer kaybına" mı uğradı edebiyat? Bence pek öyle söylenemez. Edebiyatçı şanından biraz kaybetti, orası doğru, ama biraz da üstüne vazife olmayan şeyler yüklenmişti. Bu her zaman biraz tehlikelidir. Onun için edebiyatçının biraz daha ayağının yere basmasında yarar var. Önemli olan, herkesin kendi işini iyi yapmayı öğrenmesi. Zaten bu gerçekleşince, bunun dışında misyonlar yüklenmek yalnız mümkün değil, daha kolay da oluyor.

Aktüel Eczacı, Temmuz-Ağustos-Eylül 1996, sayı 29, s.40

İki Konuşma

BİR SANATÇININ GÜNLÜĞÜNDEN: MURAT BELGE

Güneş Buharalı: *Sayın Murat Belge, izin verirseniz söyleşimize, çocukluğunuzdan başlayalım. Hangi çevrelerde geçti çocukluğunuz? Çoğu zaman önemli ilgilerin, özelliklerin kaynağı çocukluk dönemlerinde yaşanılanlarda edinilen izlenimlerde gizlidir. Büyüdüğünüz, yetiştiğiniz çevrelerden bugün neler kaldı size, nasıl hatırlıyorsunuz o çevreleri?*

Murat Belge: Efendim çevreden hem birçok şey kaldı diyebilirim hem de birçok şeyi belki ben kendim uğraşarak üstümden atmaya çalıştım. Ne kadar başarılı oldum bilemiyorum. 1943'te Ankara'da doğdum. Babam tanınmış bir kişiydi. Yazardı, genç yaşından beri siyasete girmiş bir insandı. Beş-altı yaşlarındayken, annemle babam ayrıldılar ve ben annemle, büyükannemle İstanbul'da kaldım. Babamla birlikte olduğumuz zamanki kadar olmasa da, maddi durumumuz iyiydi. Çevre olarak diyebilirim ki oldukça yukarı tabaka bir ailede doğdum. Ailenin para durumu daha sonra, benim gençlik yıllarıma doğru bozulmaya başladı. Çöken orta halli aile dramını o zaman yaşadım.

G.B.: *Babanızı nasıl tanıdınız, nasıl etkilendiniz?*

M.B.: Babamı doğrusu çocukken çok fazla tanıyamadım. Dediğim gibi beş-altı yaşlarındayken ayrıldıkları için, ondan sonra da bir süre oldukça seyrek görüştüğümüz için o yıllarda hep bulanık bir figürdür hayatımda. Ancak daha sonraki yaşlarımda değerlen-

direbildim. Ayrıca onun siyasette oynadığı rol benim o yaşlarda siyasi konularda edinmeye başladığım görüşlerle pek de uyuşmuyordu. Dolayısıyla aramızda gizli bir sürtüşme veya gerilim olduğu bile söylenebilirdi. Ama kavga etmedik babamla siyasetten ötürü. Bildiğiniz gibi eski Demokrat Partililerdendi babam; bense 27 Mayıs'ı desteklemiştim. Memnundum bu olaydan o zamanki bilincimle. Ama babamı da doğrudan doğruya Yassıada'ya, oradan da Kayseri Cezaevi'ne gönderen bir olaydı. Babamla bu dönemde belki en yakın ilişkimizi kurduk. Siyasi görüş yaklaşması anlamında değil, ama insani bir ilişki olarak. Elimden geldiğince giderdim, ziyaret ederdim. Sonra afla çıktıktan sonra Türkiye'de pek tutunamadı. Almanya'ya gitti, yerleşti. Almanya'da Türkiye ile ilgili yayın yapan bir radyoda çalışıyordu ve 67 yılında kanser oldu. İşte son Almanya'da gördüm ve orada öldü babam. Özellikle son yıllarında daha sıcak bir ilişkimiz olmuştu. Ve ondan sonra da birçok taraflarıyla ona kabul etmedimse de hak verdim. Yaşadıklarına ve yaşadıklarından çıkardıklarına. Yani anlamaya çalıştım... evet, Türkiye'de belli bir siyasi hayatla ilişki içinde büyümek başka toplum kesimlerinde olmayan birtakım avantajlar getiriyor insana. Birçok şeyleri daha yakından görebiliyor, küçük yaşta dahi olsa. Bazı mekanizmaların nasıl işlediğini yakından görüp öğreniyor. Babama ne zaman gitsem onun çevresinde birçok değişik insan görürdüm. Sonra annem yine değişik diyebileceğim tipten bir insandı. İngilizce, Fransızca, Almanca bilirdi. Bunun özellikle çok etkisi oldu. Çünkü böyle kültürle ilişkisi olan bir evde büyüdüğüm için kendiliğinden, herhangi bir zorlama olmaksızın okumayı seven bir insan olarak yetişmeye başladım. İngiliz Erkek Lisesi'ne gönderdiler ilkokuldan sonra. Bu da büyük bir avantaj oldu. Bir yabancı dil öğrendim. Ve daha on-on bir yaşlarındayken evdeki bir sürü yabancı kitaba baktığımda "bunlar benden gizli olan birtakım hazineler, şu dili sökeyim de şunları okumaya başlayayım" diye büyük bir heves duyardım. Nitekim iki yıl hazırlığın ortasında, birinci yılı atlattıktan sonra yavaş yavaş İngilizce okumaya başladım. Ondan sonraki yıllarda orta ikide; hatırladığım kadarıyla *Don Kişot*'u, çeşitli Dostoyevski romanlarını, Balzac'dan bazı romanları okumuştum. Erken bir yaşta Batı edebiyatıyla tanışma fırsatını verdi bana bu çevre. Yukarı tabaka dediğim bu çevrenin sağladığı birtakım rahatlıklar vardır. Genel-

likle de o çevreden gelen insanlar o rahatlıkları kullanmazlar ya da başka şekilde kullanırlar, bu anlamda da kaytarırlar. Ben kaytarmamaya çalıştım. Ne kadar başardım, o ayrı bir şey de bu çevreden edinilebilecek birtakım imkânları almaya çalıştım. Bir yabancı dil öğrenme, daha başlangıçtan kitaplarla, kültür dünyasıyla biraz daha uzak bir çevre olarak siyasi olaylarla yakınlık kurma imkânı getiriyordu. Daha sonra bu siyaset ilişkisi benim ilk gençlik yıllarına geçtiğim sırada tepki yarattı bende. Özellikle 27 Mayıs'ın başlangıcından sonraki gelişmesi hayal kırıklığı uyandırdı. Toplumla uğraşmamak gerektiğine karar verdim, on sekiz yaşlarımda. O dönemde bir de Amerika'ya gittim bir yıl. Yine tam 27 Mayıs'tan sonraydı. Field-service denilen öğrenci değiş tokuşu yapan kuruluşun bursuyla. Amerika'da bir yıl kalma, bir Amerikan ailesiyle birlikte yaşama ne kadar değişiklik getirdi, bunu değerlendirmem güç; ama çok köklü bir etki olmadığını sanıyorum. Aslında edebiyatından bilerek gittiğim için çok da fazla yadırgamadım, çok büyük bir kültür şoku geçirmedim. Oradaki hayatı çok normal gibi yaşadım. Gittiğim sıralarda varoluşçuluk gibi birtakım akımlarla uğraşıyordum. Amerika'dan döndüğümde, o sıralarda bile bilinçli olarak sezebildiğim bir olay, belki daha bir Türkiye yerlisi olduğumu hissettim Türkiye'ye döndüğüm andan itibaren. Yani böyle klişe vatanperverlik yapmak değil de kendiliğinden gelen bir süreçti ve ondan sonra da üniversiteye başladığım sıralarda -ki çokça okumuştum o sıralara kadar- ciddi hesaplaşmalara girmek durumunda kaldım. Bu hesaplaşmaların da son analizde amacı, dünyayı daha iyi kavramaktı benim için. Yani bu kısa dönem içinde siyasete, topluma karşı kayıtsızlığı seçmeme yol açan birtakım tepkisel davranışların yine o süre içinde törpülenmiş oldu. Ve belli bir dünya görüşüne varma çabasına girdim. Diyebilirim ki bunu kendim için avantajlı bir şey sayıyorum. Duygusal bir seçme, hatta ahlakî bir seçmeden çok teorik bir seçme. Şu dünyayı şu şekilde daha iyi kavrarım. Buna inanmaktan, ama imanla inanmaktan değil de akılla inanmaktan gelen bir seçme oldu. Ve işte o sıralarda da süregelen edebiyat uğraşım birtakım çeviri veya eleştiri türünde tek tük ürünlere dönüşmeye başladı.

