BERNA MORAN

Türk romanına eleştirel bir bakış

3

Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya



iletişim

BERNA MORAN

Türk romanına eleştirel bir bakış

3

Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya



iletişim

İletişim Yayınları 277 • Berna Moran Bütün Eserleri 3

Dijital Kitap
ISBN: 978-975-05-1339-8
Sürüm V01.01.01.01

Dijital Kitap Yapım *Sistematik Dijital Kitap Atölyesi*

Kaynak Basılı Kitap
ISBN: 978-975-4704-02-0
1. Basım, 17. Baskı, 2015, İstanbul
İletişim Yayıncılık A.Ş.

Kapak Ümit Kıvanç
Uygulama Hüsnü Abbas
Düzelti Meliha Öztoprak
Dizin Özgür Yıldız

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr
twitter: @iletisimyayin • facebook: facebook.com/iletisimyayin

BERNA MORAN 23 Ocak 1921'de İstanbul'da doğdu. Ortaöğretimini Darüşşafaka ve Işık Lisesi'nde tamamladıktan sonra 1941'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne girdi. 1945'de mezun olarak aynı bölümde asistanlığa başladı. 1950-51 yılları arasında İngiltere'de Cambridge Üniversitesi'nde doçentlik çalışması yaptı. 1956'da doçent, 1964'te profesör oldu. 1981'de emekli oldu. Moran, 1972'de yayımlanan *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı yapıtıyla büyük ilgi gördü ve 1973 Türk Dil Kurumu Bilim Ödülü'nü kazandı. Moran, daha sonra *Birikim, Çağdaş Eleştiri* gibi dergilerde yazdığı çeşitli incelemeleri 1983'de ilk cildi yayımlanan *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* adlı incelemesine esas aldı. Türk romanının doğuşunu ve o dönemin toplumsal koşullarını Batılılaşma olgusu içinde inceleyen bu kitap Türk edebiyatı eleştirisi geleneğinin en önemli eserlerinden biri olarak karşılandı. Elinizde tuttuğunuz kitap bu çalışmanın üçüncü ve son cildidir. Berna Moran, 1993'te aramızdan ayrıldı.

BERNA MORAN

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3

Sevgi Soysal'dan Bilge Karasuya

YAYINA HAZIRLAYANLAR

Nazan Aksoy - Oya Berk

Karım Tatyana'ya

ÖNSÖZ

Bu kitabın birinci cildinde Türk romanının 1950'lere kadar süren ilk döneminde Batı-Doğu sorunsalının egemen olduğu tezini savunmuş ve ikinci ciltte de, 1950'lerde başlayan Anadolu romanının, Cumhuriyet yıllarında gelişen sınıflaşma, sömürü ve bunun sonucunda ortaya çıkan haksız düzen nedeniyle sınıfsal bir sorunsala yöneldiğini söylemiştim. Bu üçüncü ve son ciltte ilk önce 12 Mart döneminde yazılmış romanları, daha sonra 1980'li yılların farklı bir akım oluşturan yenilikçi (*avant garde*) yapıtlarını incelemeye çalışacağım.

12 Mart ve 12 Eylül darbeleri toplumsal sarsıntılar yaratan ve doğal olarak edebiyatı etkileyen olaylar olmuştur. 12 Mart romanları o dönemde yaşananları, hapis ve işkence konularını gerçekçi yöntemle işleyen siyasal, devrimci toplumsal yapıtlardır.

12 Eylül darbesinin romanımıza etkisi ise tam ters yönde olmuştur diyebilirim. Yalnız Türkiye'de değil tüm dünyada solun içine düştüğü çıkmaz yazarlarımızı çok karmaşıklaşan toplumsal ve ekonomik sorunlar karşısında alternatifsiz bırakmış ve bu sorunları işlemeye elverişli klasik gerçekçi yöntemden uzaklaştırmıştır. Tabii hepsini değil ama önemlilerinden çoğunu. Latife Tekin, Orhan Pamuk, Nazlı Eray, Pınar Kür, Bilge Karasu akla ilk gelen isimlerden.

1980 sonrası Türk romanında tanık olduğumuz köktenci değişikliği, yani gerçekçiliğin terkedilip postmodernist çizgide yeni bir anlatı türünün doğuşunu incelerken adını andığım yazarlardan örnekler seçtim. Gerçekçilikten kaçış daha yaygındır aslında. Bu yenilikçi akıma Hilmi Yavuz, Yüksel Pazarkaya, Buket Uzuner gibi yazarlardan da örnekler vermeyi planlamıştım, ama sağlık nedenleriyle bundan vazgeçmek zorunda kaldım.

Bu kitabın hazırlanmasında çeşitli yardımları dokunan eski öğrencilerim Doç. Dr. Nazan Aksoy'a ve özellikle kitabı daktiloya çekme zahmetini üzerine alan Oya Berk'e burada teşekkürlerimi bildirmek isterim.

Berna Moran

Eylül, 1993

BİRİNCİ BÖLÜM

12 MART ROMANI'NIN AMACI VE YAPISI

12 Mart döneminin yapıtlarına baktığımız zaman bunların Anadolu romanı ile, temelde aynı sorunsalı paylaştıkları ve aralarında bu bakımdan bir süreklilik olduğu söylenebilir. Çünkü Anadolu romanını hazırlayan sosyal ve siyasal koşullar zamanla kırsal kesimin sınırlarını aşmış, kentlere atlamış ve toplumsal bir patlamayla sonuçlanmıştır. Başka bir deyişle Anadolu romanında gördüğümüz haksız düzene isyan, sömürüye başkaldırı 1960 ve 70'lerin kargaşalı büyük kentlerinde gerçekten yaşanmış ama yapılan eylemlerin, başkaldırı hareketlerinin kendileri değil yenilgiden sonraki aşama yansıtılmıştır romana.

Yaşar Kemal'in, Orhan Kemal'in, Fakir Baykurt'un ve Kemal Bilbaşar'ın yapıtlarında önemli yer tutan haksız düzen, sömürülen köylü ve kurtarıcı temalarından oluşan üçlü formül 12 Mart öncesi ve sonrasında da vardır, ama o günün toplumsal gerçekliğine transpoze edilmiş olarak. Anadolu romanında sömürülen köylünün yerini 12 Mart öncesinde Türkiye halkı, sömüren toprak ağasının yerini de kapitalist burjuva sınıfı alır. Anadolu romanında başkaldıran kurtarı cı figürü bir köylüdür, 12 Mart öncesinde devrimci gençlik üstlenir bu işlevi.

12 Mart romanları hakkındaki bu kısa girişte, yazarlarının ideolojik görüşünü, sosyalizmi ne derece doğru anladıklarını tartışacak değilim. Murat Belge "12 Mart Romanlarına Genel Bir Bakış" (*Birikim*, Sayı: 12, Şubat 1976) adlı yazısında romanlara

bu açıdan bakmış ve kimi yazarların soruna yanlış baktıklarını belirtmişti. Benim yapmak istediğim ise 12 Mart romanlarının yazınsal ortak yönlerini saptamak.

12 Mart'ı hazırlayan siyasal ve sosyal koşullar hakkında çok şey yazıldı, ama 12 Mart romanının özelliklerini saptarken bunlardan bazılarına bir göz atmanın yararlı olacağına inanıyorum.

Türkiye'de sol 1960'lara kadar küçük bir aydınlar zümresinin ayakta tutmaya çalıştığı tabandan yoksun bir hareketti. Henüz kapitalistleşmenin emeklediği bu dönemlerde, doğal olarak, sözü edilir bir işçi sınıfı da yoktu. Ancak kapitalizmin gelişmesiyle sınıflar oluşmuş, toplumsal çelişkiler daha keskinleşmiş ve ezilen sınıflar daha bilinçli bir duruma gelmiştir.

1960'lı yıllar halk kitlelerince özgürlükleri ve hakları konusunda bir uyanışın yaşandığı yıllardır. Kuşku yok ki bu uyanışın ve buna bağlı taleplerin ileri sürülmesine olanak sağlayan (sonradan egemen güçlerin 'lüks' diye nitelendirdikleri) 27 Mayıs Anayasasıdır. Bu Anayasa, basın özgürlüğüne, yargının bağımsızlığına, sendikal haklara, üniversite özerkliğine ilişkin yasalarla en azından sosyalist teorinin geniş zümrelerce tanınması ve pratiğe geçirilebilmesi için gerekli ortamı hazırladı. Bu yıllar sosyalizm ile ilgili bir faaliyetin çığ gibi büyüdüğü, yabancı dillerden kitapların çevrildiği, sol teorinin dergilerde hararetle tartışıldığı ve Türkiye İşçi Partisi'nin Millet Meclisi'nde 15 sandalye kazandığı

yıllardır. Sosyalist akımın bu süratli gelişimi ve 16 Haziran'daki işçi yürüyüşü fincancı katırlarını korkutmuş ve egemen güçlerin karşı saldırıya geçmeleri için bir neden daha oluşturmuştur. Bu işçi yürüyüşü bir ihtilal provası sayılmış, ama aslında devrime soyunan, artık şehir gerillasına başlamanın zamanı geldiğine inanan üniversite gençliği olmuştur. Ne ki halkın destek vermediği, halktan kopuk bu radikal devrimci gençlerin şehir gerillası romantik bir küçük burjuva girişimiydi. Gerçi yiğitce, özveriyle, inanarak çarpıştılar ama ne işçi sınıfına ne de halka dayanan bu hareketin kendi yanlıştı ve yenilgiyle sonuçlanmaya mahkûmdu.

Egemen güçler 1960'lardan beri gelişen solu ezmek için gençlik hareketlerini bir gerekçe olarak kullanmak hesabı içindeydiler ve hatta aralarına provokatörler yerleştirerek solu eyleme kışkırtmaktan geri kalmadılar. Sonuçta 12 Mart darbesi bir 'balyoz' gibi indi; insanlar kovalandı, tutuklandı, işkence gördü, hapse atıldı, kimi gençler asıldı.

Toplumda yaşanan böylesine büyük bir sarsıntının edebiyata yansımaması düşünülemez. Onun için 12 Mart dönemini konu edinen, etmese de, anlattığı kurmaca dünyada ona yer veren romanlar yazılmış olması doğaldır.

Şu listeye bakalım bir. Erdal Öz, *Yaralısın* (1974); Çetin Altan, *Bir Avuç Gökyüzü* (1974); Füruzan, *47'liler* (1974); Tarık Dursun K., *Gün Doğdu* (1974); Sevgi Soysal, *Şafak* (1975); Samim Kocagöz, *Tartışma* (1976); Adalet Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi* (1979). Adını saydığımız bu yazarların hepsi o dönemi yaşamış,

bir kısmı harekete katılmış bir kısmı da tutuklanmış, hapse atılmış sanatçılardı.

Neyi iletmeye çalışıyorlardı yapıtlarında? O dönemde Türkiye'nin büyük kentlerinde, özellikle Ankara'da ve İstanbul'da diyebiliriz ki iki ayrı dünya oluşmuş gibiydi. Bunlar dan biri cezaevlerinin, karakolların, sıkı yönetim ve kontr-gerillanın kapalı dünyası ve orda yaşananlardı. İkincisi bu dünyanın dışında kalan halkın günlük dünyası. Yazarlar cezaevindeki yaşam koşullarını, işkenceyi, zorbalığı yazmakla okura, iyi tanımadığı acımasız bir dünyanın kapılarını aralamış oluyorlardı. Okur yabancısı olduğu bir dünyaya ait gerçekleri anlatan romana, sırf yeni bir şeyler öğrendiği için bile ilgi duyar. Kaldı ki 12 Mart romanlarının konusu okur için yalnız yeni ve ilgi çekici değil, çarpıcı ve sarsıcıydı da.

Bu durum 12 Mart romanlarının kimi özelliklerini belirler. Sözkonusu kapalı dünyayı okura açmak isteyen yazarın, romanın baş kişisi olarak, egemen güçlerin zorbalığını, karakolları, cezaevlerini tanıyan, işkenceyi bilen birine ihtiyacı vardır. Onun için bu yapıtların hemen hepsinde baş kişi emniyet kuvvetlerince yakalanmış bir devrimcidir. Daha önceki devrimci yaşamı romanda anlatılmaz, ya da kısaca geçiştirilir.

12 Mart romanlarının bu özelliği, ortak başka bir özelliği beraberinde getirir. O da roman baş kişilerinin edilgin kişiler olmalarıdır. Bunlar sayısız kolları olan büyük bir yaratığın karşısında çaresiz durumdadırlar. Genelde roman kahramanları etkinlikleriyle olaylara yön veren, hiç değilse olay örgüsünün gelişiminde kararlarıyla rol oynayan kişilerdir. 12 Mart romanlarında ise devrimci genç, başına gelenlere

katlanmak zorunda olan bir solcudur. Olaylara yön veren ise karşı güçlerdir. Bu romanlarda acımasız yaratığın kollarından biri devrimcinin evinin kapısından içeri uzanır ve onu yakalar götürür. O andan itibaren devrimci genç edilgin duruma düşer.

Örneğin *Yaralısın*'da roman kahramanının evi basılır, kendisi de gözleri bağlı olarak götürülür. Nasıl bir eyleme katıldığını açıklamaz Erdal Öz. Romanın sonuna kadar bu gencin başına gelenleri izleriz: sorgulamalar, insanlık dışı muame leler, bitmeyen işkenceler vb. Bu roman kişisinin edilgin olmaktan başka şansı yoktur. Katlanmaktır yapabildiği tek şey.

Çetin Altan'ın *Bir Avuç Gökyüzü*'nde cezaevinden yeni çıkmış ünlü bir solcunun evi, karpuzcu, dondurmacı kılığındaki polisler tarafından çevrilmiş sürekli gözetlenmektedir. Büyük yaratığın üst düzeydeki kolları ise korkunç bir komplo kurmaktadırlar. Amaç adamı yurt dışına kaçmaya zorlamak ve kaçarken yakalayıp onu mahvetmektir. Adamın güya dostu olan, bu komplonun mimarıyla baş savcı ve hastane baş hekimi, adamın moralini bozmak için onu bir umutlandırır bir düş kırıklığına uğratır, kedinin fareyle oynadığı gibi oynarlar onunla. Ördükleri ağın içine düşen devrimci adam çaresizlik içinde bocalar, ama kaçmaktansa yeniden uzun süre yatacağı cezaevine girmeyi yeğler. Bu romanda da adamın eylemciliği, neden hapise girmiş olduğu açıklanmaz.

47'liler'de Emine ile Haydar evde basılırlar ve gözleri bağlı olarak götürüldükleri kontr-gerillada Emine'ye uygulanan işkence sayfalar boyu tüm ayrıntılarıyla anlatılır. İşkencecilerin gaddarlığı iyice belirtilerek. Gerçi yakalanmadan önce İstanbul Üniversitesinde öğrencilerin sağ-sol çatışmalarına katıldıkları

sahneler vardır romanda ama yazar bunları kısa geçer. Ayrıntılarıyla anlatılan episod kontr-gerilladaki tüyler ürpertici işkence faslıdır.

Şafak'ta Oya ile Mustafa'nın cezalarını çekmiş olmalarına rağmen bulundukları evden, hiç bir nedeni yokken alınıp götürülmeleri ile başlar. Sorgulandıktan sonra salıverilirler. Eylem olarak neler yaptıklarına bir kaç cümleyle değinir Sevgi Soysal.

Görüldüğü gibi bir zamanlar şu ya da bu şekilde harekete karışmış olduğunu anladığımız bu devrimcilerin, romanda, yakalandıktan sonraki yaşamları ele alınmakta, etkin oldukları günler değil edilgin oldukları günler anlatılmaktadır. Çünkü yaptıkları değil, onlara yapılandır önemli olan. Başarısızlığa uğramış devrim hareketi arka plandadır, ön plana çıkarılan ise egemen güçlerin keyfi davranışları, zorbalıkları ve yaptıkları zulümdür.

Bir şey daha var. Bu söylediklerimizi inandırıcı bir şekilde dile getirmek kaygusu biçim sorunlarını önemsizleştirir yazarın gözünde. 12 Mart romanıyla, ondan önceki dönemin Anadolu romanı, ikisi de, ezen/ezilen karşıtlığı üzerine kurulmuşsa da bu bakımdan çok ayrı iki eğilimin ürünüdürler. Anadolu romanı ideale ve kurmacaya yöneliktir, 12 Mart romanı gerçek dünyaya ve yaşama.

Örneğin Yaşar Kemal *İnce Memet*'te, hem kendi edebiyatımızda hem başka ülkelerin edebiyatında yer alan soylu eşkiya anlatılarının kalıplarına sadık kalarak kurar olay örgüsünü. El attığı topraksız köylü sorunu kuşkusuz gerçek bir sorundur, ama konuya yaklaşımına ve işleyişine gerçekçi

diyemeyiz. İnce Memet gerçek dünyayı değil, insanların özlemlerine karşılık veren, kötülerin cezalandırıldığı, yoksulların bolluğa kavuştuğu ideal bir dünyayı dile getirir. Öyküye şekil veren gerçeklik değil, daha önce yazılmış, sanatsal bir düzenleme sergileyen anlatı formlarıdır. Zaten yazınsal şekil (biçim, form) yaşamda bulunmaz, yazınsal gelenektir onun kaynağı.

Anadolu romanı yazarları (Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Bilbaşar, Fakir Baykurt) anlatacakları öyküye şekil vermek isterken, çoğu kez, destan, halk hikayesi, masal ve efsane türlerinden yararlanmak eğilimindeydiler. Bu eski anlatı türlerinde ise, mitoslardan miras kalan etkili kalıpları buluruz. Bilerek ya da bilmeyerek bu mirastan yararlanan sözünü ettiğimiz yazarlar yapıtlarına yazınsal bir form kazandırmış oldular. (Bu kitabın ikinci cildinde bu konuya eğildiğim için burada ayrıntıya girmiyorum.) 12 Mart romanı ise, dediğim gibi, gerçek yaşamı olduğu gibi aktarmak pe şindedir. Masal, halk hikayesi, destan gibi türlerden yararlanmaya bakmaz. Yazarın okur açısından yeni olan çarpıcı bir dünyayı ona açması, onu pek bilmediği çıplak gerçeklerle yüz yüze getirmesi, 12 Mart romanlarının o dönemde çok okunmasının nedenlerinden biri olsa gerek. Ne ki bu sınırlı konu yeniliğini yitirmeye mahkumdu. Ayrıca estetik yönün de ikinci plana atılması 12 Mart romanını belli bir dönemde ilgiyle ama sonra ancak tarihsel değeri için okunan sosyolojik romanlar sınıfına kattı.

ŞAFAK

Şafak'ta bir gece süresinde geçiyor tüm olaylar ve üç ana mekanda: Adana'da bir işçi evi, Emniyet Müdürlüğü ve şafak vakti Adana sokakları. Olay örgüsü da sade: işçi evindeki masum yemek toplantısı her nedense basılır, toplanıp götürülenlerin ikisi sorgulandıktan ve biri dövüldükten sonra hepsi serbest bırakılır. Bir de şunu eklemek gerek: öykü ona bütünlük ve ritm sağlayan, birbirinin tersi iki hareketin çerçevesi içine alınmış. Şöyle ki öykü bir takım insanların toplanmasıyla başlıyor ve dağılmasıyla bitiyor.

Yemek toplantısında bir araya gelenler günün siyasal durumu karşısında farklı düşünce ve tutumları sergileyen insanlar. Ev sahibi Ali, Alevi bir işçi ve *Ecevitçi*; Oya ve Ali'nin yeğeni Mustafa iki *devrimci* genç; yine Ali'nin yeğeni Avukat Hüseyin eski bir İşçi Partili, şimdi *Birlik Partisi*'nden; damat adayı Zekeriya *bozkurtçu*; kendi çıkarından başka bir şey düşünmeyen komşu Ekrem siyasetten uzak. Siyasetle ilgileri olmayan Ali'nin karısı Gülşah'ı ve akrabaları Ziynet'i de sayarsak, evin basıldığı anda orada bulunanların listesini tamamlamış oluruz.

Baskını izleyen ikinci bölüm gene bir toplantı sahnesiyle başlar, ama bu bir briç partisi toplantısıdır ve bir işçi evinde değil, Akdeniz Sanayi Fabrikası Müdürü emekli albay Muzaffer Bey'in evinde yer alır. Emniyet Müdürü Zekâi Bey de bu

toplantıdan çıkar ve sorgulama için, Ali ve misafirleri gibi Emniyet Müdürlüğü'ne gider. Böylece çatışmanın tarafları müdürlükte toplanmış olur.

Sevgi Soysal, biri iç, biri dış iki tür çatışmayı ana tema olarak seçmiş. Dış çatışma dediğim devrimcilerle egemen güçler arasındaki çatışmadır; iç çatışma ise romanın ana kişileri Oya ile Mustafa'nın küçük burjuva kimlikleriyle devrimci kimlikleri arasında yaşadıkları bunalımdan kaynaklanır.

Diğer 12 Mart romanlarında olduğu gibi *Şafak*'ta da ezen-ezilen karşıtlığı faşizan güçlerle devrimciler arasındaki çatışmada somutlanır. Birinci bölümde, 12 Mart romanlarının özelliklerinden söz ederken belirttiğim gibi bu çatışmada devrimciler büyük bir yaratığın karşısında yenilgiye uğramış çaresiz ve edilgen kişilerdir. *Şafak*'ta da durum aynıdır ve Sevgi Soysal'ın bu durumu somutlaştıran bir motifi ısrarla tekrar ettiğini görüyoruz. Romanın başında Ali'nin evindeki yemek toplantısının basılışı şöyle anlatılıyor: "Gecekondu asıllı evin kapısı, dışardan hoyratça vurulan tekmeyle açılıverdi" (s. 8). Aynı olay, yani kapının zorla açılması olayı, her defasında kapı motifine yer verilerek metinde birkaç kez anlatılır: "Kapı tekmeyle açıldığında" (s. 13); "Odanın kapısı tekmeyle açıldı, basıldılar" (s. 31); "(Oya) bir an kalkıp Gülşah'la Ziynet'in yanına gitmek istedi, sonra onların da sofraya oturmalarını sağlamayı umdu, ama iki davranışının da sırıtacağı korkusuyla vazgeçti. Böyle, sıkıntı içindeyken açılıverdi kapı" (s. 33); "Mustafa Ekrem'i dövemeden tekmeyle açıldı kapı" (s. 72).

Kapı doğal olarak içerisi ile dışarısını ayıran, içerdekileri dışarıya karşı koruyan, onlarda güvencede oldukları

duygusunu uyandıran mimari bir öğedir. İçerde olan kişi oraya egemendir ve kapısını gelene ister açar, ister açmaz. *Şafak*'ta ise kapının açılması, tersine, içerdekinin değil, dışardakinin isteğine bağlıdır. İçerde olan çaresizdir, elinden birşey gelmez bu konuda. Sevgi Soysal bu durumu vurgulamak için çeşitli bağlamlarda kullanıyor kapı motifini.

Mustafa'nın evi basıldığında, kapıyı açmak zorunda kalan karısının alnına dört adet Tomson dayanır ve Mustafa alınıp götürülür.

Emniyet Müdürlüğü'nde Oya kapatıldığı hücrede beklerken kapı motifini bir kez daha kullanır Sevgi Soysal. "Ansızın hücrenin kapısı açıldı. Kötü suratı göründü Abdullah'ın" (s. 97). Bir örnek daha verelim: Askeri tutukevinde "odanın kapısı açılıyor", içeri giren kadın polis Zafer'dir (s. 128). Bütün bu örneklerde ortak bir nokta da dışarıdakinin polis, içerdekinin devrimci olması.

Kapı motifinin metinde böylesine tekrarlanması hükümet güçlerinin, romanda zaten belirtilen zorbalığını ve keyfiliğini pekiştirmeye, devrimcilerin de eli kolu bağlı bir durumda olduklarını vurgulamaya yarıyor.

Polis memuru Abdullah, müdür Zekâi Bey, emekli Albay Muzaffer Bey egemen güçlerin aracı olan kesimi temsil ederler ve toplumsal konumları göz önüne alınarak çizildikleri için, özellikleri ister istemez genel olacak, onları 'birey' yapacak kendilerine özgü kişilikleri ortadan silinecektir. Bu tür karakterler dış dünyadaki ve diğer romanlardaki benzerleri gibi konuşacak, hareket edecek ve temsil ettikleri tipi iyi örnekleyebildikleri oranda başarılı sayılacaklardır.

Şafak'takiler de böyle çizilmişlerdir ama yazar, Abdullah'ı bir an için basmakalıp bir polis memuru olmaktan çıkarır ve başarılı kotarılmış bir sahnede Abdullah'ın beklenmedik bir yönünü belirterek şaşırtır okuru. Bu acımasız polis memuru Ali'yi döverken adamcağızın bir balık gibi açılıp kapanan ağzı Abdullah'a evinde beslediği ve üstlerine titrediği balıklarını anımsatır. Suları vaktinde değiştirilmezse ölebilecekleri korkusu Ali'ye öfkesini daha da arttırır. Canavardan farksız Abdullah'ın yüreğinde böyle bir hayvan sevgisinin mevcudiyeti, ve bu sevginin suçsuz bir insanı döverken kabarması ilginç bir yön kazandırır Abdullah'ın kişiliğine.

Şafak'ta, iki taraf arasındaki çatışmayla ilgili bir özellikten daha söz etmek gerek. Sevgi Soysal'ın bu çatışmaya daha çok bir kadın açısından yaklaştığı ve bundan ötürü kadın devrimcilerin sorununa Türkiye'deki genel kadın sorununun bir parçası olarak baktığı söylenebilir.

Kadının cinsel bir nesne olarak algılandığı ataerkil bir toplumda devrimci kadının suçu ikiye katlanıyor, çünkü onun böyle bir işe soyunması, erkeklerle bir arada harekete katılması, polisin gözünde onu yalnız siyasal bakımdan değil ahlaksal bakımdan da suçlu kılar. Nitekim Zekâi Bey'in Oya'ya ilk sorusu, evli ve çocuklu bir kadınken "alemin herifleriyle içmesini" nasıl açıklayabileceğidir. Ve sorgu boyunca, arada bir şehvetle baktığı Oya'ya orospu muamelesi yapar, siyasi bir suçlu muamelesi değil. Öyle ki, Oya, "Bana yöneltilen suç orospuluk mu?" diye sormaktan alamaz kendini.

Devrimci kızlara, kadınlara yapılan işkence de cinsel niteliklidir. Örneğin Emniyet'te beklerken masanın üzerine

bırakılmış copun Oya'ya anımsattığı Sema ve ona yapılanlar. Üç polis işkencede Sema'nın makatına cop sokmuşlar ve sokarken coşmuşlar, kendilerinden geçmişlerdir. Kız bu olaydan duyduğu tiksintiyi ve utancı Oya'ya anlatırken, işkencenin cinsellikle ilgili yönüdür en çok isyan ettiği.

> Cinsellik olmasa, beni döverler evet, elektrik verirler, tırnaklarımı sökerler...her ne ise...ölesiye acı çektirirler, acıdan delirtebilirler... Ama bunlar anlatılabilir, bunlardan sonra şimdi duyduğum tiksinti duyulmaz asla. Böyle utanılmaz..... Kadın erkek ayrımı bana oynanan oyunların en kötüsüydü. (2. basım, s. 114)

Copa yüklenen işlev erkeklik organının en çirkin işlevidir Sema'ya göre ve Sevgi Soysal'ın da karşı güçlere duyduğu nefret, kadınlara uygulanan copla tecavüz olayı karşısında varır doruğuna. Öyle ki, cop, karanlığı, geceyi, kötülükleri çağrıştıran siyah rengiyle egemen güçlerin simgesi olur. Buna karşılık, iyiliği, aydınlığı, masumiyeti çağrıştıran beyazlık da ezilen devrimcilerin. Sevgi Soysal siyah ve beyaz karşıtlığını bu bağlamda kullanarak, sözünü etiğimiz dış çatışmayı ayrıca simgelerle dile getirir. Örneğin, Oya'nın anılarından biri şudur: Adana Merkez Cezaevinde yatan genç kız Çiğdem işkence sırasında kendini pencereden atmıştır ve şimdi beyaz sargılar ve alçılar içindedir. Koğuşun kapısı açılır ve "boz yeşil giysisi, kara çoraplarıyla" kadın polis Zafer elinde cop içeriye girer. Sıranın en ucunda sargılar içindeki Çiğdem vardır ve "Çiğdem'in *aklığı* Zafer'in *kara* çoraplarıyla ardarda" kayar Oya'nın gözleri önünde. (s. 129. Altını ben çizdim. B.M.)

Oya Emniyet Müdürlüğü'ndeki odada bunları düşünürken ifadesini yazması için önüne bırakılmış ak kağıda büyük

harflerle **COP** sözcüğünü yazmış olduğunu görür ve kağıdı yırtar, ufak ufak parçalara böler, havaya üfler.

> "Beyaz kağıt parçaları odada uçuştular, birikisi masadaki copun üzerine kondu. Siyah ve beyaz: Zafer ve Çiğdem." (s. 131).
> Ali'nin evine yapılan baskının karanlıkta "*sinsice*" yaklaşan polisler tarafından yapılması, sorgunun *gece* boyunca sürmesi ve götürülenlerin şafağın beyazlığında salıverilmeleri de yine aynı simge sisteminin bir uzantısıdır.

Kadın sorununa devrimcilik bağlamı dışında da el atar Sevgi Soysal ve erkeğin egemen olduğu Türk toplumunda ezilen kadının durumunu bir kaç örnekle ortaya koyar. Sözgelimi Firdevs'in durumu. Firdevs'in kocası esrar kaçakçısı. Bir gün durumdan işkillendiği için malı karısına taşıtır, ama yakalanıp yirmidört yıla mahkum olan karısını iki çocuğu ile hapiste beş parasız bırakıp kaybolur ortadan. İşin garibi Firdevs'in herşeyi helâl etmesi ve hâlâ onunla övünmesidir: "İrkeğe sogri sormak dogri diyeldir... Benim Abdullah bir sogri içün beş tokat patlatır, öyle erkek adamdır ki..." (s. 145).

Firdevsler, Menekşeler, Gülşahlar erkeği için her fedakarlığı yapmak gerektiğine ve bunun erkeğin doğal hakkı olduğuna inanan cahil lumpen kadınlar. Ne ki aydınlar, hatta solcu aydınlar katında da erkek, karısına az çok aynı gözle bakmıyor mu? Mustafa öğrencilik yıllarında tanıştığı devrimci Güler ile evlenir ama Maraş'a yerleştikten sonra Güler'in kocasına ve kocasının akrabalarına hizmet etmekten başka bir görevi kalmaz. Mustafa'nın devrimci yaşamına katmadığı karısı yokuş aşağı inişe geçer ve bir fotoroman okuru olup çıkar.

Oya ile Mustafa'nın yaşadıkları iç çatışma konusuna gelmeden önce *Şafak*'ın başka bir özelliğinden söz etmek istiyorum. Bir gecelik bir zamana sığdırılmış bir öykünün getirdiği sınırlamalar yazarı geriye dönüşlere zorlayabilir. Sevgi Soysal öykünün başladığı zaman noktasının gerilerine sarkabilmek için anılara başvurur. Bundan ötürü Oya ile Mustafa'nın cezaevi anıları oldukça geniş bir yer kaplar anlatıda. İki işlevi vardır bu geriye dönüşlerin. 1. Romana yeni karakterler katarak çeşitleri artırmak. 2. Oya ile Mustafa'nın küçük burjuvalıktan gerçek devrimciliğe geçebilme sorununu tartışmak ve açıklamak.

Oya'nın anıları, öykünün Çiğdem, Sema, Menekşe, Firdevs gibi karakterlerle ve onlarla ilgili kısa öykücükler ya da olaylarla zenginleşmesini sağlıyor. Mustafa'nın anılarından da cezaevindeki Ahmet'i, Doğan'ı, Nuri'yi tanıyor ve onların küçük burjuvalık ve devrimcilik konusundaki düşüncelerini öğreniyoruz.

Egemen güçlerle devrimciler arasındaki çatışmanın kadın açısından nasıl ele alındığını gördük. Ne ki romanda asıl önemli olan Oya ile Mustafa'nın yaşadıkları aynı tür bir iç çatışmadır.