G.B.: *Değerli çevirilerinizle -özellikle Joyce ve Faulkner çevirilerinizi hemen analım- edebiyatımızı zenginleştirdiniz. Bu iki önemli*

yazara yakınlığınız nedir? Dünya edebiyatında kendinize yakın bulduğunuz, ayırdığınız diğer yazarlar kimler?

M.B.: Faulkner çok sevdiğim bir yazar. Joyce da belki sevmekten çok saygı duyduğum bir yazar. Onun dışında çevirisini yapmaya kalkışmadığım ama çok sevdiğim yazarların arasında Shakespeare'i sayabilirim. Dostoyevski'yi romancılar arasında sanırım hâlâ en yüksek yere koyuyorum. Örneğin Tolstoy'u da çok seviyorum. Ama aralarında bir seçme yapma gereğini duysam, Tolstoy veya Balzac'dan çok Dostoyevski'yi ön plana getiririm. Gerek Dostoyevski gerek Faulkner gibi yazarları seçmemin herhalde nedeni hem bir toplum bir kesitini onca karmaşıklığıyla verirken hem de insanın iç dünyasını hiçbir şekilde ihmal etmemeleridir. Bu ikisinin karışımı beni galiba en çok etkileyen bileşim oluyor. Ayrıca Stendhal'i sayabilirim. *Kızıl ve Kara* ile.

G.B.: *Bir yazınızda Faulkner'in anlatım biçiminin sizi çok etkilediğini belirtmiştiniz, bir de romanlarında bulduğunuz şiirsellik.*

M.B.: Faulkner'in bütün dünyaya bakışında kendine özgü bir şiirsellik var. Düzyazı yazdığı halde yoğun bir şiirsellik var. Bir şeyi kimsenin aklına gelemeyecek bir yoldan yakalayıp anlatıyor. Bir benzetme veya başka türlü bir dilsel bağlamda somutlaşmış olabilir, bu. Dünyanın, doğanın, Faulkner tarafından algılanışı kimsenin aklına gelmeyecek kadar çarpıcı, çok yeni olduğu halde o bunu birtakım cümleler haline getirip yazdıktan sonra, siz de okuduğunuzda birdenbire "-hah işte böyle!" diyebiliyorsunuz. Normal olarak sizin aklınıza gelmeyecek bir şey olduğu halde, gördüğünüz zaman da bundan daha normal bir şey olmazmış gibi geliyor. Bu tarafı çok güçlü geliyor bana Faulkner'in. Bir de biraz önce saymayı unuttum. Türkiye'de pek fazla bilinmez; İngiliz edebiyatında John Donne vardır. 17. yy. şairlerinden. Onun yazış tekniği de bir bakıma belki benzetilebilir Faulkner'inkine. Duygusal bir konuyu, aşk olabilir, buna benzer bir şey olabilir tamamen aklî bir denetimden geçirerek, örneğin bir aşk sorununu bir pergel benzetmesiyle aşk bağlamında insanın aklına kolay kolay gelemeyecek bir biçimde dile getirme tekniği vardır John Donne'ın. Sanırım Faulkner'da da buna benzer bir şey var. Yani akıl ile duygunun bu mükemmel karışımı edebiyatta beni en çok çeken şey oluyor. Bir de, bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan yaşantı zenginliği, türdeş sayılmayan yaşantıların yanyana getiril-

mesi, bana sanatın en yüksek doruğu gibi görünüyor.

G.B.: *Yerli yazarlarımız için neler düşünüyorsunuz?*

M.B.: Şimdi ben Türk edebiyatı eleştirmeni olarak bir bakıma mesleki bir ilgi çerçevesinde bakmak zorundayım Türk edebiyatına. Ne yazık ki bu mesleki çerçeveyi aşıp, "işte benim yazarım" diyebildiğim çok az yazar var yerli edebiyatımızda (bunu düzyazı alanı için söylüyorum). Yani zevk almak için okuduğum romancı sayısı az. Çok zaman, "bir eserde yer alan ideoloji"yi saptamak gibi, aslında bir hayli "edebiyat dışı" gerekçelerle okumak durumunda kalıyorum. Okumadan yapamayacağım, kendi hayatımda özel bir yeri olan birçok yazar olduğunu söylemek güç. Bu bakımdan sanırım romanda Ahmet Hamdi Tanpınar'ı koyarım başa. A. H. Tanpınar'ın hangi kitabını okusam bir roman okuduğumu her zaman duydum. A. Hamdi her zaman yeni bir şey gösterdi, söyledi. Hiçbir zaman sıkmadı. Aynı görüşte olmadığım yerlerde dahi, belli bir kültür birikimiyle konuşan usta, üstün bir yazardı. Benzer bir duyguyu daha yeni yazarlardan örneğin Sevgi Soysal'da bulurum. Onun özellikle *Şafak* romanında. Daha önce yazdıkları o kadar değil ama... Genç yaşta ölmesi bence büyük bir acı; Sevgi'yi kişisel olarak özlemenin yanısıra edebiyat açısından baktığımda da büyük bir kayıp oldu. Şiirde durum daha değişik: Gerek toplumcu dediğimiz türde, gerekse belki tam o kategoriye girmeyecek şekilde yazan birçok sevdiğim şair var. Benim seçtiğim eleştiri yöntemini ya da dünya görüşünü seçenlerin genellikle tutmadıkları birtakım yazarları da ben bir hayli seviyorum. Örneğin Can Yücel'in şiirlerini severim, ama aynı zamanda Edip Cansever gibi, Cemal Süreya gibi, Turgut Uyar gibi "İkinci Yeni" olarak bilinen şairleri, Oktay Rifat, Melih Cevdet'i severek, yine herhangi bir dünya şairini okuduğum zaman aldığım zevki alarak okuyabilirim. Tabiî bir de Nazım Hikmet, mutlaka çok ayrı bir yere konulması gereken bir şair. Onda bazan şiir bakımından çok beğenmediğimiz yerler olabiliyor. Ama ardında öyle bir kişilik var ki, öyle bir sıcaklık var ki adeta o şiir o insanla ve o kişilikle aranızda bir köprü kuruyor. O insanı seviyorsunuz. Başka bakımlardan tutmadığınız, beğenmediğiniz tarafları bile o büyük kişilik silip götürüyor.

G.B.: *İzin verirseniz edebiyat dışındaki ilgilerinizden söz açalım biraz.*

M.B.: Edebiyatın dışındaki ilgilerim, son zamanlarda, hattâ edebiyatla ilgimin ne olduğunu sormama yol açacak derecede arttı. Teorik ilgilerimden söz ediyorum şimdi. Bunlar belki edebiyatı daha iyi anlamak için de girişmek zorunda olduğum şeylerdi. Ya da ben bunu öyle değerlendirdim. Çocukluğumda ve gençliğimde en fazla ilgilendiğim şey sanat ve edebiyattı. Ama zamanla edebiyatı daha iyi anlamak için edebiyatın dışında birçok şeyi anlamak gerektiği sonucuna vardım. Örneğin tarih... her şey sonunda tarihte belirleniyor. Tarihi anlamak için sosyoloji bilmek ve edebiyatı yani insan düşüncesinin bu önemli dalını anlamak için felsefe bilmek gerekiyor. Ama bunlar da yetmiyor: Dilbilim gibi bir alan, dilbilimden türeyen semyotik gibi bir disiplin, tabiî bunların yanısıra psikoloji, vazgeçilmez bilgi kıtaları. Dolayısıyla hayatımın uzun bir döneminde de belki tekrardan edebiyata varmak, ama biraz daha sağlam bir temele dayanarak varmak için bütün bu düşünce dallarına girmek zorunda kaldım. Şu döneme geldiğimde düşünüyorum da bunu yapmam herhalde zorunluydu diyorum. Yaptığımdan ötürü de fazla bir sıkıntı duymuyorum. Yalnız bugün yaşanan çağdaş hayatın bazı nesnel zorunlulukları da kendini belli etmeye başladı. Uzmanlaşma sorunu önemli. Çok değişik bir toplumsal hayat tarzı kurulmadıkça kolay kolay aşılır bir şey değil işbölümü. Artık bütün bu ilgileri birarada sürdürme imkânının ortadan kalktığını hissediyorum. Çünkü yavaş yavaş birçok konuda birçok şeyler bilip okumuş öğrenmiş olup da tek bir alanda gerekeni yapamama gibi bir eksiklik duymaya başladım. 70'lerde, Türkiye'de bilgi üretiminin azlığı karşısında, buralı aydınlar için uzmanlaşmanın bir "lüks" olacağını düşünmüştüm. Onun için de ilgilerimi dağıttım. Beş yıl süreyle dergi çıkarırken, çok farklı alanlara girip çıktım ve bunları tartışmaya açmak için çalıştım. Ama zamanla kendim de yetersizleştim. Böylece başkalarının zaten benden çok daha iyi bildikleri birtakım alanlarda yarım kalan bilgilerle yetinip, asıl kendi yapmam gereken şeyleri de yerine getiremez hale geldim. Zaten seksenlere gelmişken, Türkiye'de bilgi üretimi düzeyi de yükselmeye başladı ve anlattığım bu zorunlu "amatörlük" düzeyini aştı. Onun için şimdi, şu soruyu sorduğunuz ve ben de bu cevabı verdiğim anda edebiyat dışı bir hayli genişlemiş olan ilgilerimi yavaş yavaş bırakıp ya da daha doğrusu toparlayıp tekrardan edebiyata gelmek istiyorum.