Oya Mustafa ile ilk tanıştığında aralarında ortak bir duygunun bulunduğunu sezmiştir hemen: "kendini beğenmemek, kendinden memnun olmamak" (s. 55). Niçin? Çünkü küçük burjuva kimlikleri ile devrimci kimlikleri arasında bocalamaktadırlar ve Sevgi Soysal'ın roman boyunca tekrar tekrar irdelediği, çevresinde ısrarla dolandığı ve

karakterlerine tartıştırdığı bu küçük burjuva ve işçi ideolojisi sorunu gerçekte *Şafak*'ın ana tema'sıdır. Onun için bu çatışmayı yaşayan Oya ile Mustafa'ya daha yakından bakmak şarttır derim. Zaten Sevgi Soysal da öbür karakterlere yapmadığı bir şeyi Oya ile Mustafa için yapar. Onların iç dünyasını açar okura; kendileriyle hesaplaşmalarını, kuşkularını, korkularını sergiler. Bu iki devrimci küçük burjuvalık kokan davranışlarından ötürü, Tanrı karşısında değil ama "işçi" karşısında sürekli günah çıkarır gibidirler.

Oya'nın geçmişi hakkında, metnin orasına, burasına ser piştirilmiş cümlelerden çıkarabileceğimiz bilgi çok az. Evli ve iki çocuk anası küçük burjuva bir yazar. Örgüt üyesi değil ama yazılarında komünizmi övme suçundan hüküm giymiş, çıktıktan sonra da Adana'da bir süre sürgüne mahkum edilmiş. Sürgünlüğünün bitmesine bir hafta var.

Oya'nın huzursuzluğunun nedeninin küçük burjuvalığı üstünden atamaması olduğunu romanın daha başında, yemek davetine giderken düşündüklerinden anlıyoruz. Otel odasında tek başına yaşamaktan sıkıldığı için daveti, "Bir şey olsun da, ne olursa olsun" diyerek kabul etmiş olmasını hatalı bulur: "Yaşanan bunca şeye, deneye rağmen, kendisini olayların akışına bırakan bir küçük burjuvaydı, o kadar." (s. 42). Daha sonra birçok davranışlarından ötürü kendini hep küçük burjuvalıkla suçladığı görülür. Örneğin Zekâi Bey "Onca erkek arasında ne işiniz vardı?" diyerek namusunu sorgulamaya kalkıştığında, sanki gerekiyormuş gibi, bir küçük burjuva tepkisi ve namus anlayışıyla savunmaya geçtiği için kızar

kendine: “Her yerde korumaya çalışıyoruz bu anlayışı, istemesek de.” (s. 100).

Metnin içine dağılmış, kah anlatıcıdan, kah Mustafa’nın anılarından edindiğimiz bilgileri ise şöyle özetleyebiliriz: Mustafa bir işçi aileden doğmuş, yine bir işçi olan dayısı Ali sayesinde okuyabilmiş. İstanbul’da öğrenci hareketlerine bulaşmış, yine bir öğrenci olan Güler ile evlenip Urfa’da Matematik öğretmeni olmuş. Tutuklanmış, ondört ay tutuklu yattıktan sonra salıverilmiş. Mustafa’nın öyküsünün başladığı noktadan önceki yaşamının özeti bu. Oya gibi o da davranışlarını, söylediklerini değerlendirmeye ve özeleştiri yapmaya hazırdır her zaman. İlk kez tutuklandığında eve gelen polislere kapıyı gebe karısına açtırmış olmasını bir devrimciye yakıştıramaz ve bu olayın anısı onu kemirir durur. Adana’daki baskında da Abdullah’ın “sen” demesiyle doğruldu ğunu ve çağrıldığı yere gitmeye hazır olduğunu farkedince yine eleştirir kendini: Suçluluğu kabullenmesi “girişilen eylemi benimsememek, inancının tam ve haklı sahibi olamamak” anlamına gelmez mi? “Kavgayı ne zaman suçluluk, bir şey yapmamayı ne zaman suçsuzluk ve alın aklığı sanır olduk?” (s. 153).

Mustafa’nın sorunu Oya’nınkinden farklı olmadığına göre, bir karakterle örneklendirilebilecek bir tavrı iki kişi ile örneklemek niye? Her ikisinin de işlevi aynı olduğuna göre, bu işlevi Oya’nın ya da Mustafa’nın romanın kahramanı olarak tek başına üstlenmesi mümkün iken, yazarın bu rolü iki kişiye birden yükleyerek tekrara düşmesi bir hata değil mi?

Gerekçesini göstermeye çalışacağım gibi, Sevgi Soysal bunu bilerek yapıyor bence.

Sevgi Soysal'ın, romanlarında birçok kesimden insanı alarak bir çeşitlilik yaratmaya önem verdiğini ve *Şafak*'da da bunu yaptığını söylemiştim. Şimdi ekleyeyim ki devrimciler arasında bile ayrımlara dikkat ederek bu konuda da çeşitleri saptamaya özen gösteriyor. Özellikle işçi sınıfından gelen devrimcilerle küçük burjuva sınıfından gelen devrimciler arasında.

Sanıyorum gerçek bir devrimci gibi davranamadıklarından ötürü kendilerini suçlayan Oya ve Mustafa'nın aynı devrimci tipin örnekleri olmalarına rağmen, romanın iki ana kişisi olarak seçilmelerinin nedeni, aralarında yine de bir ayrım saptanabilmesidir. Oya küçük burjuva bir aileden geldiği halde işçi sınıfının ideolojisini benimsemeye çalıştığı için ikide bir tökezleyen bir devrimci. Mustafa'nın açmazını ise cezaevindeki Ahmet'den dinleriz:

> Örneğin siz öğretmenler, tipik küçük burjuvalarsınız. Bütün yaşantınız ve tavırlarınızla. Sen öğretmenliği, küçük burjuvalığı seçmişsin, ama bir yandan içinden geldiğin sını fın ideolojisine sahip çıkmak istiyorsun. Olmaz, iki şey birden seçilmez. (s. 77)

Anlaşılan Mustafa bu suçlamalardan sonra sorununun bilincine varmış olacak ki, tahliye edilince geldiği Adana'da akrabası avukat Hüseyin'e, durumlarını tahlil eder ve romanın tema'sı bakımından önemli gördüğüm için bir kısmını alıntılayacağım şu konuşmayı yapar:

> İşte bizleri zayıflatan bu. İçinden gelmediğimiz bir sınıfa, farketmeden özenmek. Çünkü yıllarca tahsili filan hep sınıf atlamak için yapmışız. Yıllarca bunun için sıkıntı çekmişiz. Kendimize ait olması gereken bir ideolojiyi keşfettiğimizde, daha doğrusu keşfettirildiğimizde bocalıyoruz. Çok yatırım

> yaptığımız bir şeyden zor mu vazgeçiyoruz, nedir? İçinde bulunduğumuz koşulları değiştirmeyi o kadar uzun bir süredir kafaya koymuşuz ki, bu olanaklar elimize geçmeye başladığında, istemesek de sarılıveriyoruz. Ancak, sınıf değiştirmeye özenmemiş bir işçi gerçek bir devrimci olabilir. Bir de, işçi sınıfı ideolojisi adına, kendi sınıflarını gerçekten değiştirebilenler. (s. 78)

Öyleyse Mustafa devrimci olmakta zorluk çekiyor, çünkü sınıf değiştirmeye özenmiş. Oya ise "işçi sınıfı ideolojisi adına, kendi sınıflarını gerçekten değiştirebilenler"den olamamış henüz. Ama sınıf değiştirmek olanaksız bir şey değil. Ahmet bir milletvekilinin oğlu olmasına karşın bunu başarmış. Şurası açık ki Sevgi Soysal devrimciler konusunda genelleme yapmak yerine, farklı ideolojik tavırlara bakarak çeşitliliği saptamaktan yana. Özellikle küçük burjuva aydınının durumuna eğilmek istediği için, bu yolda Mustafa'nın anılarından yararlanarak konuya yeni örnekler getirir. Bir fabrikatörün oğlu olan ve eski burjuvalığının cezasını öde mek gereksinimiyle devrimcilikte keskin davranmaya, cezaevi koşullarının zorlaşmasından yana tavır koymaya yatkın Doğan ile "Biz burda sefilleri oynamağa özenmiyoruz senin gibi. Acıyı, zoru, açlığı falan bebelikten biliriz" diyen (s. 193) işçi Nuri arasında patlak veren tartışma da aynı konuya başka bir örnek.

"Şafak" adını taşıyan son bölüme, çeşitli kesimler için güne başlamanın ne demek olduğunu belirterek giren yazar, şafak vakti Adana kentinin bir tablosunu sunuyor okura. Bu tablonun bir yanında az sonra Adana eşrafının şişkin cüzdanlarına kepenklerini açacak Bankalar Caddesi'ndeki kuyumcu dükkanları var, öteki yanda Küçük Saat'in çevresinde bir günlük ekmek parasını çıkarabilecekleri herhangi bir işi, yani

“kendi şafaklarını” bekleyen ırgatlar, ameleler. Tablonun başka bir köşesi, pamuk tarlalarının sahibi, “şafağa koşturan beyler”i gösteriyor. Yine başka bir köşesine, “Sığır Pazarı”na yerleştirilmiş çadırlarında çingeneler güne başlamış çoktan. Daha ötede fabrikalar ve işçiler var. İşçi için “işbaşı demektir şafak.” (s. 219). Bar kadınları otellerine dönerken, geceyi onlarla paylaşmış Beyrut yolcusu iş adamları Koza Oteli’nden arabalarına biniyorlar, vb.

Bunlar şafak vakti Adana kentinden görüntüler. Sevgi Soysal’ın yaptığına romanın öyküsünden bağımsız ve bundan ötürü işlevsiz bir betimleme diyebilir miyiz? Anlatıcı elinde kamera kentin içinde dolaşıyor ve kah şurasını kah burasını gelişigüzel odaklıyor gibi. Ama dikkat edince anlıyoruz ki bu odaklama gelişigüzel ve tarafsız değil, ideolojiktir. *Şafak*’ın anlatıcısı zaten nesnel bir bakışla anlatmaz öyküyü; genelde Oya’nın, Mustafa’nın ve belli ki yazarın ideolojik bakış açısını paylaşan bir anlatıcıdır. Adana sokakların dan seçtiği tek tek sahneler bir araya gelince ortaya anlamlı bir tablo çıkıyor. Gerçekte bu tablo zengin ile yoksul, ezen ile ezilen ya da sömürücü ile sömürülen karşıtlığını belirtmeye yönelik sahnelerden oluşuyor ve bu nedenden ötürü, yapılan betimleme romanın tema’larına destek veren ve geçerli işlevselliği olan bir kent betimlemesi sayılabilir.

Gerçi şafak yeni bir günün başlangıcı demek, ama romanda bu sözcük başka anlamlara da geliyor. Bunlardan biri silahlı devrime başlama vaktidir. Oya’nın cezaevi anıları arasında Gülay adlı bir kızın çok tehlikeli bir kaçma girişimi vardır ve

Feza, arkadaşının bu serüvenci davranışını eleştirirken, Gülay'ı savunan Oya ile aralarında şu konuşma geçer:

> "Kaçanlar hep vuruldular, öldürüldüler..."
>
> "Vurulmayabilir... Kurtuluş saati gelir belki..." demişti Oya.
>
> "Sen ondan farklı değilsin" demişti Feza.
>
> "Hayalcisiniz. Birinin elinde dinamit, öbürünün kalem, sonuç aynı. Saatler ayarlı ve kurallı makinalardır... Akşam zamanı şafağı vuran saat sadece yanlıştır. Sen aslında yanlış çalan saate inanmak istesen de batan günle doğan günün sırasını tersine çeviremezsin."
>
> "Hata yapıldı evet..."
>
> "Yapıldı, yapıldı ki burdayız."
>
> "Demek aşağı yukarı hepimizin saati bozuk."
>
> "Çünkü aslında şafak vakti değil..." demişti Feza. (s. 258)

Oya ile Mustafa için ise şafağın anlamı başka. Tutuklanmayıp salıverildikleri için onların açısından şafak, özgürlük ve yeni bir yaşama başlangıç demek. Ama sağlam bir başlangıç mı onlarınki? Oya ikirciklidir. Eski küçük burjuva Oya'yı geride bıraktığı, anlamsız alışkanlıklarını unuttuğu kesin değil çünkü.

> Tavırsız, savaşsız, şaşkın bir yeni Oya bulmak öyle kolay ki. (....) Şimdi, özgürlüğe yeni bir adım attığı bu sabahta, sevincini azaltan bu korku. Bundan sonraki Oya'dan korku. (s. 281-282)

Ancak sorumluluk duyacağı bir hareket birlikteliği içinde kurtuluşunu bulabileceğinin bilincinde. Ne ki böyle bir "bağımlılık halkasına" katılmayı başarabileceğinden emin değil.

Mustafa'nın durumu da Oya'nınkinden farklı sayılmaz, çünkü o da gelecekte gerektiği gibi davranabileceğinden kuşkulu.. Şimdilik sınavını başarılı vermiş saymıyor kendini. Ama ileride belki de karısıyla birlikte "gelecek şafakları" konuşacaklardır.

Görüldüğü gibi ne Oya üstesinden gelebilmiş sorununun ne de Mustafa. Romanın başında ne iseler bitiminde de odurlar. Zaten *Şafak*'ta karakterler öykü zamanı içinde (ki bir gecedir) değişmezler, ama okurun onlar hakkında edindiği ilk bilgilere anılar yoluyla yenileri eklenir. Başka bir deyişle, değişen, karakterler değil, bizim onlar hakkındaki bilgimizdir.

Yazar yalnız Oya ile Mustafa'nın değil ötekilerin de geceki olaya tepkilerini sergileyerek bu insanların kişiliklerinin altını çizer. Emniyet'de korkudan köpekleşen Zekeriya gördüğü her yerde komünistleri yakalatarak bozkurtların gözüne girmeyi planlamaktadır. Ekrem sessizce evine dönmüştür, ticarete devam etmek için. Sosyalist geçinen Hüseyin işlerini yola koyabileceğini, Birlik Partisi sayesinde Alevi müşterileri kazanabileceğini, hatta belki de milletvekili olabileceğini hayal etmektedir. Yalnız dürüst işçi Ali, fabrika müdürü Muzaffer Bey'in kestiği üç günlük yevmiyenin peşini bırakmamaya ve hakkını almaya kararlıdır.

Yemekteki toplantıdan alıp götürülenlerin de bu olaydan ötürü kişiliklerinde bir değişiklik olmadığını gösterdikleri tepkiden anlıyoruz.

Sevgi Soysal şafak vaktindeki başlangıcın Oya ve Mustafa hesabına nasıl gelişeceğini açıklamadığına göre, ana tema'nın nasıl bir sonuca bağlanacağını bilmemize imkan yok. Başka bir deyişle *Şafak* sonu açık bırakılmış romanlardan.

Özellikle geleneksel anlatılar kişilerin şu ya da bu şekilde bir durağa varmaları ve öyküyü sürükleyen bir sorunun çözümlenmesiyle son bulur. Bu sorun bir cinayet, bir entrika, birleşmek isteyen sevgililerin önündeki bir engel ya da cevabı

başta bilinmeyen herhangi bir sorun olabilir. *Şafak* ise çözüm bekleyen bir soruna göre düzenlenmemiş; durum başta ve sonda aynı. Gerçi altı kişinin niçin evden alınıp götürüldükleri, tutuklanıp tutuklanmayacakları bir soru işaretidir ama olayın ciddi olmadığı çabuk anlaşıldığından soru önemini yitirir. Kısacası, *Şafak* çözümleme değil bir sergileme romanıdır, yani belli bir dönemde toplumu oluşturan kesimlerden kişilerin durumunu, ilişkilerini yansıtır.

Şafak 12 Mart döneminde yaşanan karabasanı okura duyurabilen bir yapıt olmakla birlikte bu başarısı onu kalıcı kılmaya yetmiyor. Romanın iki merkez kişisi aracılığı ile dile getirilen ana tema, yani küçük burjuva kimliğinden sıyrılıp işçi sınıfı ideolojisine içtenlikle sarılarak devrimci olabilme çabası, ancak romanın yazıldığı yıllar için güncel bir sorundu. Toplumsal koşulların hızla geliştiği Türkiye'de bu konu güncelliğini yitirmiş olduğundan, *Şafak* bugün sanatsal değerinden çok tarihsel değeri için okunan 12 Mart dönemi romanlarından biri olacaktır herhalde.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİR DÜĞÜN GECESİ

1980’den önceki 12 Mart romanları Türkiye’de toplumcu gerçekliğin egemen olduğu bir dönemin ürünleridir. Yazarlar, haksız düzen, sağ-sol çatışması, polis baskısı ve işkence gibi konuları işlerken, dile getirmek istedikleri toplumsal gerçekleri ön plana almış, romanı bu yolda bir araç olarak görmüşlerdi. Anlatı teknikleri, biçim sorunları yani romanın sanat yönü ikinci plana itilmişti diyebiliriz.