Edebiyatın çeşitli alanlarında şimdiye kadar birçok yazı yazdım. Bunları alışılmış geleneğe uyarak kitaplar halinde toplamaya kalkışsaydım epeyce sayıda kitap ortaya çıkardı ama kitabı ayrı bir şekilde düşünmek istedim her zaman. Birtakım yazı olarak düşünülmüş şeyleri yanyana getirip kitap yapmaktansa, bir kitabı doğrudan doğruya kitap olarak planlamak istedim. Sanırım bu genişlik belirleyici bir şey oluyor. Ve bu kitap yazma işi hep geri kaldı şimdi yavaş yavaş bunu yapmaya yöneliyorum. Aslında bugünlerde başladım da. Estetik üstüne yazmaya başladım. Daha yazmaya başlarken de o düşündüğüm genişlik içerisinde bunun tek ciltte olmayacağını anladım. Şimdi aşağı yukarı iki cilt diyebileceğim estetikle ilgili, sanatın bir üretim olarak nasıl kavranılabileceğiyle ilgili bir çalışmaya girdim. Ama hayatımın hiçbir döneminde, her şeyi boşlayıp kendimi tek bir işe veremediğim gibi, şimdi de istediğim yoğunlukta çalışamıyorum. Ders hazırlamak, kısa yazılar yazmaya devam etmek, şimdiye kadar okumaya vakit bulamadığım kitapları okumak epeyce zaman alıyor. Gene de, yavaş yavaş ilerliyorum dediğim kitap konusunda.

G.B.: *Murat Belge'yi anlatan özellikler nelerdir? diye sorsam, belki bunu çevrem daha iyi bilir diyeceksiniz. Ama öyle sanıyorum ki iç dünyanızla ilgili ipuçlarını bize yine en doğru siz verebilirsiniz.*

M.B.: Bu özellikleri gerçekten de benim tesbit etmem zor. Şunu diyebilirim: Aslında bu konuşmanın başından beri şimdi siz bunu sorunca birdenbire farkına vardım. Hayatı boyunca kitaplarla fazlasıyla içiçe bir insan gibi anlattım kendimi. Bu tam doğru bir izlenim vermiyor. Aslında kitap kurtlarına saygım var da ben kendim hiçbir zaman bir kitap kurdu olmak istemedim. Ve hayatı da hiçbir zaman yalnız bir kitap ilişkisi olarak görmedim. Toplumsal günlük faaliyetler dışında, toplumun insana yüklediği görevler de var. Bunları yerine getirmek tabiî masa başında olmuyor. Başka türlü faaliyetler yapmak gerekiyor. Bunları da hayatım boyunca yerine getirmeye çalıştım. Kaçmadım yani. Kaçmamaya çalıştım diyeyim. Kaçmadım demek biraz fazla kesin, iddialı oluyor. Ama bunun dışında özel yaşantıdan da kaçmadım, yani bir taraftan bir kitap okurken, bir taraftan da ne bileyim denize girmekten tutun akşam vakti bir rakı içmeye kadar çeşitli şeyler var insanın yapabileceği. Bunlardan hiçbir zaman geri kalmamaya çalıştım. Arada bir denge kurmaya çalıştım. Dolayısıyla belki şunu söyleyebili-

rim. Hayatımı bir "çalışma" kısmı, bir de "boş zaman-eğlence" kısmı diye ikiye ayırmaktan kaçındım. Bunun doğru bir ayrım olmadığı kanısındayım. Aslında bir bakıma da şanslıyım. Herkesin hayatında böyle bir şey mümkün olmuyor. Bir roman okumak benim için bir "çalışma" ama zaten hayattaki en büyük eğlencem. Bunun dışında dediğim gibi birtakım arkadaşlarla oturmuşuz, bir deniz kenarında bir ağaç altında rakı içip konuşuyorsak bu da bence bir aylaklık değil. Çünkü o konuştuğumuz sorunlar zaten her gün hayatımızı belirleyen sorunlar. İlişkilerimde de, her şeyde de "Şu anda ben boş zamanımı yaşıyorum, şu anda da çalışma hayatımın içindeyim" diye bir tutumdan sakındım. Bir çeşit hayat bütünlüğü kurmaya çalıştım. Bunun için de en tensel hazlardan tutun da en soyut birtakım ilgilere kadar her şeyin birliğini sağlama inancıyla hareket ettim. Kendi hakkımda söyleyebileceğim birinci ve her şeyde belirleyici özellik bu oluyor. İyi bir yemek yemesini de çok severim, iyi bir müzik dinlemesini de çok severim. Bunların arasında çok da fazla ayrım olmadığı kanısındayım. Başka bir deyişle "Kutsal" ve "Dünyevi" ayrımı yapmıyorum.

G.B.: *Nasıl çalışırsınız?*

M.B.: Kolay çalışırım. Bu da yine iyi bir şansım benim. Etrafta gürültü de olsa, patırtı da olsa etkilemez. Özellikle şu sıralar çocuklu bir insan olduğum için bunun çok faydasını görüyorum. Diyelim bir şey çeviriyorum ya da yazıyorum. O sırada çocuklar gelir sırtıma tırmanır. Uzun boylu engellemez. Onlarla bir süre konuşup tabiî bir süre sonra bir oyun icat edip yine kendi işime dönmem gerekiyor, ama tekrardan masanın başına oturduğumda "eyvah ben nerde kalmıştım. İşte bütün aklımdakiler gitti" demem. Çalışırken kalkıp "akşama bir rosto pişirecektim, şunu ocağa koyayım" demem de bir kesinti yaratmaz. (Yemek de pişiririm çünkü evde). Onu yapıp gelip tekrar kaldığım yerden devam edebilirim. Ya da evde başkaları varsa, bir taraftan konuşmalar oluyorsa, "aman sessizlik olsun" diye kaygılarım yoktur. Bu tarafım oldukça işime geliyor. Çünkü sürekli böyle bir hay huy içinde bulunmak zorunda insanlar. Titizliklerim olsaydı herhalde başa çıkamazdım. Bir de çeviri olsun yazı yazarken olsun bazı basit ama önemli kolaylıklar edindim. Makineye kâğıdı takıp çeviriye başlamaya alıştım örneğin. Benim ilk çevirilerimi yayımlamaya başlayan Memet Fuat o sıralarda bana bunu tavsiye etmişti (zaten

Memet Fuat'tan çok şey öğrendim, dolaylı ve dolaysız). Bir miktar kendimi zorlamam gerekti alışmam için fakat çok yararını gördüm ve yazıları da böyle yazmaya başladım. Başlangıçta daha zor yazı yazardım. Sonradan orda da bir kolaylık geldi. Zaten bu işin zorluğu kolaylığı büyük ölçüde psikolojik. İnsan kendisi yaratıyor. Özellikle bir dergi çıkarmak zorunluluğunu kendi kendime yarattıktan sonra isterseniz titizlenin. Mümkün değil. Şu tarihe kadar şu yazıların yazılması, şu işlerin yapılması gerekiyor, zorunlu bu. Dolayısıyla böyle bir yazı yazma kolaylığı da edindim. Onun için çalışma tarzımın bir hayli rahat olduğunu, öyle kendiliğinden olup bitiverdiğini söyleyebilirim. Bunun kaçınılmaz bir sonucu, titizlik eksikliği. Dağınıklık, eksikler, özensizlik oluyor yazdıklarımda. Ama bunu bilinçle seçiyorum. Yazmayla konuşma arası bir söylem kurmak istiyorum. Boşlukları kadar tekrarları da olabilir bu söylemin - yeter ki belli bir sürekliliği olsun. Tek tek yazıları aşan bir süreklilik.