1980 sonrası romanının göze çarpan bir özelliği ise yazarın toplumsal sorunlardan çok biçim sorunlarına eğilmesidir. Bu saptamanın tüm 1980 sonrası romanları için geçerli olmadığını söylemeğe gerek yok, ama kanımca Latife Tekin, Pınar Kür, Orhan Pamuk, Bilge Karasu gibi önde gelen yazarların, hiç değilse kimi yapıtlarıyla oluşturdukları bir akım için geçerlidir.

Ancak sözünü ettiğimiz iki dönem arasında bir geçiş romanı sayabileceğimiz yapıtlar olduğunu unutmamak gerek. Yani hem 12 Mart romanı gibi, dönemin toplumsal gerçekliğini işleyen, ama aynı zamanda yeni anlatı yöntemlerinin arandığı romanlar. Başka bir deyişle romanı sadece bir araç olarak değil, bir amaç olarak gören yazarların yapıtları.

Sanırım Adalet Ağaoğlu’nun *Bir Düğün Gecesi* bu tür romana en iyi örnektir. Çünkü bu romanda yazar, sanatı, toplumsal malzemesini aktarma yolunda bir araç olarak kullanma eğilimiyle, malzemesini bir sanat yapıtı yaratma yolunda bir araç olarak görme eğilimini bir denge içinde tutmayı

başarmıştır. *Bir Düğün Gecesi*, bir yönüyle 12 Mart romanları arasında yer alırken, gerçekçi romandan modernist romana kayışıyla da, daha sonra gerçekçi yöntemden büsbütün uzaklaşan 1980'li yılların romanına bağlanır. Ayrıca hayal kırıklığına uğramış ve politikaya küsmüş devrimci küçük burjuva aydınının çıkmazına ve içine düştüğü bunalıma eğildiği için de 1980 sonrası depolitize romana geçiş niteliğinde olduğu söylenebilir.

Bir Düğün Gecesi 1970'li yıllardaki Türk toplumunun genel bir tablosunu sunan, o dönemi ilerici ve gerici tipleri ile yansıtan ve bundan ötürü bir yönüyle panoramik bir roman. Ama aynı zamanda birkaç aydının birey olarak iç dünyalarında yaşadıkları sarsıntının anlamını irdeleyen ve bundan ötürü başka bir yönüyle de dramatik bir roman.

Daha önce Halide Edip Adıvar benzer bir yöntem kullanmıştı *Sinekli Bakkal*'da. Rabia'yı Abdülamit dönemi İstanbul'unun çeşitli çevreleri arasında dolaştırarak, fakir bir Müslüman mahallesi olan *Sinekli Bakkal*'ı, bir nazır konağını, saray çevresini ve Jön Türkler teşkilatını teker teker romana sokmuş ve böylece toplumun panoramik bir tablosunu çizmişti. Ama aynı zamanda bu fon üzerinde Rabia'nın Peregrini ile evlenmesi öyküsünü yani Batı-Doğu karşıtlığı tema'sını işlemişti.

Adalet Ağaoğlu ise roman karakterlerinden birini çeşitli çevrelerde dolaştırmak yerine, bu çevrelerin temsilcisi olabilecek tipleri küçük bir mekanda toplamayı yeğlemiş, ya ni Anadolu Kulübü'nde yapılan düğünde. Tarih 26 Kasım 1972.

Adalet Ağaoğlu da bu fonun arasına üç karakterinin öyküsünü yerleştirmiş.

Romanın kişilerini, düğünde buluşan oğlan ve kız tarafının aileleri oluşturuyor. Dönemin ordusu da, iş çevresi de, devrimcileri de, polisi de var bu düğünde. Damat Ercan'ın babası Hayrettin Özkan bir tümgeneraldir; Gelin Ayşen'in babası İlhan Dereli ise bir kasaba avukatıyken yolunu bulmuş, arsa kapatmalar, ihaleler sayesinde zengin oluvermiş bir iş adamıdır. Yine iki ailenin diğer üyeleri arasında devrimci kesimden bir öğretim üyesi, bir sanatçı ve bir üniversite öğrencisi var. Aile dışında polis Ahmet ve kapıda bekleyen askerler başka bir kesimin temsilcileri; işçi sınıfının temsilciliği de gelinin davetlisi olduğu halde, düğüne gelmeyip sarı kır çiçekleri gönderen Ali Usta'ya düşüyor. Düğündeki tipleri tamamlamak gerekirse listeye gelinin ya da damadın akrabası, politik bakımdan bilinçsiz kadınları da katabiliriz.

Bütün bu insanların kişiliklerini belirleyen sosyo-ekonomik koşullar olduğu gibi bunlar o dönem Türkiye'sinin tipik kişileridir. Yalnız kişiler değil tipik olan, durumlar da öyle. Ercan ve Ayşen'in nikahı asker ile burjuva işbirliğinin göstergesi; düğünde kişilerin sağ ve sol olarak ayrılması, aile içinde politik nedenlerle bölünme ve bu yüzden beliren düşmanlık o döneme özgü durumlar. İlhan Bey kendi iki kız kardeşiyle adeta kanlı bıçaklı. Gelin Ayşen'in en büyük düşmanı annesiyle babası. Damadın kardeşi Hakan ağabeysi Ercan'ı vurmaya kararlı vb. Ömer de Ayşen de o yıllardaki pek çok aydın gibi bir süre için de olsa gözaltına alınmış insanlar olarak dönemin tipik durumlarından birini yaşamışlardır.

Belli ki yazar, bu tipik insanlar ve onların içinde bulunduğu tipik durumlar aracılığıyla, düğünü, o dönemin küçük ölçekli bir Türkiye'si olarak sunuyor okura. Romanın dra matik yönü ise düğün halkından üç solcunun yaşadığı acı olaylardan kaynaklanıyor ve bundan ötürü bu üç kişi yalnızca kendi kesimlerini temsil eden tipler olarak değil, karmaşık ama yine de tipik durumlar içinde bocalayan bireyler olarak işleniyor. Ancak bu konuda daha fazla ayrıntıya girmeden önce metnin anlamını somutlaştırmada bize yardımcı olan ve ayrıca metne estetik bir boyut kazandıran anlatım tekniği üzerinde durmak istiyorum.[1]

20. yüzyılda Batı romancıları, yazar olarak metinde kendilerini hissettirmemek için yeni anlatım yöntemleri aramışlar ve bu bakımdan Türk romancılarına da örnek olmuşlardır. Burada bu konuyu inceleyecek ve denenen tüm yöntemleri tartışacak değilim. Ancak *Bir Düğün Gecesi*'nde kullanılan yöntemi kısaca anımsatmakta yarar var.

Yazarı ve onun bir gölgesi gibi işlev görebilecek olan anlatıcıyı ortadan kaldırmanın değilse de göze batmayacak bir biçimde silikleştirmenin bir çaresi öyküyü elden geldiğince karşılıklı konuşmalarla yürütmektir. Hemingway'in 'Katiller' öyküsünde yaptığı gibi. Orhan Kemal de *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de anlatıcıya kişilerin sadece hareketini betimlemek işlevini yüklemeye çalışmış ve üst tarafını konuşmalara ayırmıştı.

Romanı üçüncü kişi ağzından ama bir karakterin bilincinden vermek yolunu da Peyami Safa *Matmazel Noralya'nın Koltuğu*'nda denemişti. Benzer bir yöntemi kullanan Oğuz Atay

Tutunamayanlar'da Turgut'un bilincini okura sergileyebilmek için karakterin bilincine sızma yollarını ustalıkla kullanmış ve genellikle iç konuşma yönteminden yararlanmıştı. Adalet Ağaoğlu bir adım daha atıyor diyebiliriz, çünkü *Tutunamayanlar*'da Turgut'un kafasından geçenleri okura aktaran silik anlatıcıdan da vazgeçmiş, üçüncü kişi ağzından öykülemeyi hepten kaldırmış, yalnızca birinci kişi ağzından ve sessiz olarak içten konuşan karakterleri bırakmış.

Roman baştan sona iç konuşmalarıyla sürdüğü için buna Dorrit Cohn'un yaptığı gibi *bağımsız iç konuşma yöntemi (autonomous monologue)* diyebiliriz.[2]

Yazarı birçok bakımdan kısıtlayan bu teknikle yazılmış romanın Batı'da da azdır örnekleri.

Adalet Ağaoğlu bağımsız iç konuşma yöntemini Türk romanında ilk kez deneyen ve bildiğim kadarıyla özgün bir biçimde deneyen bir yazar. Ama bu yöntemde karar kılması ne bakımlardan yerinde ve ne bakımlardan yersiz olmuştur sorusuna az aşağıda eğileceğim. Roman bir kişinin değil birçok kişinin kısa ya da uzun süren iç konuşmalarından oluşuyor. Adalet Ağaoğlu düğün salonunu bir sahne gibi kullanarak iç konuşma tekniğini tiyatro tekniğiyle birleştirmiş. Bir an için *Bir Düğün Gecesi*'ni roman olarak değil de tiyatro olarak düşünürsek kurgu ve tekniği daha kolay kavrarız. Yapılması gereken şey çok basit. Romandaki kişilerin peşpeşe gelen iç konuşmalarını sahnedeki aktörlerin sesli olarak *kendi kendilerine yaptıkları konuşmalara (soliloquy)* çevirmek yeterli. Bu da tabii çok eski bir konvansiyon ve Hamlet'in "Olmak ya da Olmamak" diye başlayan sesli konuşması bunların en ünlüsü.

Hatta günümüz teknik olanaklarıyla romana daha da yaklaştırabiliriz oyunu. Çünkü aktör ağzını açmadan sahnede durur ama sesi seyircilere teypten duyurulur. Tabii ki tiyatro konvansiyonu gereği söylenenleri diğer aktörlerin işitmediğini varsayacağız.

Eğer romanı oyunlaştırsaydık gerçekten de metinde hiçbir şey değiştirmeden sessiz iç konuşma yerine sesli *soliloquy* yöntemini kullanmakla bunu başarabilirdik. Ne ki çok uzun bir oyun olurdu bu. Gerçi Ağaoğlu yapıtını oyun olarak yazmamış ama dediğim gibi sahne düzenler gibi düzenlemiş. Dikkat edersek iç konuşmalarını dinlediğimiz kişilerin sıralanmasında da belli bir düzen gözetilmiştir. Şu sırayı izliyor konuşanlar: (Ömer - Tezel), (Ömer - Tezel), (Ömer - Tezel), (Ömer - Gönül), (Ömer - İlhan), (Ömer - Fıtnat), (Ömer Tuncer), (Ömer - Nuriye), (Ömer - Ertürk), (Ömer - Ayşen), (Ömer). Görüldüğü gibi iki konuşmacı arasına ya da aynı kişinin iki konuşması arasına Ömer'in konuşması giriyor hep, çünkü Ömer'in işlevlerinden biri sunuculuk. Düğün salonunu tamamen değilse de büyük ölçüde Ömer'in bilincinden görürüz. Onun işlevi iç konuşmalarıyla yalnızca kendi iç dünyasını, düşünce ve duygularını dile getirmek değil, aynı zamanda salonda olup biteni aktarmak, kişileri tanıtmak, değerlendirmek, yargılamaktır. Bu işlevi yerine getirirken her konuşmasının sonunda düğündekilerden birini odaklar ve o kişi sanki sahnede spot ışığı ona çevrilmiş gibi konuşmasına başlar. Örneğin I. bölümde Ömer'in konuşması şu cümlelerle bitiyor:

> Şimdiyse Tezel'e bırakıyorum.(...) Onunsa içkisiz kalmamaktan öte beklediği hiçbir şey yok. Öyle görünüyor. Aysel'in uzak sesini anında unutmuş bir Tezel bu. Değilse de alkol unutturur. (s. 23)

Ömer'in bu sözlerini Tezel'in ilk iç konuşması izliyor. Başka şekilde söylersek bütün bölümler Ömer'in iç konuşmasıyla başlar ve arkasından onun seçtiği ve sunduğu kişinin konuşması yer alır. Böylece her bölüm Ömer ve düğündeki birinin iç konuşmasından meydana gelir. Bu sunucu, be timleyici ve tanıtıcı yönüyle Ömer romandan silinmesi istenen anlatıcı-yazar'ın yerini alıyor. Kendi de farkında bunun:

> Sanki,(...) yepyeni bir kişiliğe bürünmüşüm.(...) Yepyeni duygularla bezeli yepyeni bir kimlik bu. Görüyor musun Ömer, bir romancı olmanın eşiğinde duruyorsun. Az önce Tezel'i düşünürken, Ayşen'i ya da Engin'i düşünürken, Aysel ikide bir zihnimi dolaşıp giderken, dahası burada gördüğüm her yüze bir söz, her söze bir anlam, her anlama uzak-yakın bir geçmiş, şu ana da yine uzak-yakın bir anlam yakıştırırken bunun bilincinde değildim. Şimdi, sırtımı dayadığım bu duvar dibinde ansızın bilincindeyim bunun. (s. 128)

Başka bir yerde de Tezel'in "Böyle derin derin ne düşünüyorsun?" sorusuna "Kötü bir roman yazıyorum" cevabını verir. (s. 223)

Romancılığa soyunan Ömer'in, hareketlerine, bakışlarına, gülüşlerine bir anlam yakıştırdığı bu insanlar kendi iç konuşmalarıyla bu kez dolaysız olarak düşüncelerini ve duygularını açığa vururlar.

Bağımsız iç konuşma yöntemi birçok bakımdan kısıtlayıcı, başarıyla uygulanması güç bir yöntemdir. Hele metin *Bir Düğün Gecesi* gibi uzun bir metinse ve karakterlerin geçmiş yaşamlarının okura bildirilmesi gerekiyorsa.

Adalet Ağaoğlu yöntemin cenderesinden kurtulmak ve rahatlamak için çözümler aramış. Bir iki örnek vermek yerinde olacak. Bunlardan biri iç konuşmanın bir başkasıyla konuşuyormuş gibi yapılması. Örneğin Fıtnat Hanım "Neden

ayrı ayrıyız? Hep aynı yerlerdeyiz? Ah Selim Bey, Selim Bey, erkenden göçüp gittin" diye başlayan iç konuşmasında ölmüş olan kocasına dert yanıyor. Gönül Hanım ise içinden söylediklerini sanki bir komşusuna söylüyor. "Ne yaptım kom şum, Ömer Bey'e karşı ayıp mı ettim acaba?" diye başlayarak kocasının akrabalarını çekiştiriyor, içini döküyor görülmeyen komşusuna. Tuncer sanki karşısında Ömer varmış gibi konuşuyor, davranışlarını ona açıklamaya çalışıyor. Ayşen uzun iç konuşmalarının bir kısmını Gül'e hitaben yapıyor, bir kısmını Ömer'e. Böylece insanın kendi kendine içinden konuşurken söylemeyeceği şeyleri, yazar, diyalog biçimine dönüştürerek söyletiyor kişilere. Adalet Ağaoğlu'nun bir başka çözümü de şu: Ömer IX. bölümün sonunda iç konuşmasını "Kore'den dönüşleri çiçeklerle ve marşlarla karşılanan bu albay mı?" sözleriyle bitirirken spot ışığını Kore savaşında çarpışmış olan Ertürk'e çevirmiş olur. Romanın kurgusuna göre bu odaklamayı Ertürk'ün iç konuşmasının izlemesi gerek, ama Ertürk'e ayrılan alt bölüm "Birleşmiş Milletler İrtibat Subayı Ertürk'ün Hatıra Defterinden Notlar" başlığını taşıyor. Bu durumda Adalet Ağaoğlu'nun iç konuşma yönteminden vazgeçtiği ve anı defteri yöntemine geçtiği kanısına varabiliriz. Ancak anı defterinden on sayfa okuduktan sonra X. bölüme gelince anlıyoruz ki bunlar gerçekten Ertürk'ün yazdığı anılar değil, Ömer'in ona yakıştırdığı ve uydurduğu anılardır, yani Ömer'in anı defterine dönüştürülmüş bir iç konuşmasıdır. İktisat profesörü Ömer'in bir Ertürk karakteri yaratmasına şaşmamak lazım çünkü düğün halkını seyrederken romancılığa soyunduğunu daha önceden bildirmişti. Ama öyle de olsa bir

adamın on sayfa tutan bir anı defterini kafasında bir iç konuşma şeklinde yazmış olması inandırıcı olur mu? Bu örnekler gösteriyor ki yazar kısıtlayıcı yöntemi biraz serbest ve gevşek kullanmayı yeğlemiş.

Roman ilerledikçe bu iş konuşmalarda yapılan geriye dönüşlerle karakterlerin geçmişi hakkında bilgi verilirken, aynı zamanda, düğünde bulunmayan kişiler tanıtılır ve toplum panoramasının eksik yönleri giderilir.

Anlatım tekniğini, romanın asıl tema'sına ilişkin işlevini az aşağıda ele alacağım için burada daha fazla ayrıntıya girmeden içeriğin dile getirdiği anlama geçmek istiyorum.

Düğün sahnesinin aktörleri kabaca ilericiler ve gericiler olmak üzere ikiye ayrılıyor ve yazarın bu iki grubun kişilerini canlandırma tekniği farklı. Gericileri (İlhan, emekli albay Ertürk, Müjgan vb.) yüzeyden ve tip olarak kaba bir iki fırça darbesi ile çizmekle yetinmiş; ilericileri (Tezel, Ömer, Ayşen) psikolojik sorunlarıyla, derinlemesine, karakter olarak canlandırmış. Gerici kesimi sergileme yönteminde ince ayrımlara yer yok. Örneğin İlhan kendi tipinin en belirgin özellikleriyle çizilmiş: Komünizm düşmanlığı, çıkar ilişkileri sayesinde arsa kapatma, kredi alma, orduya motor satma türünden marifetler.

Romanın sonuna doğru tempo hızlanır ve bu kesimin çirkin ve zevksiz düğün cümbüşü Ömer'in bilincinden bize yansır. Spot ışığı tek bir kişinin değil, "Freni patlamış bir kalabalık" üstüne tutulmuştur şimdi. Yedek subay marşıyla hep birlikte

halay çekmeler, göbek atmalar, sulu şakalar ve marş müziği eşliğinde samba yapmalar. Bunlar bir yozlaşmanın göstergeleri ama kanımca yeni bir şey söylemeyen bir sahne. Besbelli yazar bu kesimin eleştirisine özenle eğilmek gereğini duymamış.

Topluma yüzeysel bir yaklaşım gerektiren panoramik roman için kişinin bilincine sızmamıza yarayan iç konuşma uygun bir yöntem değil. O halde romanda dile getirilmek istenen görüşlerle anlatım tekniği arasında bir uyuşmazlık mı var? Bu soruya evet cevabını verirdik eğer yazar toplumun yalnızca genel bir tablosunu çizmeyi hedeflemiş olsaydı. Gerçekte asıl amaç üç kişinin (Tezel, Ömer, Ayşen) iç dünyasında yaşanan serüvenler dolayısıyla kişilik ya da kim lik sorununa eğilmek ve yine bu serüvenler aracılığıyla devrimci gençliğin bazı temel değerler karşısındaki yanlış tutumunu eleştirmek. Metnin matematik verileri bile bu eleştirinin önemine işaret eder. Elimdeki 4. baskı 362 sayfa ve bu 362 sayfanın 291 sayfası, yani kitabın üçte ikisi bu üç kişinin ortak bir özellik sergileyen serüvenlerine ayrılmış. Devrime inanmış ve katılmış bu üç burjuva aydını da radikal devrimci öğrencilerden tokat yemiş, yaralı, küskün ve yalnız insanlardır.

Ayşen ile başlayalım. Annesinden babasından nefret eden, üniversitedeki solcu arkadaşlarına katılmak için çırpınan, ama göz altına alındığında babasının araya girmesiyle serbest bırakıldığı için arkadaşlarınca dışlanan Ayşen, yalnızlığa mahkum edilmiş, kuşkuyla bakılmanın acısını çeken bir kızdır. Ömer “Yalnızlığı göğüslemek herkesin kolay başarabileceği bir iş değil Ayşen” (s. 316) demekte haklıdır. Ayşen’in yalnızlığa psikolojik tepkisi onu inadına, sırf intikam olsun diye

tümgeneralin oğluyla evlenmeye iter. Duyduğu acıyı ve yıkılmışlığı onun bilincini bize açan iç konuşma yöntemi sayesinde dolaysız olarak yakından gözlemleyebiliriz:

> ‘Ben’ yok, ‘Biz’ var: Pis burjuva kızı! Unutamaz mısın ikide bir ‘ben’ demeyi? Unuttum işte Gül. Söze sık sık ‘Çocuklar ben...’ diye başladığım için beni sürekli böyle azarlayıp durmuş olan bütün eski arkadaşlarıma selam söyle. ‘Ayşen ‘biz’ olmuş’ de. (...) Oldum Gül. Artık hiç ‘Çocuklar ben’ demiyeceğim. Hep biz: Bizim arabamız, bizim buzdolabımız, bizim salonumuz. (...) Bizim yastıklarımız... –Bir yastıkta kocayın, dedi hacı babanın karısı–, bizim yorganlarımız, bizim terliklerimiz, bizim çamaşırlarımız, bizim pijamalarımız ve geceliklerimiz... Bizim gecelerimiz... Gecelerimiz bizim... Bizim sevgisizliklerimiz... Bizim sevgisizliklerimiz... (s. 264)

İlerici öğretim üyesi Ömer’in dışlanması devrimci öğrencilerin başka bir yanlışını koyar ortaya. Bu düzenin üniversitesini bitirmenin “burjuva piçlerinin işi” olduğuna inanan bu öğrenciler bilgiden değil eylemden yanadırlar ve bunun gerçekçi bir tutum olmadığını, düzen değiştiğinde ülkenin iktisatçılara, mühendislere, yargıçlara gereksinimi olacağını söyleyen ve kırlara çıkarak gerilla savaşına kalkışmayı serüvencilik sayan hocalarını korkaklıkla suçlar ve bir gün derste “in aşağı” diye bağırarak aşağılarlar onu (s. 298). Ömer’in durumu Ayşen’inkine koşutluklar gösterir, çünkü Ömer’in de göz altına alındıktan sonra serbest bırakılması ve üniversite tarafından “dırıltısız zırıltısız” geri alınması sol çevrede adının kuşkuluya çıkmasına yetmiştir (s. 101). Ömer “ilerici bilim adamlığımdan emekliye ayrılmış bulunuyorum” diyerek betimler durumunu. Ayşen gibi o da devrimciler tarafından dışlanmış, aşağılanmış bir ilericidir; kızgın, kırgın, yaralı.

Üç öyküden en çarpıcısı Tezel'in öyküsü. Çünkü onun devrimcilerden yediği tokat mecazi anlamda değil gerçek anlamda bir tokattır. Öğrenciliğinde devrimci harekete katılmış, şimdi de ünlü ve solcu bir ressam olan Tezel'in açtığı sergiye gelen biri kız biri erkek keskin devrimci iki genç, Tezel'e fabrika ve işçi resmi yapmadığı için çıkışınca kavga çıkar ve kız Tezel'e bir tokat aşkederken erkek de yüzüne tükürür. Tezel'in iç konuşmaları gerçi yaşam öyküsünü vermeye yarar, ama asıl amaç geçmişi anlatmaktan çok tokat olayının Tezel'i nasıl etkilediğini ve değiştirdiğini göstermektir. Bu olaydan sonra Tezel tüm inançlarını kaybetmiş ve nihilizme sığınmıştır; olayı unutmak için de alkole. Onun da yalnızlığı aşağıdaki parçada olduğu gibi bilincini bize açan iç konuşmalarla elle tutulur denli somutlaşır: Bir gün evine gelirken içerde bulacağı bir dostun hayalini kurmaktadır Tezel:

> Şimdi içeri gireceğim. İçerde biri olacak. Adı yok. Artık adının olmasını istemiyorum. Adsız biri. Ama biri. Beni, kendisini gördüğüm için gerçekten sevindirecek biri. (...) Odaları dolaştım, –zaten iki adet– dolapları açıp kapadım. Kapı ardlarına baktım. Tuvallerin gerisini, koltukları, iskemleleri yokladım. İsli perdeleri silkeledim. Son iki ayda gelen son birkaç mektubu –Aysel'den yok, tek satır yok– göz attım. Üç gündür dökülmemiş bayat çayla dolu çaydanlığın içine bile baktım, hatta dün gece boşalttığım cin şişesinin içine de; yok. Kimse yok.(...) **Her Şey Hiç. Tek Gerçek Yalnızlık**. (s. 71-72)

Bu üç kişinin başına gelenler, ayrı konularda solculuk adına takınılan yanlış tavırlara ve değerlendirmelere üç örnek oluşturuyor. Ayşen'in iç konuşmaları temelde devrimci çevrenin katılığına ve bu çevredeki **sevgi ve güven eksikliğine** yöneltilmiş bir eleştiridir. Ayşen hep kendisine dostça uzatılmış bir eli düşler. "Birini seven biri var mı acaba bu kentte?" (s. 289). Ama en güvendiği devrimci arkadaşları bile dostluk elini

geri çeker ve onu zaten “sevgi denen şeyin hiç uğramadığı” evine dönmeye mecbur ederler.

Ömer’e gelince o bir bilim adamı ve onun öyküsünde vurgulanan da devrimci gençliğin **bilim** ve solcu bir bilim adamı karşısında aldıkları yanlış tavır. Tezel’inki bir sanatçının öyküsü ve işlevi de devrimci gençliğin **sosyalizm ve sanat** arasında kurdukları yanlış bağı ortaya koymak. Ayşen’in, Ömer’in ve Tezel’in öyküleri, dediğim gibi, bir öğretinin sloganlarıyla düşünen ve hareket eden devrimci gençlerin bazı temel değerler karşısındaki tutumlarının yanlışlığına parmak basmaya yarıyor bence. Anlaşılan, yazara göre bu değerlerin başta gelenleri sevgi, güzellik ve bilgi. Üç öykünün herbiri bu üç değerden biriyle ilgili. Adalet Ağaoğlu’nun sol ideolojiyi yanlış anlayan ve uygulayan gençleri eleştirirken tüm solu değil solun bir kesimini hedef aldığını söylemeye gerek yok. Nitekim emekçi sınıfı temsil eden solcu Ali Usta romanın neredeyse tek olumlu kişisidir.

İç konuşma tekniği Tezel, Ömer, Ayşen gibi yıkılmış insanların iç dünyalarını bize açmak ve dolayısıyla yazarın mesajını iletmek bakımından kuşkusuz isabetli bir seçim. Ama yalnızca bu bakımdan değil. Romanda şimdi değinmek istediğim iki tema göz önüne alındığında iç konuşmaların işlevi daha bir açıklık kazanır. Bu iki tema’dan biri iletişimsizlik, öteki de görünüş ve gerçeklik arasındaki karşıtlık.

Bir Düğün Gecesi’nin karakterleri arasında kendilerinin de yakındıkları bir iletişimsizlik var. Konuşamıyorlar birbirleriyle.

Tezel, kardeşi Aysel ile “şöyle bir açılıp dökülemedik”lerinden yakınır ve ekler: “Kaç yıldır böyle bir istek de kalmadı zaten. Bitti. Kökünden.” (s. 50-51). Ömer karısı Aysel’e dokunmak istemez. Hapisten çıktıktan sonra Aysel’in tutumuna gücenmiş ve ondan uzaklaşmıştır, ama Aysel nedenini sormaz.

> Ne gurur ondaki! Bana sormayacak. Hiç sormadı: Ne oluyor sana, neden bu derece uzaksın benden? Bunu hiç sormadı. Hiç sormayacak. Ne gurur bendeki de! Seni çok özledim, ama sana dokunmak istemiyorum. Sorsana neden, diyemiyorum. (s. 320-321)

Ayşen ile annesi Müjgan ayrı dillerde konuşan iki yabancı gibidirler. Ve yine Ayşen, Ömer’e anlatmak istediklerini ancak iç konuşmasında anlatır. Sınıfta hocaları Ömer’i korkaklıkla itham eden ve aşağılayan öğrencilerin başında gelen, ama sonra zengin bir kızla evlenerek İsviçre’de doktora yapmaya giden Tuncer de öyle. Ömer’e geçmişteki davranışını ve daha sonraki evliliğini mazur göstermek, nedenlerini açıklamak için düğünde Ömer’le konuşmak ister ama sonunda o da ancak sessiz, içinden konuşur Ömer’le. Bu bakımdan da kullanılan yöntem yerinde. Aralarında iletişim olanağını kaybetmiş bu insanlar söylemek istediklerini ancak iç konuşmalarında dile getirebiliyorlar.

İç konuşma yöntemiyle ilgili başka bir tema da görünüş ve gerçeklik arasındaki karşıtlık demiştim. Analar, babalar, teyzeler, halalar görünüşte birbirine uygun bir çiftin yine görünüşte mutlu düğününü kutluyorlar Anadolu Kulübü’nde. Ama bu görünüşün aldatıcı olduğunu gerçekliği ortaya koyan iç konuşmalardan anlıyoruz yine. Ayşen mutlu değil, kızgın ve mutsuz bir gelin, yapılan düğün gerçekte onun “cenaze töreni”.

Kocası Ercan'ı değil Ömer Abi'sini seviyor gizli bir aşkla. Onun için kendi deyişiyle "iki yüzlü bir düğün bu" (s. 258).

Babası İlhan neşeli kahkahalar atıyor, oysa kızını göz altından kurtaran Tümgeneral Hayrettin Özkan'ın oğluna vermek zorunda kaldığı için öfkeli ve mutsuz. Ercan'ın annesi Nuriye Hanım'ın flaşların her patlayışında yüreği ağzına geliyor çünkü küçük oğlu Hakan düğün gecesi ağabeysi Ercan'ı vuracağını söylemiş. Ömer düğüne aileden olduğu için değil, Ayşen'e gizliden gizliye ilgi duyduğu için gelmiş, vb.. Kısacası bu insanların hepsi dış görünüşlerinin tersine gerçekte mutsuz, tedirgin, kaygılı ve bu gerçeği açığa vuran da her birinin yaptığı iç konuşmalar.

Ağaoğlu 12 Mart döneminde topluma bir hastalık gibi yayılan "kuşku ve güvensizliğin" yarattığı durumların ve kişilerin tablosunu çizdikten sonra romanın son sayfasında Ömer'in ağzından umut verici belirtilerden söz eder. Ne ki bu iyimserlik politik sorunlara değil, bireysel sorunlara ilişkin bir iyimserliktir. Ölüme hazır olan Tezel'in bile yaşamak istediğini, onuruna yeniden sahip çıkacağını anlıyor, bir boşlukta kızgın ve yorgun sürüklenen Ömer'in yeniden can bulduğunu görüyoruz.

Acaba düğün süresince yavaş yavaş oluşan karamsar tablo tam tamamlanmışken birdenbire bu sıcak renklerin tabloya eklenmesini haklı gösterecek yeterli nedenler var mı? Tezel'in "rezil" dediği böyle bir düğünde olumlu yönde süratle değişmesini nasıl açıklayacağız? Kanımca romanın sonunda

beliren umut kırpıntıları yeteri kadar inandırıcı kılınmış değil. Ama inandırıcı olmasa da bu bitişe bakarak, en azından, yazarın, kurtuluşu, ‘ben’in yerine ‘biz’i şart koşan sürünün baskısına rağmen bireyin direnerek ayakta kalmasında bulduğunu söyleyebiliriz. Birey bunu onuruna ve kendi kişiliğine sahip çıkarak yapacaktır.

1 *Bir Düğün Gecesi*’nin anlatım tekniği üzerine güzel bir yazı için bakınız Nilüfer Kuruyazıcı, “Anlatım Tekniği Açısından *Bir Düğün Gecesi*”, Yazko Edebiyat, Ocak 1981. Ancak Kuruyazıcı bu tekniğin farklı yönlerini vurguluyor ve yapıttan farklı bir anlam çıkarıyor.
2 *Transparent Minds*, 1978, s. 217.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

12 EYLÜL VE YENİLİKÇİ ROMAN

1980’li yıllarda Türk romanının geçirdiği radikal bir değişime tanık olduk; yalnız içerik bakımından değil, roman anlayışı bakımından da. Nedenlerini toplumsal ve yazınsal olmak üzere iki başlık altında toplayabiliriz sanırım.

Toplumsal deyince, tabii, her şeyden önce 12 Eylül darbesinin etkileri geliyor akla. Darbenin başta gelen hedefi, ülkede 1960’lardan beri ciddi bir tehlike olarak görülen soldu. Askeri cunta darbeye gerekçe olarak işlemeyen ve sorunların altından kalkamayan parlamentoyu gösteriyor, beliren iç savaş tehlikesini önlemek için iktidara el koymanın zorunlu hale geldiğini iddia ediyordu.