G.B.: *Sayın Belge, çalışmalarınız çeviri, eleştiri, deneme, inceleme türlerinde yoğunlaşıyor ama romana ya da şiire daha yakın olduğunuz söylenebilir mi? Ya da şöyle sorayım, kendinize daha yakın bulduğunuz sanat türleri var mı?*

M.B.: Uzun bir süre temel alanım roman oldu. İster istemez "mesleki"leşen bir ilgiydi bu. Şiiri belki de bu "meslekileşme" dışında tutmak istedim. Ama sanatın bütün dallarıyla da -yani edebiyatın dışında kalanlar- ilişkim vardı. Eleştiri nesnesi olarak değil de, bir zevk alma kaynağı olarak. Son zamanlarda çalışmalarım genel estetik alanına kayınca, bütün bu sanatlara merakımda zorunlu olarak bir "disiplinlileşme" eğilimi başgösterdi. Her sanat, insanda başka bir düzeye bir şeyler söylüyor. Onun için de hepsinin gerekliliği, özerkliği var. Birinin yerini öbürüyle dolduramıyorsunuz. Onun için ben de birini öbüründen yakın bulduğumu söyleyemeyeceğim- zevk alma anlamında. Ama ya rastlantı, ya formasyon, ya da öyle koşullanma sonucu yazı yazmak sözkonusu olduğunda galiba hâlâ roman alanında rahat ediyorum.

Varlık, Sayı 885, Haziran 1981

"SOSYALİST AHMET MİTHAT OLDUĞUMU KENDİM SÖYLEMİŞTİM"

Murat Belge'nin 'kimlik kartı'nı nasıl çıkartabiliriz? Yani, önde gelen özelliğiniz hangisi sizce: kültür adamı mı, siyaset adamı mı, eleştirmen mi, çevirmen mi, teorisyen mi, yoksa bunların hepsi birden mi? Ya da, bir kaçının payının ağır bastığı bir bileşim mi?

– Valla bu tabiî benim de kendi kendime zaman zaman sormak zorunda olduğum soru. Cevap vermek de zor. Ortada böyle bir karışıklık var. Yani, hepsinden biraz var. Ama sonuç olarak şu söylenebilir: Hani insanın daha karamsar zamanları olur. Ben ne hesap bir adamım? diye kendine sorduğunda, bir sürü yere burnunu sokup hiçbirinde de ürün verememiş, kendini lüzumundan fazla dağıtmış bir adam olarak da görebiliyorum kendimi. Daha iyimser zamanlarımda belki vardığım sonuç bundan daha farklı olmuyor da, o zamanlarda belki kendime biraz daha fazla mazeretler, gerekçeler bulabiliyorum.

Nasıl gerekçeler?

– Ben hep birtakım dışsal belirlemelere göre davrandım. Yani çevremde gördüğüm ihtiyaçlar doğrultusunda. Kendimi belli bir alanda yetiştirmeyi birinci hedef olarak koymadım. Mesela, ben önemli bir teorisyen olacağım, başka her şeyi boşlayıp bunu yapmalıyım, demedim. Böyle davransaydım, bu alanlardan birini seçseydim, bu belki beni birey olarak daha sağlam bir yere getirirdi. Özellikle Türkiye dışını düşündüğüm zaman, söylemem gereki-

yor bunu. Yani, Türkiye'de yaşadığım sürece ben de bir isimim. Adım ortalarda filan. Seven de var, sevmeyen de var filan. Ama ürün verme, eser verme babında kendimi yurtdışındaki bazı insanlarla kıyasladığımda çok daha yoksul hissediyorum.

Oldukça uzun bir süre sonunda, telif, yani orijinal diyebileceğimiz bir eser verdiniz. Türkiye'de çok az insanda görülen 'orijinal düşünme' çabasındaki birinin verdiği ürün gibi görülüyordu bu. Belki alanı biraz daha daraltabilseydiniz özgün eser verme olanağı da artabilirdi, ne dersiniz?

– Evet. Aslında şimdi yaşım da geçiyor. Yani, iş artık biraz aceleye bindi. Doğru dürüst ürün verme konusu da gerçekten, eskiden olduğundan çok daha fazla oranla kafamı kurcalıyor. Söylediğiniz gibi, ben yıllarca kitap yapmaya da fırsat bulamadım. Ama bu işi çok da ciddiye almadım. Sonunda, zaten *Tarihten Güncelliğe* de benim fikrim olarak ortaya çıkmadı. Fikir olarak ben vaktinde yayımladığım yazıları toplayıp kitap yapmayı da sevmiyorum. Kitabı kitap olarak tasarlamaya önem veriyorum ben. O ayrı bir kurgu, ayrı bir yapı verir kitaba. Ama, benim durumumda öyle olamadı. Kitap olabilecek birtakım çalışmalara da bir türlü vakit bulup giremiyorum.

Vakit ayırma deyince, neyi daha önemli buluyorsunuz ki, bu çalışma ikinci, üçüncü plana atılıyor?

– Galiba en fazla önem verdiğim şey, paylaşmak oldu. Bunu gene "iyimser" ruh halimle söylüyorum. Yani, Türkiye'de birçok insana nasip olmayan bazı imkânlar benim eline geçti.

Ne gibi?

– Yani iyi bir okula gitmek, iyi bir eğitim görmek gibi. Baştan iyi İngilizce öğrenebilmek gibi. Sonra aile olarak da Türkiye'nin kalburüstü şahıslarının bulunduğu bir aileden geliyor olmanın getirdiği avantajlar var. Tarihte az kişinin bildiği bazı şeyleri, yakından, birinci elden bilmiş olmanın avantajı... Özellikle babam (Burhan Belge) ve Yakup Kadri, bu ikisi özellikle... En basit bir örnekle 6-7 Eylül olayları olurken ben babamda kalıyordum, babamın evinde o bütün gün gelen telefonlarda 6 Eylül'ün nasıl planlandığını, Demokrat Parti tarafından tezgâhlandığını, sonra iş elden çıkınca nasıl telaşlandıklarını, şimdi ne halt edeceğiz? diye devamlı birbirleriyle konuşup telefonlaşmalarını dinleme fırsatını buldum. Şimdi bu herkesin bildiği bu kadar yakından duyduğu

bir şey değil. Mesela 27 Mayıs olurken gene babam, Menderes falan İstanbul'daydılar, işte 'Radyo Gazetesi' hazırlanıyor, ben de orada görüyorum: Sabah Menderes'le babam konuşuyorlar, Menderes hangi temaların işlenmesi gerektiğini anlatıyor, babam da oturuyor, onu vurucu bir radyo konuşması haline getiriyor. Baki Süha (Ediboğlu) geliyor, birlikte gidip Menderes'e okuyorlar, Menderes son bazı rötuşlar yapıp "şunu şöyle yapsak, bunu böyle söylesek" diyor, ondan sonra Baki Süha konuşmayı alıp bir prova yapıyor, okuyor...

Bunlar 1960 Mayıs'ında mı oluyor?

– Tabiî, daha önce de oluyordu, ama Mayıs'ta daha da önem kazandı. Ben bu olayın içindeyim, ama bir taraftan da 'direniş hareketinin' içindeyim, kıyısından köşesinden. O zamanlar daha 17 yaşındayım. Ama bu işin içinde benden yaşlı birtakım tanıdıklarım var. Ben de onlara yardım etmeye çalışıyorum. Yani, hem Park Otel'de Menderes'in karargâhındayım, hem de karşı taraftayım.

Peki objektif olarak 'şizofrenik' diye nitelendirilebilecek bu konumda nasıl bir tavır alıyordunuz? Yani, babanıza bir antipati duymanız zordu herhâlde...?

– Onu ayırabiliyordum. Orada o kadar yıpratıcı olmadı. Ama muhalif tarafım ağır basıyordu. Çok fazla acı duymadan Park Otel'de daha çok 'ajan' olarak bulunuyordum. Babamla sık sık tartışırdık. Çabuk sinirlenirdi. Tartışma o zaman kesilirdi. Ama böyle bir sinirlenme ve tartışmadan sonra bile küsüp darılışmazdık. Sonradan düşünmeye başladım ki, babam da sinirlenmekte pek de o kadar haksız değildi. Ben o zaman 17 yaşında bir velet... Mesela şöyle şeyler dediğimi hatırlıyorum (bunlar da o zamanın CHP lafları): Menderes bir sürü baraj yaptı ama, nehirler aluvyon getiriyor, onun için yirmi sene sonra bütün bu barajlar dolar, hiçbir işe yaramaz... Muhalefet diye biz böyle laflar duyardık ve 17 yaşındaki dünya bilgimizle kalkıp koskoca adama sizin yaptığınız barajlar yirmi sene sonra dolacak, filan deyince adam da haklı olarak sinirlenir tabiî.

Geçenlerde bir dergide yayımlanan bir fotoğrafta babanızla aranızda güçlü bir sevgi bağı olduğu okunuyor, öyle değil miydi?

– Evet, muhabbetimiz fena değildi. Sonra tabiî, biraz trajikleşti bu iş. Babam Kayseri hapishanesinde yatarken 27 Mayıs'ın sol'un bir olayı olduğuna karar verdi. Çoğu Demokratların da karar ver-

diği gibi -bence böyle değildi oysa. Sol rastlantısal olarak bu olaya müdahil olmuştur- ve bunun tepkisiyle, bir de 60'ından sonra kendini hapiste bulunca fena halde sağa kaydı ve işte Dünya Hitler'i anlamadı gibi laflar söylemeye başladı. O zaman ben epey bir dehşete düştüm. Ben Marksist falan değildim tabiî o zamanlar. Ama böyle bir görüşe katılmama da imkân yoktu. Bir yandan da adam hapiste, yani acı bir durum. O zamanlar onu üzmemeye özellikle çalışırdım. Gene ikili bir konumdaydım yani.

Öte yandan Yakup Kadri ile ilişkiler nasıldı?

– Bir kere onların bayağı geniş çevreleri vardı. O çevrenin içinde ben bir küçük ukalâ olarak bayağı genç yaştan itibaren varım. Bunun insana kazandırdıkları var, sonra, dediğim gibi, içinde bulunduğum konuşmalardan, bütün bir Atatürk devrini değişik bir şekilde anlayabilme, öğrenebilme imkânım oldu. Onları çok överek, yücelterek anlattıkları halde bir başka gözle bakınca çok başka türlü şeyler de görebiliyor insan.

Yakup Kadri'yle babanız arasındaki ilişkiler nasıldı?

– İkisi dövüşen iki gazetenin başyazarıydılar. Bu da ilginç bir konumdu tabiî. Biri *Ulus*'un biri *Zafer*'in başyazarıydı. Birbirlerine bulaşmazlardı. Ve dostaneydi ilişkileri. Babamın dayım aleyhine bir şey söylediğini pek hatırlamıyorum. Ama dayımın zaman zaman 'Yahu, anlamıyorum ben bu Burhan'ı' dediğini hatırlıyorum. Ayrıca, görüşüyorlardı da. Aralarında akrabalık ilişkisi de olduğu için ilişkileri de her zaman medeni oldu.

Avantajlı yetişme konusuna dönersek...

– Evet, ben bu avantajlı yetişmenin belki bir çeşit borçluluğunu da yaşadım. Bildiğimi paylaşmayı bir çeşit içgüdü olarak yerine getirdiğime inanıyorum. Bundan önce Birikim Yayınları'nda olsun, İletişim Yayınları'nda olsun, birlikte çalıştığım insanlarla sürekli bir şeylerimi paylaşma durumundayım. Hayatında hangi fonksiyonuna ağırlık veriyorsun dediniz ya, galiba buna veriyorum işte. Bu da benim zaman zaman oturup kendi başıma daha uzun soluklu işler yapmamı, kitaplar filan yazmamı, hayatımı da ona göre planlamamı güçleştiriyor.

Bir yazınsal faaliyetle, kitapla, araştırma ile v.b. de paylaşmak mümkün değil mi? Bu belki daha geniş boyutlu bir paylaşma biçimi olabilir. Buysa, o tür bir paylaşmayı engelleyen bir 'dar grup' paylaşması olmuyor mu?

– Tabiî ister istemez somut bireylerle oluyor ve somut bireylerle de sınırlı bir paylaşma bu. Böyle bir eleştiri getirilebilir getirilmesine, ve haklı da olur. Bu belki biraz 'ilkellik'. Çünkü bu bağlamda bakıldığında, kitap çok daha soyut bir şey. Ama insanlarla günübirlik bir şeyler yapmaya çalışmak daha somut bir şey tabiî. Mesela tamamen ayrı bir alan ama, ben ilerleyen yaşlarda bazılarının yaptığı gibi koşamam, jimnastik bisikletine binip pedal çeviremem. Bu bana çok soyut geliyor. Ama mesela basketbol oynayabilirim, çünkü orada somut bir şey var: sepetten içeri topu geçirebildim mi geçiremedim mi?

Ama, yakın çevrenizdeki insanlarla günübirliğine bir şeyler yapmak, uçup gidici bir şey değil mi? Özellikle kitabınızı okuduktan sonra, insan, daha geniş bağlamda bir 'paylaşma'ya ağırlık vermeyişinizi biraz acıklı buluyor. Bir de bununla bağlantılı başka bir soru: Şimdi çevirmenlik hayli gerilerde kalmış gibi, oysa, en iyi birkaç çevirmenden biri olduğunuz rahatlıkla söylenebilir.

– O işi büsbütün de boşlamadım. Mesela bütün bu patırdı içinde yine de bir *Dublinliler*'i çevirmeyi tamamlayabildim. En son hapishanede çeviri yapmıştım yoğun bir şekilde. Dickens'ı, Lawrence'ı orada çevirmiştim. Ondan sonra, dediğiniz gibi ciddi bir şekilde kesintiye uğradı. Ama bu arada yaptığım bazı şeyler de henüz insan önüne çıkmadı. Mesela ben hapishanede Ahmet Mithat Efendi'nin *Jön Türk* romanının yeni Türkçe'ye, yeni yazıya traskripsiyonunu da yapmıştım.

Tam bu noktada bir saptama: Bir çeşit Ahmet Mithat'lığın sizde zaten var olduğunu düşünüyoruz. Doğru mu?

– Bunu ben de söylemiştim kendim için: "sosyalist Ahmet Mithat oldum" diye.

Yani, diyelim ki Roland Barthes'ta olduğu gibi ışıldağı tek bir olaya tutmakla yetinmek yerine, Ahmet Mithat gibi illa okuru da aydınlatıcı yönde yazmak çizmek, daha geniş bir çevreye dikkati çekmek kaygısı yok mu sizde: "Bak, ey kari!..."

– E bende biraz var tabiî. Bunu çok sevdiğimden değil, bir mecburiyet olarak var. Roland Barthes gibi insanlar kendi zekâlarını biliyorlar, daha fazlasına da çok fazla meraklı değiller. Nasıl olsa onları anlayan, anlayacak olan insanlar var, onlara göre yazıyorlar. Benim için sade yazı-çizi meselesinde değil siyasette de Türkiye'de forme olmuş bir insan olarak, bir konuda doğru söyle-

mek, ya da akıllıca bir şey söylemek önemlidir. Ama bu doğruyu başkalarına kabul ettirmek daha önemlidir. Yoksa doğruyu kendin söyleyip kendin dinleyecek olduktan sonra ne söylüyorsun? Ya da bir avuç insanla sınırlı kalacak olduktan sonra. Onun için bir şeyi söylemenin, benim kendime göre zamanlamaları vardır; buna bir çeşit politika da denebilir. Mesela, Stalin konusunda daha *Birikim*'in ilk sayısında bir şeyler söyleyebilirdik: Ama *Birikim*'in belli bir saygınlığını yerleştirdikten sonra, yavaş yavaş bir düşünce yarattıktan sonra Stalin'i eleştirmek daha etkili olacaktı. Yani, etkililiğe önem veriyorum. Yani tabiî Ahmet Mithat Efendi rolünü oynamak da çok sevimli bir şey değil. İnsanın kendi içinde rengini matlaştırıyor.

Bir 'misyon' sahibi olmanın getirdiği bir 'matlaştırma' belki de?

– Evet. Ama işte onun bir dengesini kurmaya çalışıyorum. belki değişik düzeylerde değişik şeyler yazarak böyle bir şeyin içinden çıkılabilir.