12 Mart darbesi de solun nefesini kesmek için korkunç bir baskı rejimi uygulamıştı ama toplumu sindirmekten öte kalıcı bir etki bırakmamıştı. 1980’deki müdahalenin amacı ise yalnızca solun elini kolunu bağlamak, toplumu yıldırmak değil, aynı zamanda topluma yeni değerler içeren bir dünya görüşü aşılayarak sol ideolojiyi temelden çökertmekti. Bu hedefe varmak için üniversiteler ve basın denetim altına alındı, ilerici aydınlar susturuldu, toplum depolitize edildi.

Doğrusu devletin amacına büyük ölçüde ulaştığı, solu dağıttığı, yaşamdan beklentileri çok farklı olan yeni tip bir insan yetiştirdiği inkar edilemez. İdealizm, özveri, eşitlik, bozuk düzene karşı savaşım, bunlar eskiden özellikle sol öğrenci ve aydın kesiminde önemli sayılan inanç ve davranışlardı.

1980’lerde erdem kavramı değişti ya da değiştirildi. Daha önce erdem sayılan şeyler şimdi geri kafalılık aptallık sayılır oldu. Hele sol ideolojiyi savunmak çağdışı kalmak anlamına geliyordu.

Buna karşılık iş hayatında başarı, köşeyi dönme gibi toplumun değil, bireyin çıkarını gözeten faydacı bir felsefe kabul görürken, radikal sayılan ideolojilere, siyasal tutumlara sırt çevirmek akıllıca davranışlar olarak nitelendirildi.

Türkiye’de 12 Mart’ta solun yenilgisi, halktan kopuşu ve sürdürülen anarşinin verdiği huzursuzluk, toplumun her şeyden önce güvenli bir yaşam aramasına neden oldu. Bu yüzden askeri diktatörlük kendisini destekleyen bir ortam buldu, hiç değilse başlangıçta.

Solun bozguna uğraması yalnız Türkiye’de değil, dış dünyada da yaşanıyordu. Sovyetlerdeki rejimin de çöküş işaretleri verdiği 1980’lerin ilk yıllarında sosyalizmi savunmak güçleşmişti.

Bu durum Türk romanını da etkiledi. 1950’lerden bu yana yazarların hemen hepsi toplumcu ya da en azından ilericiydiler ve roman yazarken belli bir dünya görüşüne yaslanıyorlardı.

Temelde Marksist olduğunu söyleyebileceğimiz bu dünya görüşünün toplumsal ve ekonomik sorunlara, sömürü düzenine çözümleri hazırdı. Ne ki 1980’lerde durum çok daha karmaşıklaşmış ve ideolojik hazır çözümler geçerliliğini yitirmişti. Devletin amaçladığı kapitalist modele ve serbest piyasa ekonomisine karşı alternatif bir sistem üretecek hali yoktu solun. Bu açıdan romancı da boşlukta buldu kendini.

Yazarın hem toplumsal sorunlardan hem de gerçekçilikten uzaklaşmasında bu durumun önemli bir etken olduğunu sanıyorum. 12 Mart darbesinden sonra da sol hareket yenilgiye uğramıştı, ama suç sol ideoloji'nin kendinde değil, halktan kopmuş ve serüvenci devrimcilerin silahlı kavgaya atılmalarındaydı. Ayrıca Türkiye dışında sol hâlâ canlıydı ve ilerisi için bir umut olma imkânını kaybetmemişti. Bu koşullar altında 12 Mart romanı da devrimci çizgiyi sürdürmekten geri kalmadı. Yukarıda gördüğümüz gibi *Şafak*'ın iki ana kişisi, Oya ve Mustafa, işçi ideolojisine sahip çıkabilmekte bulurlar kurtuluşu.

1980 sonrası yazarların bu konulara eğilmekten vazgeçmeleri yaşayan bir kişi olarak depolotize oldukları anlamına gelmez. Yalnızca romancı olarak bu konulara yönelik anlatılar yazmanın yersiz olduğuna inandıklarını gösterebilir.

Ama daha önceki dönemlerde işlenen "haksız düzen", "sömürü" gibi tema'lar güçlerini yitirdiler. Tüm dünyada solun gerilemesi, sağın alternatifsiz kalması, Türkiye'de yazarları boşlukta bıraktı ve yeni bir tür anlatı ihtiyacı belirdi.

1980'lerin romanında gerçekçi bir yaklaşımla dış dünyayı yansıtmak artık kimi yazarlara ilginç gelmiyordu ve bunun tek nedeni yukarıda sözünü ettiğimiz toplumsal ve siyasal değişimler değildi, yazınsal nedenleri de vardı.

Türk romanı, bazı istisnaları bir yana bırakırsak, gerçekçi çizgiden pek ayrılmamıştır. Eleştirmenler de, çoğunlukla, gerçekçi yöntemi övüyor, romanın başarısı için vazgeçilmez bir

yöntem sayıyorlardı. Egemen görüş sanatın sanat için değil toplum için olduğu görüşüydü ve hele 1960'lardan sonra, G. Lukács'dan yapılan çevirilerin de etkisiyle klasik gerçekçilik yetersiz görülmeye başladı ve toplumcu gerçekçilik gözde yöntem oldu. Ancak 1980'lerde ortaya çıkan yenilikçi roman bu durumu değiştirdi.

Roman anlayışındaki bu değişikliklerin nedenini araştıracak olursak, diyebiliriz ki, belli bir dönemdeki okur, yaşadığı dönemin tarihsel, toplumsal, kültürel koşullarının belirlediği bir çerçeveden bakar yapıta. Başka şekilde söylersek okurun bir "beklentiler ufku" ya da "beklentiler yelpazesi" vardır. Hans-Robert Jauss'un konumuzla ilgili bu görüşlerini, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* kitabımın sekizinci baskısında açıklamaya çalışmıştım. Orda söylediklerimin bir özetini vermekle konuya daha bir açıklık getirmiş olacağımı umuyorum.

Jauss tarih boyunca edebiyat zevkinde meydana gelen değişimleri de bu yolla açıklıyor. Şöyle ki, yenilik getiren yani beklentilere uymayan bir yapıt o dönemin okurlarına yeni bir ufuk açar ve estetik ölçütlerin değişmesine neden olur. Ne ki, zamanla bu yeni beklentiler de kanıksanır, aşınır ve o zaman Rus biçimcilerinin dediği gibi alışkanlığı kıracak yeni formlar, yeni bir şiir dili, yeni stratejiler yaratılır. O halde yapıtın tek ve değişmez anlamı yoktur, okurların değişik beklentilerine göre dönemden döneme değişen anlamları vardır. Eleştirmen yapıtta hangi beklentilere cevap arandığını saptayarak o dönemdeki okurların tepkilerinin açıklamasını yapar.

Jauss bir yandan yapıtı tarihsel ve toplumsal bağlamına yerleştirmeyi şart koşuyor ama edebiyat formlarının

gelişmesini ekonomik ve toplumsal koşullara değil aşınan edebiyat öğelerinin yenilenmesi gerekliliğine bağlıyor. Bunu yapan da radikal yenilik getiren yapıtlardır diyor. O halde Jauss'a göre bir edebiyat yapıtı hem yazıldığı tarihsel dönemin (beklentilerinin) ürünüdür ve bu yönüyle edilgendir, hem de, yenilikçiyse tarihi etkiler çünkü yeni beklentiler yaratarak ilerdeki dönemlerin toplumsal bağlamlarını belirtmekte etkin bir rol oynar. Bu durumda Jauss'un yapıtları değerlen dirme ölçütü de doğal olarak okurun beklenti ufkuyla yapıt arasındaki uzaklık ve yakınlık derecesine dayanır. Eğer bir yapıt yazıldığı dönemden daha önceki bir dönemin beklentilerine yakınsa o modası geçmiş bir yapıttır. Yok eğer yazıldığı dönemin beklentilerini karşılamakla yetiniyorsa zamanına ya da "modaya uygun" demektir. Ama daha ilerki bir dönemin beklentilerinin habercisi olacak kadar döneminden uzaksa ve ileri ise o yapıt zamanında anlaşılmamış ve "zamanından önce" gelmiş bir yapıttır.

Reşat Nuri Güntekin kendi döneminin yazarıydı, örneğin. Okurun "beklentiler yelpazesi"ne cevap veren romanları yazdığı yılların zevkine uygundu ve bundan ötürü de çok sevilen bir yazar olmuştu. Ama yenilikçi değildi, gelecek dönemlerde yeni beklentiler yaratacak yapıtlar vermedi. Buna karşılık romanları postmodern öğeler taşıyan Oğuz Atay döneminin ilerisinde bir sanatçıydı ve bundan ötürü romanları 1970'lerin gerçekçi ve toplumcu yapıtlar bekleyen, karmaşık biçim oyunlarına kuşkuyla bakan okurunca pek anlaşılmadı. Diyebiliriz ki Oğuz Atay 1980 döneminin habercisiydi.

Ne ki o dönemin gerçekçi yönteme bağlı, toplumculuğa sarılmış 12 Mart romanları da zamanla aşındılar, yeniliklerini yitirdiler.

Yukarıda söylediğimiz gibi 12 Eylül darbesinden sonra yazarın toplumsal sorunlara eğilmesi güçleşmişti. Dış dünyayı, toplumu yansıtmak ve bunun için gerçekçi yöntemi kullanmak artık yazarları fazla ilgilendirmiyordu. Böylece toplumsal değişimlerle yazınsal gelişimler 1980'li yıllarda yeni arayışlara girişen yenilikçi (*avant garde*) yazarların Türk romanında köktenci bir değişiklik yaratmalarına neden oldu. Nazlı Eray'ın, Latife Tekin'in, Orhan Pamuk'un, Bilge Karasu'nun yapıtları ve Pınar Kür'ün son iki romanı daha önce Türkiye'de yazılmış romanlara hiç benzemiyordu. Bu ro manlara postmodern romanlar demek mümkün ama postmodern kavramı kaypak ve anlamı tartışmalı olduğu için şimdilik bunların ortak bir özelliğini belirtmekle yetinelim. Sözünü ettiğimiz romanların bu ortak yanı gerçekçilikten kaçıştır.

Ancak şunu söylemek gerek ki 1980 sonrası bu yeni roman Türk yazarlarının yarattığı bir anlatı türü değildir; Batı'da ve Amerika'da 1960'larda ortaya çıkmış ve hızla yayılmıştı. Bundan ötürü yenilikçi Türk romanını anlamak için Batı'daki gelişmelere bakmak yararlı olacaktır.

19. yüzyılın ikinci yarısında Balzac ve Tolstoy gibi yazarlarla doruğuna varmış olan klasik gerçekçi roman, materyalist, pozitivist ve iyimser bir dünya görüşünün mümkün kıldığı bir anlatı türüydü. Gerçekçilik sağduyuya uygun birtakım

varsayımlara dayanıyordu. İnanılıyordu ki dünya bilinebilir, betimlenebilir bir dünyadır ve dil bu dünyayı bize tanıtabilir, hakkında doğru bilgi verebilir, yani gerçek olanı kopya edebilir. Dilin aktardığı bilginin doğru olduğuna inanabilmemiz için aradaki gereç saydam bir pencere gibi görünmez kılınmalıdır ki dilden bağımsız bir dünyaya doğrudan doğruya baktığımızı kabul edelim.[1]

Yazarların toplum ve birey konusunda da, temel normlar konusunda da okurlarıyla paylaştıkları inançlar vardı. Toplumun anlamı ve değeri, bireyin toplumdaki yeri ve insan tabiatının niteliği üzerinde örneğin.

Ne ki gerçekçilik hakkında yerleşmiş bu görüşlerin geçerliliği, ilk önce 20. yüzyılın başlarında, daha sonra ikinci kez 1960'larda sorgulandı.

20. yüzyılın başlarında gerçekçi klasik romanı mümkün kılan koşullar, ortadan kalkmıştı. O yıllar belirsizlik, güvensizlik, karmaşıklık yılları olmuştu. Eski değerler kaybolmuş, gerçekçilik parçalanmış, toplumun ve yazarın paylaştığı doğru anlayışı, ahlâksal normlar silinmişti. Anlamını, ahengini, tutarlılığını yitirmiş, iyimserliğe pek yer bırakmayan bu yeni dünyada, kaybolan ahengi, anlamı ve tutarlılığı yarattıkları sanat yapıtlarında gerçekleştirmek yolunu seçtiler modernist yazarlar. Simgeler, imgeler, ritim gibi öğelerle, mitoslarla birtakım örüntüler kurarak anlamlı bir estetik bütün yaratmak çabasıydı bu.

1960 ve 1970'lerde, yani postmodern diye adlandırılan dönemde gerçeklik anlayışı ikinci bir kez sarsıldı. Postmodern yazarlar gerçekliğe daha da köktenci bir şüpheyle bakıyor ve

modernistlerin bu sorunu fazla basite indirgeyerek aslı olamayan bir umut ışığı tuttuklarına inanıyorlardı.[2]

Yapısal dil kuramı büyük bir rol oynadı bu köktenci değişiklikte çünkü dil ile anlam ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi tersyüz etmişti. Yapısal dil kuramı üzerinde durmamıza olanak yok ama bir iki noktayı kısaca anımsatmak yararlı olacak yine de. Sağdyuya uygun, Saussure'den önceki dil anlayışına göre dil, var olan nesneleri adlandırır. Yani sınıflara ayrılmış, düzene sokulmuş hazır bir dış dünya vardır ve bu gerçekliği biz dil ile aktardığımıza göre, dil, bu dünyayı yansıtmaya yarayan bir araçtır. Saussure bu dil anlayışını köktenci biçimde değiştirdi ve durumu tersine çevirdi diyebiliriz. Saussure'e göre dil zaten mevcut olan nesneleri, kavramları sonradan etiketleyerek bir çeşit katalog oluşturmaz, çünkü dil kavramlardan önce vardır. Bu iddiayı biraz daha açalım. Yapısalcı dilbilime göre dış dünya, kesintisiz bölün memiş büyük bir yığın, bir bütündür ve dil bu yığını anlaşılır kılmak için böler. Örneğin dilden önce taş, kaya ve maden ayrımı yoktur ama biz bütünü, taş sınıfı, kaya sınıfı, maden sınıfı olarak birimlere ayrıştırır ve böylece dünyayı kavranılır, anlaşılır hale sokarız. Bunu yapmasaydık zihnimiz karmakarışık bir duyumlar yığını olarak kalırdı.

Bu kurama göre dil gerçekliği aktarmaz, bir anlamda yaratır. Başka bir deyişle, gerçeklik bizim kurduğumuz bir kurmacadır, çünkü anlam dilden önce varolamaz ve kurmaca gerçekliğin bir kopyası değil BİR GERÇEKLİKTİR.[3]

Yapısal dil kuramının öne sürdüğü görüşlerden sonra dilin edilgin olarak anlamlı ve tutarlı bir gerçekliğe ayna tutan bir

gereç olduğu inancı terk edilmek zorundaydı.

Böylece gerçeklik hakkında 19. yüzyıldan kalma görüşler inanılır olmaktan çıkınca da düzenli gerçekliğe uygun düşen klasik gerçekçi roman formunun da kimi yenilikçi yazarlar (Jorge Luis Borges, Gabriel Garcia Marquez, Italo Calvino, John Barth, Kurt Vonnegut, Donald Barthelme vb.) tarafından bir yana bırakılması doğaldı.

Artık romanda kronolojik bir zaman akışı içinde gelişen, iyi hesaplanmış bir olay örgüsüne, her şeyi bilen bir anlatıcıya, kişiliklerine uygun davranan karakterlere, olayların neden-sonuç ilişkisini gözeterek sıralanmasına ihtiyaç yoktu. Ne de dile saydam bir pencere gibi bakılabilirdi artık.