Benim işte böyle tuhaf bir özelliğim var: bir şey yapmak istiyorum ama o doğrultuda değil, ters doğrultuda yola çıkıyorum. Oraya gelene kadar birtakım başka şeyleri halletmek gibi bir mesele. Yani komik bir bakıma, mesela İngiliz Filolojisi'ne girdim, edebiyatla uğraşmak istediğim için, sonra gittim o bölümün dil sertifikası kısmına girdim. Böylece eski İngilizce, orta İngilizce filan öğrendim. O zamanki kafamla belki eski İrlanda dili falan da öğrenecektim. Edebiyata daha sağlam girebilmek için. Ama sonra o eski orta İngilizce gibi dillere çok fazla ilgim olamadı. Diyelim ki Türkiye'de roman eleştirisi, ya da Türk roman tarihi gibi şeyler yazmak türünden tasarılarım vardı daha genç yaşta. Ama Türk romanı üzerine yazmak üzere yola çıktığımda, gene öbür sokağa sapıp Türk tarihi okumaya başladım. Bu benim bir çeşit kaderim. Hâlâ devam ediyor. Estetik teorisi için bir şeyler yazmayı düşündüğümde kalkıp tarihi materyalizmden konuşmaya başlıyordum. Bu dağılma hikâyesi devamlı vardır bende. 1960'larda yazmaya-çizmeye başladığıma göre o tarihlerde bunu herhalde övünmeden söyleyebilirim, hakikaten çok okuyan insanlardandım: Edebiyat, sanat, kültür çevrelerinde de böyle bir özelliğim olduğu için bana da yer verildi. Yani antropoloji konusunda da söyleyebilecek bir lafım vardı, belki bilmem rölativite teorisi hakkında da. Bunları tamam söyledim de şimdi artık Türkiye gelişti hakikaten. Şöyle

bir 15-20 yıl içinde bütün şikâyet ettiğimiz şeyler saklı kalmak kaydıyla bir sürü gelişme de oldu. Artık bana düşmüyor antropoloji hakkında kelam etmek.

Ahmet Mithat'lığın alanı ve işlevi daralıyor belki.

– Evet, tarihi olarak daraldı. Bunları ben hep görüyorum. Onun için ben de kendime çeki düzen verme ihtiyacını duyuyorum. Artık bir sürü konuda Murat Belge'nin bir şey söylemesine hiç gerek yok.

Tam bu noktada, çok özel sayılabilecek bir soru: Denemeyi tabiî ki edebiyat-dışı saydığımızdan değil ama, daha doğrudan edebi bir türde, mesela roman yazma babında bir düşünceniz yok mu?

– Doğrusu böyle bir şey içimden gelmiyor. O konuda galiba bayağı erken bir yaşta oldukça kalıcı bir karar vermişim. Biliyorsun "Türkiye'de her üç kişiden dört kişi şiir yazar" diye Aziz Nesin'in bir esprisi vardır: Ben mesela hiç şiir yazmadım. Bu günahtan muafım ama hikâye konusunda kendimi tutamadım, üç dört tane hikâye yazdım, ortaokulda. Şimdi orada ya bir talihlilik demeli ya da bir talihsizlik, çok erken yaşta iyi edebiyat okumaya başladım. Bunda annemin bayağı rolü vardır. Okuma merakı bana doğrudan doğruya annemden gelir. Şimdi kırkımı geçtiğim şu sırada bu kırk yılın ana yönü, okuma üzerindendir. Dolayısıyla en önemli insan da annem.

Annem, aslında hayatını harcamış bir insandır. O bambaşka bir hikâye. Talihsiz bir insandı. Ama insanlar talihlerini kendileri bir ölçüde belirlerse bu talihsizlikten kendisi de sorumlu. Annemin temel özelliği: istifa etmesiydi. Yani işinden istifa ettiği gibi hayattan da istifa ederdi. Nitekim öyle öldü: artık yaşamak istemedi. Ve başardı: Öldü. Ama, soruya dönersek, okurdu. Hem edebiyat okurdu, hem polis romanı okumak gibi bir hobisi vardı. Ben de ilk İngilizce okumaya polis romanlarıyla başladım zaten. Gene annemin tavsiyesiyle.

Mesela Agatha Christie filan mı?

– Tabiî. Agatha Christie ile başladım ve Hazırlık 2'yi bitirdiğim yıldı sanıyorum, o yaz kırk tane Agatha Christie okudum, Ellery Queen okudum, bilmem ne okudum. Orta 1'e geldiğimde de *Don-Kişot*, Dostoyevski, Tolstoy vs. İngilizce'den okur hale gelmiştim... Şimdi Orta 1 öğrencisiyken *Suç ve Ceza*'yı okumuşsun, bir yandan da hikâye yazmaya kalkışıyorsun, ister istemez o oku-

duklarının sana verdiği bir eleştirel bakış var, o bakışla kendi hikâyene baktığın zaman "hadi canım sen de!" diyorsun.

Peki o "Hadi canım sen de"den birkaç yıl sonra yeniden bir "kıpırtı" olmadı mı?

– Olmadı işte. Belki de o yaratıcı adama çok saygı duyduğum için, belki yanlış, ama onları bayağı üstün bir yere koyduğum için, bu benim *étoffe*'um değil, deyip bu işten vazgeçtim. Çok da yanlış olduğu kanısında değilim. Bilmiyorum ama bendeki yaratıcılık miktarının öyle çok fazla olduğunu sanmıyorum. Ama bu miktar deneme gibi türlerde işe yarıyor tabiî. Orada hakikaten benim de çok fazla şikâyetçi olmadığım şeyler yapıyorum. Bu da bana yetiyor. Bir de kalkayım roman ya da hikâye yazayım demiyorum. Ve doğrusu böyle bir şeyin eksikliğini de duymuyorum. Ayrıca başka şeyler de var. Çocukluğumda en çok vaktimi alan şey, plastisindi. Ben plastisinle oynardım. Sekiz yaşının doğum günü kutlanıyor... Babam hediye getirdi ilk defa. Plastisinle böyle tanıştık. Ben o plastisini aldım; kendi oyuncaklarımı kendim üretme şeklinde kullandım. Bayağı mekanik bir gelişme: Elimde plastisin miktarı sınırlı dolayısıyla figürü küçülteceksin. Şimdi mesela kurşun askerle oynadığım çağ. Bulmak zor. Türkiye'de gayet kötü kurşun askerler var ama plastisini istediğim gibi kullanmaya başladığımda ben Hitler'e 400-500 kişilik ordu, Napolyon'a 600 kişilik ordu yapabiliyordum. Yalnız küçültmek lazım ki hammadde yetsin. Dolayısıyla ölçeği küçülttüm ben: Bayağı bir santim boyunda adamlar yapıyordum. Şimdi adamları yapınca bunların üzerinde bulunacağı mekânları yapmak gerek. İşte bir gün bir Arap şehri, başka bir seferinde bir jungle, Ortaçağ'da Paris vs. Okuduğum kitaba göre bunları yapmaya başladım. Hakikaten olağanüstü şeyler yapıyordum. Bir santim boyundaki adam, çavuşsa kolunda iki sırma filan görünüyor. Birgün babam dedi ki: "Bu teknik hakimiyetin var. O zaman bunları bırak da portreler yap, bir insan yüzü yap," dedi. Ben babamın bu lafını hiç ciddiye almadım. Sonra anladım adam çok haklı gene. Ama oraya geçmedim. Yani diyorum ki içimde yokmuş benim de. Heykeltraşlık, üç boyutlu sanat filan onlar hiç aklıma gelmedi. Çağ bitince, plastisin de bitti.

Çocuklarınız, onlar oynuyorlar mı sizin gibi?

– Oynuyorlar, ama benim gibi beceremiyorlar. Ben de özellikle

ısrar etmiyorum becersinler diye. Şimdi o da matrak bir şey, benim konumum yani, hem biliyorum konuştuğumuz işin felsefi boyutunu, yani çocuk verilen modele göre değil de kendine göre bir şey yapsın... Fakat mesela bizimkiler oturuyorlar, böyle dört katlı dikine doğru yükselen bir gemi yapıyorlar, ona da sinirleniyorum: "Ulan böyle gemi olur mu?" diye.

Çocuklardan tekrar babanıza dönersek, şöyle bir soru geliyor akla: Bir ortak arkadaşımızın şöyle bir gözlemi var: Eski Demokratların çocuklarının hepsinde belli bir 'kompleks', yapılmış bir haksızlığı düzeltme 'güdüsü' var diyor. Sizin bu tarz bir düşünceye kapıldığınız oldu mu hiç?

– Bu, en azından benim için doğru değil. Başkaları için bir şey söylemek benim hakkım değil tabiî. Demokrat Parti'yi ben nedense sevemedim. Birçok insanı tanıdım. Ve o insanlar benim hayatta değer verdiğim şeylerin çok uzağında insanlardı. Ben Halk Partililere belli bir sohbet düzeyinde kendimi her zaman daha yakın hissettim. Halk Partili derken, şu ya da bu şekilde soldaki insanlar. Çocukluk yıllarımda kendim sosyalist olmadan önce o çevrede en çok sevdiğim adam Şevket Süreyya idi. 27 Mayıs olduktan sonra (dediğim gibi, onun için ben de karınca kaderince bir şeyler yapmaya çalıştım. Her ne kadar Yalçın Küçük gibi dağa çıkmadıysam da) mesela babama eşya göndereceğiz, Yassıada'ya. Kasımpaşa'daki irtibat bürosuna gidiyorsun, bir şeyler teslim ediyorsun, onlar da ulaştırıyorlar. .. Babam takunya ve havlu istemiş, ben de onları teslim etmeye gittim. Oradaki subay ya da assubay, "Eh, giysin bakalım takunyaları, senelerce onlar bilmem ne biz bilmem ne..." gibi laflar ediyor. Böyle bir durumda bir sosyal eziklik ötesinde başka bir şey görüyorsun. Ne olursa olsun hapiste olan bir adam var ve onun yakınına hakaret eden bir başka adam var. Benim bu hakareti yemiş olmam çok önemli değil. Çünkü ben o zaman da Demokrat Parti'nin hatalı olduğuna inanıyorum. İnanmayabilirim de. Ama ben onun bir iktidarın zulüm çarkından nasıl yararlandığını görüyorum. Belki bütün geçmişim, etrafımdaki insanlar yüzünden daha erken de politize olabilirdi. Halbuki çok direndim politize olmamakta. Bunun bir nedeni de 27 Mayıs'tı. Başka bir olay mesela: Kadıköy'de 27 Mayıs'ı kutlamak için açık hava toplantısı yapılıyor. Yanımda da kız arkadaşım. Gidiyoruz oraya. "Kıbrıs Türk'tür" gibi bir derneğin adamı

çıkıyor kürsüye hayatın boyunca nefret ettiğim hamasi edebiyatı yapıyor, bir başkası çıkıyor benzer şeyler söylüyor... Bu yaşadığım olaylar bana devrim mevrim olmadığını, sevmediğim ve hoşlanmadığım ne kadar söylem varsa kendi içinde, belki biraz daha vahşileşerek devam ettiğini gösteriyor. Ve o sırada kız arkadaşım da beni şöyle bir dürtüp yüzünde de gayet mutlu bir ifadeyle: "Belki babanı da asarlar" diyor. O zaman da düşünüyorsun: Yani şimdi bu adamı niye assınlar? diye. Hiç de lüzum yok yani, ne oluyoruz. Gayet iyi tanıdığım bir insan. Ayrıca Menderes'i niye assınlar? Adam kendi inandığı doğrultuda bir şeyler yapıyor. Asılmakla filan olacak şey değil... tabiî bütün bunları o şekilde yaşamış olmak, "kuyrukları tel'in mitingleri" ile vs bir toplumda birtakım insanlar kalkıp zaten hapiste olan birtakım adamlar ve onların yakınları için kuyruklar muyruklar diye konuşuyorlar, mitingler yapıyorlarsa bundan da hoşlanınama imkân yok tabiî. Yani gerçekten sol bir hareket de, dövüşerek vb. iktidar olabilir ama böyle şeyler yapmamalıdır. Buna hiçbir zaman inanmadım... İşe yakından da bakınca nedir mesele? 1950'de Tek Parti kendinden başka bir partinin de seçime girebilmesine karar veriyor. 1960'da da bu karar geri alınıyor. Çok partili rejime geçişin cezası da çokluğu temsil eden partiden çıkartılıyor.

Peki geri alınmasına da izin verilmediği söylenemez mi? Yani seçmenler de herhangi bir oylamada ilk oylama fırsatında "geri alma"yı kabul etmediklerini gösteriyorlar diyebilir miyiz?

– Deriz tabiî. Bunu "soldayım"diyen insanların da çok iyi incelemeleri lazım. Burada zaten, "46 ruhu" denen olay var. Demokrat Parti'nin kurulması, tek partiye bir alternatif oluşturmasıyla birlikte halkta uyanan bir şeydir. Ve maalesef Demokrat Parti'nin kendisi o 46 ruhunu anlamamıştır. Onun sayesinde iktidara geldiği, üstüste seçimler kazandığı halde, bunun ne olduğunu anlamamıştır. O kitle desteğini, kendi plebisiter diktatörlüğünün dayanağı haline getirmiştir. Ama Demokrat Parti'yi iktidara getiren kitlelerdeki şeyi, yıllardır solun yaptığı gibi halkın aldatılmışlığı v.b. ile açıklamak benim içime sinmiyor. Ben hiçbir zaman halkın aptal olduğuna inanmıyorum. Buna inandığım zaman, Marksizm'le ilişkimi yeniden gözden geçirmem gerekir. Ben halkın aptal olduğuna inanmıyorum. Darbe bence demokrasiye giden yolu tıkadı. Bugün 27 Mayıs'ı demokrasiye giden yol vs. diye lanse ediyorlar. Ben o kanı-

da değilim. Niye Türkiye'de solcular bir başbakanın köylü şivesiyle alay ederler? Ben bunu hâlâ anlayabilmiş değilim. Başbakan demek ki selis bir İstanbul Türkçesiyle konuşmak zorunda. Sadrazam Tevfik Paşa'nın soyundan gelmek zorunda. Böyle bir elitist sol. Bu tabiî Kemalizm'in şemsiyesi altında gelişen bir solun tezahürleri. Bunu hiçbir zaman hazmedemedin. Adam kalkıp "sokaklar yürümekle aşınmaz!" diyor. Bunu derken "yürüyün" de diyor. "Yürüyün, hani ne olacak?" Peki ama "aşınır" demek mi daha demokrat ve daha sol bir tavır? Bir yandan adamı devirmek için cuntalar yapıyorsunuz; bir sürü büyük solcu lider biraraya gelmiş, 27 Mayıs olayını da model alarak önüne koymuş, yani bu adamı asmak üzere bir darbe hazırlığı içinde, bizim sosyalist sol da bunlarla aşna fişna. E, yok yani, böyle şeyler üzerine politika falan kurulmaz. Türk solunun Demokrat Parti'ye de ondan sonra gelen Adalet Partisi'ne de müthiş bir anlayışsızlığı vardır ki bu solun kendisini kitleselleştirmesini engelleyen bir şey olmuştur. Yani, gidip o elitizmin odalarına kapanmıştır kendi iradesiyle.

Peki, solun öteki daha askerî kesimleri?

– İşte bu cuntayı temsil ettiler her zaman. Hâlâ da zora geldiklerinde... Türkiye gibi demokratik gelenekleri olmayan bir ülkede, sol da antidemokratik olarak ortaya çıkıyor ve bu aslında sadece Türkiye'ye özgü değil, bence Marksizm'le ilgili evrensel bir mesele.

Şimdi isterseniz yavaş yavaş gelelim Marksizm'e.

– Şu veya bu Marksist hareketin içinde bulunduğu toplumun kendisi kendi tarihinde demokratik gelenekler kuramamışsa, Marksizm orada demokratik olamıyor. Türkiye de bunun bir örneği. Bunun daha kötü örnekleri de var. Kamboçya gibi. Ama bir de mesela Avrupa var. Avrupa'da demokrasi var, o zaman bakıyorsun zaman içinde Marksizm demokratikleşebiliyor. Marksizm konusunda hep konuşurduk, bu total bakıştan totaliter bakışa geçiş tehlikesi her zaman var. Bu hem Marksizm'e içkin bir şey, hem de değil bence. Bence Marksizm bilim değildir. Birçok insanın söylediğinin aksine. Hani "sınıfın bilimi" gibi deyimler vardır ya. Marksizm, toplum sorunlarının çözülmesinde bilimden yana tavır almadır bence. Çözücü ilkenin mümkün olduğu kadar bilimsel olmasıdır. Çünkü bilim de mutlak bir şey değildir. Tarihî materyalizm falan da bence tarihin mümkün olduğu kadar bilimsel

açıklama yöntemidir. Ve benim için de ağırlıklı olan tarihî materyalizm, diyalektik materyalizm değil. Diyalektik materyalizm 19. yüzyıl genel ideolojik düşünsel atmosferinin içinden çıkan, 20. yüzyılda biraz yetersiz kalmış, 21. yüzyılda da pek fazla dayanacağını sanmadığım bir düşünce tarzı. Diyalektik materyalizmi bugünkü bilimler aşmıştır, en hafif deyimle.