Gerçekçi yazar anlattığı şeylerin kurmaca bir dünyada geçtiğini unutturmak ister okura. İster ki okur kendini *gerçek* dünyada hissetsin; ve bu amacını yerine getirmek için kullandığı teknik ve konvansiyonları gizlemeye çalışır, gizleyebildiği kadar. Postmodernist yazar ise romanın gerçek dünyayı yansıtmayan bir sözcükler dünyası olduğunu açık ça belli eder okura. Öyle ki romanın konusu roman kuramını incelemeye dönüşür: roman konvansiyonları, teknikleri, kurmaca dünya ile gerçek dünya arasındaki ilişki romanın temaları arasına girer. Söylemeye gerek yok ki postmodern roman denince akla gelen tek roman türü üstkurmaca değildir. Başka türler de vardır: bilim-kurgu, fantastik, büyülü gerçekçilik gibi. Gerçekçiliği reddeden bu yenilikçi roman türlerinin aralarında kesin sınırlardan söz etmek yanlış olur. Ortak yönlerine gelince, postmodernistler bu karmaşık, anlamsız çağdaş yaşam karşısında çözümü, modernistlerin

yaptığı gibi, artistik tutarlılıkta, estetik bir bütün oluşturmakta bulmuyor. Onun için çeşitli türde metin parçalarını (gazete makalesi, ansiklopedi maddesi, şiir, reklam yazısı vb.) bir araya getirdiklerini görürüz. Zaten postmodernist yazarlar yüzeyde oynamayı yeğlerler. Bundan ötürü çeşitli dünyalardan bir araya getirdikleri çeşitli imgelerin romanlarına bir karnaval görüntüsü verdiği söylenmiştir.

Bizde, 1980'lerde kimi romancılarımızın postmodern çizgide yapıtlar verdiklerini ve bunun hem toplumsal, hem yazınsal nedenleri olduğunu söylemiştim. Ancak yazarlarımızın, Batı'dakiler gibi bir gerçeklik krizi yaşadıklarını söyleyemeyiz. Yeni tür bir romana ihtiyaç duyulduğu sırada postmodernist roman onlara bir çıkış yolu gösterdi ve yapılan çeviriler de (Gabriel Garcia Marquez'den, Jorge Luis Borges'den, Italo Calvino'dan vb.) bu konuda yardımcı oldu. Bu kitapta seçtiğimiz yazarların yapıtlarını inceledikçe göreceğiz ki kimi üstkurmacaya, kimi fantastiğe, kimi büyülü gerçekçiliğe yönelmiştir, ama bu türlerin bazan aynı yapıtta rol oynadığını söylemeye gerek yok.

1 Bkz. Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal*, s. 85.
2 Bk. David Lodge, *The Modes of Modern Writing*, s. 225-226.
3 Bkz. Ronald Sukenick, *Surfiction*, s. 7-8.

BEŞİNCİ BÖLÜM

TÜRK ROMANINDA FANTASTİĞİN SERÜVENİ

Türkiye'de fantastik roman üzerine hiçbir çalışma yok bildiğim kadarıyla. Buna şaşmamak lazım, çünkü Türk romanı ile Batı romanı arasında dikkati çeken farklardan biri, romanımızın tür bakımından Batı'ya oranla çok fakir bir görünüş sunmasıdır. Batı'da polisiye roman, fantastik roman, casus romanı, korku romanı, bilim-kurgu romanı gibi çeşitler popüler bir anlatı sınıfı oluşturmuşlardır. Bizde popüler roman örneklerinin az olmasının toplumsal nedenleri araştırılabilir, ama bu yazıda böyle zor bir işe girişecek değilim. Fantastik anlatının Tanzimat öncesinden günümüze kadar (ve günümüzde hareketlendiği gözlemlenen) serüvenine bir göz atmak istiyorum yalnızca. Örnek olarak üzerinde kısaca duracağım anlatılar şunlar: *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* (yazılışı 1796), Ahmet Mithat'ın Çengi'si (1885), Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani*'si (1912), Peyami Safa'nın *Matmazel Noralya'nın Koltuğu* (1949) ve Nazlı Eray'ın *Arzu Sapağında İnecek Var* (1989).

İlk önce 'fantastik'i ne anlamda kullandığımı açıklamalıyım, çünkü eleştiride Todorov'un *Introduction à la littérature fantastique* (1970) adlı kitabından sonra bu kavram daha dar ve özgül bir anlam kazanmıştır. Todorov fantastiği onunla yakın bağları olan iki komşu anlatı türünün arasına yerleştirir. Fantastiğin bir yanında, tılsımları, büyüleri, cinli perili doğa

üstü yaratıklarıyla, kendi bildik dünyamızın dışında, ontolojik bakımdan ayrı bir dünyayı sergileyen anlatılar vardır. Bu türe Todorov'u izleyerek 'olağandışı' diyelim.

Fantastiğin öbür yanında, Todorov'un *l'étrange* dediği 'garip' türü yer alır. Bu tür anlatılarda olayları açıklamak için doğaüstüne başvurulmaz, bize 'garip' gelen ve doğaüstü gibi görünen olayların gerçekte öyle olmadığı ve doğa yasalarıyla açıklanabileceği anlaşılır.

'Olağandışı' ile 'garip'in arasına 'fantastik'i koyar Todorov. Fantastik anlatının kahramanı da okuru da sahnelenen fantastik olayların doğaüstüyle mi, yoksa doğa yasalarıyla mı açıklanabileceğini kestiremez bir türlü ve sonuna kadar kararsızlık içinde kalır. 'Fantastik'in özelliği bu kararsızlık halidir.

Bu yazıda fantastik terimini Todorov'unkinden daha geniş anlamda kullanacağım: Gerçekçiliğin mekân, zaman, karakter kavramlarını, canlı cansız ayrımını tanımayan ve bildik dünyamızın ötesinde alternatif bir dünyayı işin içine katan anlatıların tümüne verilen bir ad olarak.

Todorov'un fantastik dediğini ise 'belirsiz fantastik' olarak adlandıracağım. Bu durumda 'olağandışı', 'belirsiz fantastik' ve 'garip', genel fantastik türün birer alt sınıfı oluyorlar. Terminolojide bu değişikliği yapmamın nedeni Todorov'un 'fantastik' dediği yani sona kadar kararsızlık sergileyen türe Türk edebiyatında rastlanılmaması ve buna karşılık günümüz dünya ve Türk edebiyatında yazılan kimi fantastik romanlara Todorov'un sisteminde yer bulunmaması. Bu durumda

fantastik terimini dar değil geniş anlamda kullanmanın daha uygun olacağını düşündüm.

Tanzimat döneminde Türk romanı sahneye çıkmadan önce sözlü geleneğimizde yaşayan masallarda, halk hikâyelerinde, âşık hikâyelerinde, vilayetnamelerde ya da yazılı edebiyatın mesnevilerinde doğaüstü varlıklara ve olaylara rastlamak hiç de şaşırtıcı olmaz. Dinsel bir düşünce sisteminin olası bulduğu büyü, sihir, keramet bu anlatılarda olağan şeylermiş gibi karşılanır. Bu çok iyi bilinen özelliklere sahip her tür anlatıdan örnekler getirmeye gerek yok. Ancak Türk romanını başlatan yazarlarımız, olağanüstünü kullanan yapıtlarımızı eleştirirken özellikle *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'yi hedef aldıkları için 'olağandışı'nı bu kitapla örneklendirmek yerinde olacak.

Muhayyelât-ı Aziz Efendi ilk Türk romanlarından yüzyıl kadar önce 1796/1797'de yazılmış ve 'Hayaller' adı altında üç hikâye öbeğine ayrılmış bir yapıttır. Cinlerin perilerin kol gezdiği, birçok işlerin tılsım ve sihirle yürütüldüğü, *Binbir Gece Masalları* havasında ve *Binbirgündüz*'den yararlanarak kaleme alınmış bu hikâyelerden, aşağıda ele alacağımız yapıtlarla karşılaştırmak üzere bir episodu seçerek, 'olağandışı' dediğimiz anlatının özelliğine işaret etmekle yetineceğim. Asîl adında bir şehzade ve lalası Said bir gemiyle Çin'e giderlerken gemi fırtınada batar, Asîl ve Said bir adaya çıkarak kurtulurlar. Bu cennet gibi adada gece uyurlar, ama Asîl sabah uyanınca Said'in ortadan kaybolduğunu görür. Uzakta gözüne ilişen bir saraya doğru yürür, sarayın kapısına yüz okkalık bir kilit asılmıştır ve içeri girmek olanaksızdır. Ne ki, Asîl kilide

dokununca kilit dağılır. Saray boştur, yalnız bir odasında güzel bir kız uyumaktadır. Asîl kızı bir türlü uyandıramaz, ama duvardaki bir levhayı eline alınca levha dağılır ve kız uyanır. Öğrenir ki kızı buraya cinlerin padişa hı Şemhail Şah hapsetmiştir, onunla evlenmek istemektedir. Bu sırada gürültü ve öfkeyle Şemhail gelir ama Asîl'i görünce korkudan titrer ve bağışlanması için yalvarır. Meğer Asîl'in parmağındaki yüzük kutsal Mühr-i Süleyman imiş. Asîl, cinler padişahını bağışlar, ayrıca isteği üzerine, padişahın emirlerine itaatten kaçınan, hükmü "altından çıkmak davasına" kalkışan cin ve ifritlerin yine ona itaat etmelerini sağlar.

Hikâyede belirtmek istediğim nokta, bizim gerçek dünyamızla birlikte bir de onun ötesinde, doğa yasalarından farklı yasaları olan ikinci bir dünyanın varlığı. Fantastik edebiyatta, genellikle bu iki dünyadan birinin yaratıkları ötekini işgal eder.[1] Özetlediğimiz hikâye parçasında Asîl kendi dünyasının sınırlarını aşmış, cinlerin padişahına ait adaya çıkmış, köşke girmiştir. Kıza, buraya nasıl geldiğini anlattığında kız, 'bu dediklerinin hiçbirini akıl almaz. Çünkü bu adada insanoğlunun bir dakika durması ve dinlenmesi asla mümkün değildir; tasavvur dahi edilemez'[2] diyerek hayretler içinde kalır. Asîl'in adaya çıkabilmesi, köşke girmesi bir çeşit işgaldir ve yüzüğü sayesinde bütün bir cinler tayfasını emri altına almıştır.

'Olağandışı' türündeki anlatıların bir diğer özelliği doğaüstü varlıkların ve olayların açıklanmasına gerek görülmemesi, sorgulanmadan kabul edilmesidir. Cinler, periler, ifritler, melekler, sihir ya da tılsım, boş inançların yaygın olduğu bir dönemde yazar ve okuru için olanaksız şeyler değildi ve bizim

bildik dünyamızın ‘ötesi’ndeki aşkın bir dünyanın kendine özgü yasalara göre işlemesi doğaldı.

Tanzimatta Türk romanını başlatan Ahmet Mithat, Namık Kemal, Şemsettin Sami gibi yazarlarımız Batı romanını kendilerine örnek olarak alırken amaçları hem olgun bir insana ve uygar bir millete yakışır yapıtlar vermek hem de bu yapıtlarla halka uygarlığı aşılamaktı. Daha önceki anlatılarımızda utanılacak kadar saçma ve çocukça buldukları konular, özellikle doğaüstünü içeren, yani fantastik olanlardır. Namık Kemal *Mukaddime-i Celâl*’de ‘bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzua’ dayandırılmış bu tür anlatılarımızı ‘kocakarı masalı neviinden” olmakla suçlar. Şemsettin Sami de aynı nedenlerden ötürü Batı edebiyatının yanında bizimkini ‘çocukça’ bulur. Batı’ya yönelik yeni edebiyatımız için “Aziz Efendi’nin Muhayyelât’ı ile mukayese edersek ‘eyne’s-serâ ve’s ‘Süreyya’ (yer nerde, Süreyya yıldızı nerde) demeyecek miyiz?” diye sorar.[3]

Ahmet Mithat da *Çengi* adlı romanında, Mustafa Nihat Özön’ün de belirttiği gibi[4] *Muhayyelât*’ın parodisini yapar. Romanın kahramanı Daniş Çelebi evinde cin peri hikâyeleriyle büyümüş, *Muhayyelât*’a hayran ve aklını sihirle, tılsımla bozmuş bir delikanlıdır. Don Kişot ortaçağ romanslarını okuyarak şövalye serüvenleri yaşamaya nasıl heveslenmişse Daniş Çelebi de özellikle *Muhayyelât*’dakine benzer serüvenler peşindedir. Onun da başı ikide bir belaya girer, Don Kişot gibi. Örneğin bir gün Beykoz’daki bir köşkün cin padişahının köşkü

olduğuna karar verir ve Şehzade Asîl'e öykünerek köşke girer. Odalardan birinde bulunması gereken, kaçırılmış ve sihirle uyutulmuş güzel kızı ararken, kendisini yakalayan bekçiyi cinlerin padişahı olarak görür. Parmağın da Mühr'i Süleyman sandığı basit yüzüğe güvenerek yüksekten atarken bir güzel dayak yer bekçiden.

Ahmet Mithat'ın da cinli perili anlatıları alaya almasına bakarak ilk romancılarımızın eleştiri için fantastik türünü hedef aldıklarını ve 'olabilir olan'ı anlatması gereken romanın adeta düşmanı saydıklarını söyleyebiliriz. Fantastiği, kurtulunması gereken bir hastalık gibi gören ilk romancılarımızın bu tutumu sonraki dönemlerde de pek değişmemiştir, çünkü, genelde, Batı-Doğu değerleri arasında denge ya da bir bireşim arayan yazarlarımız fantastik romana dudak bükmüşe benzerler. Gerçi örnek aldıkları Batı'da fantastik romanlar yazılmıyor değildi; *Frankenştayn*, *Doktor Jekyll ve Mr. Hyde*, *Drakula* gibi gotik türde ya da *Alice Harikalar Ülkesinde* gibi, acayip başka bir dünyayı anlatan yapıtlar vardı, ama bunlar popüler yapıtlardı ve burjuva toplumunun akıl dışı olana karşı duyduğu kuşkunun da sonucu gerçek edebiyat adına layık görülmediler.[5] Ancak fantastik edebiyatın canlandığı günümüzde bu tür romana yeni bir açıdan bakan kuramcılar ve eleştirmenlerin elinde fantastik anlatı ciddi incelemelere konu oluyor.

Bu durumda Türk romanında fantastik türün ciddiye alınmamış ve gelişmemiş olması doğal. Ama iki yazarı bu genellemenin dışında tutmak gerek, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ı ve Peyami Safa'yı. Çünkü bu iki yazar da fantastik romanlar

yazmışlardır, ama her kisi de fantastiği Batılılaşma konusundaki tutumlarını savunmak için kullanmışlardır.

Şimdi Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, yine cinlerin perilerin kol gezdiği *Gulyabani* adlı romanını (1912) elimize alır sak fantastiğin 'garip' türüne ait olduğunu görürüz. *Gulyabani*'nin baş kişisi Muhsine Hanım hizmetçi olarak çalışmak üzere Üsküdar'dan kilometrelerce içerde ıssız bir yerde kurulmuş bir çiftliğe getirilir. Çiftlikteki köşkte mal sahibesi hanım ile iki kadın hizmetkâr vardır. Köşkün dışında da çiftlikte çalışan adamlar. Periler ve cinler köşkü işgal etmişler kadınları hükümleri altına almış ve birtakım yasaklar koymuşlardır. Gece kimse odasından çıkmayacak herkes ayrı odada yatacak; saçlar çözülecek; beyaz gecelik giyilecek vb. Anlatıcı Muhsine Hanım'dır ve bundan ötürü çiftlikte olanları onun gözleriyle görür ve onunla birlikte yorumlar, değerlendiririz. Okurun, gerçekten doğaüstü olaylarla karşılaştığını kabul etmekten başka çaresi yoktur, çünkü Muhsine Hanım'ın başına öyle şeyler gelir, kadıncağız öyle olaylara tanık olur ki, bunların başka türlü açıklaması düşünülemez. Yattığı, kapısı kilitli odada uyandığında eşyanın yerini değişmiş görür, yatağında uyurken kulağının dibinde ördekler vak vaklar, odasında boş yükün içinden kendisi ile sevişmek isteyen bir peri şarkılar söyler. Başka bir gece bahçede Ahu Baba adında, boyu köşkün yüksekliğinde korkunç bir gulyabani görür Muhsine Hanım. Kadınlar öldürülme korkusu içinde perilerin sözünden çıkmaz onları memnun etmek için ellerinden geleni yaparlar.