Peki bugün Türkiye'de sayıları hiç de azımsanmayacak genç insan yok mu diyalektik materyalizmin doğruluğuna inanan?

– Şimdi bence sosyalizm bir yaşama tarzı. Bugün genel olarak bütün sol bir bunalım içinde. Bunun konjonktürel bir şey olduğuna, zaman içinde aşılacağına inanıyorum. Solun birtakım yeni toplum projeleri üretmesiyle mümkün olacak bu. Sosyalizm, bütünsel bir hayat tarzıdır. Yaşanması gereken bir şeydir. Yaşanacaksa da o zaman bütün insanların zaaflarıyla, güçlü oldukları taraflarla şunla bunla yaşanacaktır. Eğer biz Marksizm'i bir şekilde geliştirmeyi beceremiyorsak, o zaman Marksizm'le birlikte mahvoluruz. Marksizm bilimden yana tavır almak diye konulursa gelişmemesi için hiçbir sebep yok.

Hangi bilimden?

– Herhalde Lisenko'nun bilimi değil. Sonuç olarak beni şu ilgilendiriyor en çok: Marksizm adıyla bu dünyanın statükoya karşı en ciddi bir direniş hareketi başlamış. Bu bölünmenin dışına düşmek istemiyorum ben şahsen.

Tarihsel olarak belki. Ama şimdi hâlâ böyle bir fonksiyonu var mı?

– Evet, bunu sorgulayabiliriz ve bütün dünyada da sorgulanması lazım. İşte onun için diyorum ki sol kanat örgütlenmelerinin temeli olan düşüncelerin birbirlerine daha bir yakınlaşmalarında yarar var. Bugün daha kararlı Marksist olarak sosyal-demokrat hareketleri, işçi tabanlı hareketlere eskiden yaptığımız gibi kolaylıkla defterden silmememiz lazım. Bu adamların da birtakım şeyleri yeniden gözden geçirmeleri lazım. Yapıyorlar da. Sosyal-demokrat ya da sosyalist kesimde bayağı bir esneklik var. Çeşitli Marksist kökenli hareketlerde de var o esneklik. Carillolar vb.

Bu bağlamda Avrokomünizm hareketi nereye yöneldi diye sorabilir miyiz? Birçok kişinin ilgisini çektikten sonra acaba şimdi inişe geçti mi?

– İnişe geçmiş durumda kesinlikle çünkü Avrokomünizm ortaya çıktığında Avrososyalistler çoktan bu alanı tutmuşlardı. Komü-

nistler o alana çıktıklarında 'deplasmana' çıkmış oldular. Sosyal-demokratların sahasında oynamaya başladılar. Ama sosyal-demokratlar da bugün çok parlak bir durumda değil, o da ayrı bir hikâye. Ben de kısa vadede çok büyük şeyler olacağını sanmıyorum. Ben kendimi bir şekilde Marksist gelenek içinde bir adam olarak hissediyorum. Illa "korkmayın, ben Lenin gibi düşünmekte devam ediyorum" demeye gerek yok. Buna çok fazla gerek görmüyorum. Ben açık yüreklilikle diyebilirim ki formasyonumda muhtemelen en fazla Marx'ın katkısı var. Ama Kant'tan hiç etkilenmedim mi ? Veya Aristo'dan? Hayır. Hepsinden etkilendim. Ama artık nerede kimden etkilendiğimi hatırlamıyorum, hatırlamak için de uğraşmıyorum. Birçok alanda hâlâ büyük ölçüde Marksist yöntemle düşündüğümü söyleyebilirim. Bugünün genel Marksist literatürü diyebilirim. Bir yandan da Marx'la anlaşmadığım bir sürü şey de var. Onu da saklamaya gerek yok.

Sadece Marx'la mı?

– Marx'la da, Engels'le de, Lenin'le de ...vs. Bu da bana hiç de yadırganacak bir şey gibi gelmiyor, Bu bence dogma değil zaten. Bir doğrultuda insanların toplumsal mücadeleleri, kendilerini zenginleştirmeleri yolunda düşünülmüş şeyler... Bu genel doğrultunun içinde hissediyorum kendimi hâlâ. Ama 'yabancılaşma' kavramı mesela... Ben buna karşı çıktım. Çok uğraşırsan tabiî Marx'dan yabancılaşma teorisi çıkar ama bunu kabul etmiyorum. Engels, *Doğanın Diyalektiği*'nde Termodinamiğin yasalarının diyalektiğe aykırı olduğunu söyleyebiliyor. Ama termodinamik daha fazla sonuç verdi dünyada. Bak şöyle söyleyeyim: dünyanın bugünkü varoluşu, yapısı devamlı olarak beni arkamdan sol olmaya düzen dışı olmaya itiyor. Birçok taraflarımla muhafazakarım üstelik.

Bambaşka bir soruya geçelim: Çok başarılı Faulkner çevirileriniz var. Faulkner'ın konuştuğumuz türden "dünyevi türden" şeylerle hiç ilgisi yok. Onu iyi çevirebilmek için onun o dünyevi olmayan dünyasına da iyice vakıf olunması gerekmez mi?

– Buna cevap vermek gerçekten zor. Kesin bir cevap verebileceğim şey şu: Ben Faulkner'ı çok severim. Bu adamın edebiyatını çok seviyorum. Anlamını çok seviyorum. Anlamak, böyle derin anlamak, benim hayatta en sevdiğim şey. Bu adamda bunu buluyorum. Genelde edebiyatı da ben onun için seviyorum. Edebiyatta herkesi anlıyorum. Edebiyatta benim de hayatımda önemsedi-

ğim dönüştürme önemli değil işte. Bu edebiyatta birinci derece önemli gelmiyor bana. Sanatta ve edebiyatta. Anlamak; dönüştürmek tezi var ya...

Peki Faulkner'ı niye seçtiniz? Olağanüstü zor, çevrilmez olduğu için, bir 'challenge' olduğu için mi? Yani, niye Henri Barbusse gibi biri değil de Faulkner?

– Kader gibi bir şey. 1961 yılındaydı. Bir arkadaşım bana kitabım verdi. O zamana kadar hiç okumamıştım. *As I Lay Dying* ve *The Sound and the Fury* var. İki roman bir kitapta. *As I Lay Dying*'i okudum bitirdim ve çevirmeye başladım. Tuhaf, içgüdü gibi bir olaydı. Elimdeki kitapta iki roman var ve ben ikincisini okumaya başlamadan birincisini çevirmeye giriştim. Bizim High School'dan kalmış defterler vardı. Bende kalmış bir-iki tane boş. Onları el yazısıyla başladım çevirmeye.

Zorlanmadığınızı söylemeyeceksiniz herhalde.

– Zorlandım tabii. Ama bir yandan da çok doğal geldi. Ve ben çeviriyi bitirdim, ondan sonra okumaya başladım. *The Sound the Fury*'yi. Nerdeyse bu bir misyonmuş, ben bunun için doğmuşum gibi oturup çevirmeye başladım. Bu bana ilginç geliyor. Yani o kadar sevdiğim herifin ikinci kitabını okumaya girişmedim. Çünkü önce bunu çevirmem lazımdı. Garip adam. Güm dedi vurdu. Bunun Marksizm'e girip girmediği sorusuna gelince benim Marksizm'e verdiğim değerde pekala Faulkner da Joyce da giriyor. Niye olmasın ki? Sen şimdi mesela Marksizm'i getir şu meşhur 11. teze, yani 'anlamak değil dönüştürmektir aslolan' tezine. Şimdi, bunu yalınkat bir adam söylese o zaman "yık, anasını satayım, iyisini kur" diye anlarsın. Maalesef haddinden fazla insan böyle anlıyor. Ben Marx'ın bunu söylerken çok özel bir anlamda söylediğini düşünüyorum. Yani olayı ancak çok iyi anlayarak bir şeyi dönüştürebilirsin. Anlamadan dönüştürmek çünkü zırvadır. Ve dönüştüremezsin. Anlamamışsan dönüştüremezsin.

Gergedan, No 4, Haziran 1987