Muhayyelât'ta anlatıcı çok eski zamanda geçmiş, kendisiyle ilgisi olmayan olayları, duygularını işe katmadan anlatmaktadır. Onun için okur da edilgin durumda hikâyeyi izler, kahramanla özdeşleşmez, şaşkınlık ya da korku duymaz. Zaten kahramanın doğaüstü olaylar karşısındaki duyguları üzerinde fazla durmaz yazar, önemli değildirler ve kahraman sanki olağanmış gibi karşılar bunları. *Gulyabani* ise okuru meraktan kıvrandırmak, korkuyla titretmek amacıyla yazılmıştır. Onun için roman, korkularını, heyecanlarını canlı bir şekilde anlatan ve okuru da kendisiyle birlikte ürperten Muhsine Hanım'ın ağzından anlatılmıştır. Muhsine Hanım perilerin ve cinlerin varlığından şüphe etmez, olaylara başka tür bir açıklama aramaz. Ancak Muhsine Hanım'a aşık olan ve çiftlikte birtakım dolaplar döndüğünden kuşkulanan bir genç bu işin iç yüzünü ortaya çıkarır ve böylece romanın sonunda tüm garip olaylar şu şekilde açıklığa kavuşur: köşkün sahibesi çok zengin hanımefendinin iki yeğeni, kadını deli ederek parasına el koymak için köşkün içine geçitler, gizli kapılar yaptırmış, borular döşetmiş sonra kadını buraya kapatmışlardır. Çiftlikte çalışan kâhya ve rençperlerle işbirliği yaparak evde yaşayanları çıldırma derecesine getirmeye çalışmaktadırlar.

Görüldüğü gibi *Gulyabani,* doğaüstü olaylarla dolu, *Muhayyelât* türünden bir roman olarak sürerken son dakikada getirilen açıklama ile tür değiştiriyor ve 'garip' sınıfına giriyor. Doğaüstü gibi görünen olayların ve yaratıkların bir hokkabazlık ve dolayısıyle bir aldatmacadan başka bir şey olmadığını kahramanla birlikte biz de anlıyoruz.

Peyami Safa'nın *Matmazel Noralya'nın Koltuğu* romanı bazı bakımlardan *Gulyabani*'ye benzer. Öykü, romanın başkişisi olan Ferit'in, oda oda kiraya verilen ve içinde garip olayların cereyan ettiği eski bir konağa kiracı olarak gelmesi ile başlar. Muhsine Hanım'ın gittiği köşk gibi bu konak da, onu pansiyon olarak işleten Vafi Bey'e göre 'taifei cin yatağı'dır. Muhsine Hanım gibi Ferit de doğaüstüne benzer, açıklanması zor olaylarla karşılaşır arka arkaya.

Konaktaki insanların bir kısmı normalin dışında birtakım güçleri olan insanlardır. Özellikle Vafi Bey ve Zehra. Vafi Bey çok okuyan, astrolojiye meraklı, burç falını öğrenmiş, cin peri gibi yaratıklar üzerinde bilgi edinmiş, bunlara inanan bir adamdır. Garip güçleri vardır. Örneğin Ferit'in elini avucunda tutar ve genç adamın geçmişini ve geleceğini genel çizgileriyle söyler. Bir gün Ferit kendini bitkin ve kötü hissettiği bir anda Vafi Bey ona okur, üfler ve Ferit'in bitkinliği geçiverir.

Ferit'in yanındaki odada kalan yoksul bir ailenin kızı Zehra'nın bir yangından sonra dili tutulmuştur ve uyurgezerdir. Geceleri çıplak olarak, başına hamamda ölen teyzesinin tabutuna konan yazmayı örterek uykusunda dolaşır. Yine aynı Zehra bakmadan saati bilir, Ferit'in avucundaki kibritlerin sayısını söyler. Bir gün Beşiktaş'ta işlenen bir cinayeti aynı anda sinema seyreder gibi görür.

Tekin olmayan bu evde Ferit'in başına gelen olaylar onu şaşkına çevirir ama Ferit, Muhsine Hanım gibi cahil bir insan değil, bir süre tıp tahsil etmiş, sonra felsefe bölümüne girmiş, zeki, dinsiz bir gençtir. Onun için karşılaştığı bu olayları ilk

önceleri hep akıl ve bilim yoluyla, sağduyusunu koruyarak açıklamaya çalışır, ama az sonra kararsızlık başlar, çünkü öyle olaylara tanık olur ki, bunları açıklamaya akıl ve bilim yetmez. Örneğin odasındaki kimi eşya kendi kendine yer değiştirir ve kapısı kilitli, her yanı kapalı odasında gece uyanık yatarken çıplak bir kadın yatağına girer, ilk önce sevişir gibi yapar sonra Ferit'i boğmaya kalkışır. Bayılan genç adam ayıldığında kadın yok olmuştur; oda içeriden kilitli olduğu halde. Bu ne bir rüya, ne de bir sanrıdır, çünkü Ferit'in boğazında kadının parmak izleri kalmıştır. Bu durumda kadının maddesiz, hayalet türünden bir varlık olması gerekmiyor mu?

Ferit'in doğaüstünü kabul eden açıklama yoluyla, akıl ve bilime dayanan açıklama yolu arasındaki kararsızlık hali Todorov'un yukarıda sözünü ettiğimiz 'olağandışı' ile 'garip' arasında sallanan 'belirsiz fantastik' türünün başlıca özelliğidir. Türk edebiyatında kararsızlık durumunun sonuna kadar sürdüğü bir roman bilmiyorum demiştim ve nitekim *Matmazel Noralya'nın Koltuğu*'nda da kararsızlık durumu yavaş yavaş doğaüstü lehine bozulur. Çünkü, Büyükada'da tuttuğu evde de Ferit'in başından garip olaylar geçer. O evde yaşamış evliya gibi bir kadının (yani Matmazel Noralya'nın) ruhu görünür Ferit'e ve Ferit mistik bir deneyim sonucu tanrıyla birleşir. Bundan sonra Ferit tanık olmuş olduğu metapsişik olayları maddeci bilimin açıklamakta yetersiz kaldığını ve ruhun maddeyi doğrudan doğruya etkileyebileceğini (*psycho-kinesis*) kabul eder. O zaman Vafi Bey'in okuyup üfleyerek Ferit'in bedensel bitkinliğini giderebilmesi, gece odaya giren bir hayaletin Ferit'in boğazını sıkarak orada parmaklarının izini bırakması

olanağı yadsınamaz. Ruhun maddeye etki yapabileceğine örnek olaylardır bunlar.

Muhsine Hanım karşılaştığı olayların cin ve perilerin varlığıyla yani doğaüstüyle açıklanabileceğine inanırken sonunda bunların hokkabazlık ve şarlatanlık olduğunu öğrenmişti. Ferit ise tersine, karşılaştığı olayları başlangıçta hokkabazlık ve şarlatanlık olarak görmek isterken yavaş yavaş değişir, maddeci bilimden şüphe eder ve sonunda doğaüstüne, aşkın bir dünyanın varlığına inanır.

Gulyabani'nin yazıldığı yıllar yani 20. yüzyılın başları Türkiye'de, özellikle halk sınıfında boş inançların yaygın ve güçlü olarak yaşadıkları yıllardır ve Gürpınar Batı'nın maddeci pozitif düşüncesini ülkesine aktarmaya, halkın gözünü açmaya ve cinlere, perilere, fala, bakıcılığa olan inançlarını kırmaya çalıştı. Amacı Osmanlı/İslâm ideolojisindeki dinsel öge yerine Batı düşüncesindeki maddeci ve pozitivist ögeyi yerleştirmekti.

Matmazel Noralya'nın Koltuğu 1949'da yayınlandı, yani Türkiye'de dinsel inançların zayıfladığı ve özellikle aydınlar arasında Batı bilim ve felsefesinin örnek alındığı, doğaüstü olaylara inanılmadığı ya da bunların kuşkuyla karşılandığı bir dönemde. Peyami Safa, Gürpınar'ın aksine Batı pozitivizmine ve maddeciliğe bayrak açarak Doğu'nun mistik felsefesini savunur. Gürpınar ilk romancılarımızın olağandışı karşısındaki tutumlarını sürdürür ve fantastiğin 'garip' türünü seçerken, Peyami Safa ondan kırk yıl kadar sonra bir geriye dönüş yaparak Aziz Efendi gibi fantastiğin 'olağandışı' türünü seçer. Ne ki, Aziz Efendi okurun inançlarını etkilemek, ideolojisini şu ya da bu yolda şekillendirmek için yazmaz. Oysa görünüyor ki

Gürpınar'ın da Peyami Safa'nın da amacı okuru etkilemek. İlginç olan nokta her ikisinin de, fantastik romanı Batılılaşma konusunda çarpışan iki zıt görüşü savunma yolunda bir silah olarak kullanmaları.

Fantastik roman, edebiyatımızda, örnekleri bol olan bir tür değildi yakın zamana kadar. Ancak 1980'lerde fantastik anlatıların çoğaldığı da bir gerçek. Günümüzde fantastiğin en su katılmamış örneği herhalde Nazlı Eray'ın *Arzu Sapağında İnecek Var* (bundan sonra *ASİV* olarak geçecek) romanıdır. Onun için yazımı Türk fantastik romanının bu en uç örneği ile bitirmek istiyorum.

Öykü 1989 yılında Ankara'da Nazlı Eray'ın evinde başlar. Semra Özal ve Marie Antoinette kendisiyle söyleşiler yapmak üzere onu ziyarete gelmişlerdir. Daha sonra, aynı gece, Eray, arkadaşı Mehmet ve kraliçe Antoinette ile gittiği diskotekte Fransız Devrimi'nin ünlü kişilerinden Fouché, Robespierre, ve Danton ile tanışır. Ertesi gün bir davette Amadeus Mozart da onlara katılır, ama bahçede Eray'ı öpmesi ile birlikte Eray, Mehmet ve Antoinette kendilerini devrim Fransa'sında bir zindanda bulurlar.

ASİV tarihsel bir roman olmadığına göre bu tarihsel kişileri seçmekteki amacı nedir Eray'ın? Kendi zaman dilimlerinden fırlayıp, 1989 Ankara'sına atlayan bu karakterlerin işlevi ne olabilir? İşin politik ya da sosyal bir yanı yok, besbelli yazarın, Fouché ile Eray'ı Kraliçe Antoinette ile Mehmet'i dans ettirmekteki amacı okuru şaşırtmak, güldürmek, sarsmaktır.

Bir tür şok yaratmaktır onda. Eray'ın yöntemi fotomontaj tekniğini anımsatıyor insana. Olmayacak kişileri olmayacak yerlerde bir araya getirerek, buluşturarak, öpüştürerek okuru eğlendirme yöntemi. Bundan ötürü *ASİV*'da ne kronolojiden söz edilebilir ne de doğa yasalarından.

Fransa episodunun bir anlamı yok, çünkü Nazlı ile Mehmet'in zindanda uyanmalarıyla oradan ayrılmaları bir olur. Bilimkurgu romanlarında karakterin geçmişe ya da geleceğe sıçraması "zaman makinası" türünden teknik bir araçla sağlanır. ASİV'da makinanın işini öpüşme görüyor. Kahramanımız Eray erkek karakterlerden biriyle öpüşünce kendini başka bir mekânda bulur ve başka bir zamanda. Zindanda Mehmet ile öpüşme sonucu 2020 yılının New York'unda açarlar gözlerini.

Dünyanın ileri bir zamanına yolculuk, toplum yaşamında, teknikte, örf ve âdetlerde birçok yeniliklerin sergilenmesine yarar genellikle. Okurun ilgisini çeken de bu farklı dünyada 'yeni' olanlardır. Nazlı Eray 2020 yılının New York'una götürüyor bizi, ama teknolojinin bir iki ürünü dışında önemli bir yenilikle karşılaşmıyoruz. Burada etten yapılmış, gerçek insandan ayırd edilemeyecek robotlar vardır. Eray'ın arkadaş olduğu ve flört ettiği Alain Delon modeli güzel robot bunlardandır. Teknolojinin gelişmiş olduğu bu 2020 yılında televizyon ekranlarında istediğiniz kişinin bilincini, düş lerini seyredebilirsiniz. Eray da sevdiği Mehmet'in düşlerinde kendisini seyreder.

Yazar gezegenlere yolculuk tema'sını pek kullanmaz. Yalnız bir kez çok kısa bir süre için Mehmet ile Nazlı'yı aya indirir.

Zamanda ve mekânda yolculuklar, gördüğümüz gibi sosyal ya da felsefi sorunlara açılmaz, serüven düzeyinde kalırlar. Ancak romanın son kısmında türlerle ilgili ilginç bir oyuna girişir yazar. Bilimkurgunun zamanda ve mekânda yolculuk temalarını kullanarak sürdürdüğü öyküsünün bitimine yakın, doğaüstü varlıkların ve olayların nitelendirdiği (ve bir bakıma *Muhayyelât*'tan seçtiğimiz episodu çağrıştıran) ayrı bir masal dünyası ekler öyküsüne.

Bu masal dünyası bilimkurgudan farklıdır, çünkü fantastiğin niteliği değişiktir. Etten yapılmış insan güzeli robotlar ya da başkalarının düşlerinin seyredilebildiği ekranlar gerçi bugün bilimin gerçekleştirmiş olduğu şeyler değildir, ama bilimkurguda bunların doğaüstü güçlerle değil, bilimsel gelişme sonucu elde edildiği varsayılır. Bu bakımdan masallarda doğaüstü güçlerin ürünü olan uçan halı, Alaaddinin sihirli lambası türünden gereçlerden farklı bir kategoriye girerler.

Eray ile arkadaşlarının son serüveni Ankara'da, gizemli güçlere sahip Cinci Celâl Hoca ile karısı Hatice'nin evinde geçer. Cinci Hoca idaresi altındaki cin tayfasını çalıştırır, onlardan yararlanır, büyü bozar, 'bağlanmış'ları çözer. *Muhayyelât*'taki Şeyhzade Asîl gibi cinlere egemen olmuştur. Karısı aynaya baktığında uzak ülkelerde olanları ya da geleceği görür. Böylece Eray'ın romanında da, *Muhayyelât*'ta, *Gulyabani*'de ve *Matmazel Noralya'nın Koltuğu*'nda olduğu gibi öykünün kahramanları, yazarın 'sıradışı' olarak nitelendirdiği cinli perili bir eve gelirler. Cinci Hocanın üzerinde çalıştığı bir proje vardır. Bu projenin amacı birkaç koyun postundan meydana getirilmiş büyük bir postu cin gücüyle uçurmaktır. Ama Hoca

bir süre amacına ulaşamaz. Nedenini cinlerin sözcüsü Mernuş'un Eray'a söylediklerinden öğreniriz.

> Biz işi mahsustan yavaşlattık, Celâl Hoca bizi sömürüyor. Sigortasız çalışıyoruz. Hep emir, hep emir. İlle de bu post uçacak. Definenin yeri bulunacak falan filan. Bizleri hiç düşünmez. Hepimiz şurada onun için uğraşıyoruz. Bir sigara yaksak karışır, aylaklıkla suçlar. Sen de duydun ablacığım. Bu koşullarda biz niçin çalışalım. Greve gideceğiz. Post bu koşullarda havalanmaz. Sen durumları biliyorsun. Eh, bizlerin de bir hakkı hukuku olmalı. Bir toplu sözleşmeye oturalım, diyoruz ya, Celâl Hoca anlamazlıktan geliyor. Arkadaşlar bıkıp usandı. Haklarımızı istiyoruz. Haklarımız bize verilsin.[6]

Cinci Hoca'nın da *Muhayyelât*'taki Şemhail gibi cinlerin direnişiyle karşılaşması ilginç bir rastlantı. Cinlerle anlaşma sağlandıktan sonra, üzerine Cinci Hoca, karısı, Alain Delon, Nazlı ve Danton'un bindiği post büyük bir hızla gökte uçmaya başlar. Bir ara öldürülmek üzere olan Che Guavera'yı yukarıya posta çekerler; daha sonra hava korsanlarının kaçırdığı bir uçakla karşılaşır görüşürler vb.

Cinci Hoca episodu ayrı kategorilerden olan masal motifleriyle bilimkurgu motifleri arasındaki benzerliği ve dolayısıyla sürekliliği sergiliyor.

Cinci Hoca'nın köle gibi çalıştırdığı cinlerin yerini, 2000'li yıllarda robotlar almış; Hatice'nin bir falcı olarak kullandığı ve gizlileri gördüğü aynaya karşılık New York'ta istediğiniz birinin bilincini, düşlerini seyredebileceğiniz televizyon ekranları var.

Cinci Hoca'nın masallardaki uçan halıya benzer postu yerine 2000'li yıllarda uçan daireler var. Bir başka deyişle, Eray sadece ayrı dünyaları ve ayrı çağlardan insanları bir araya getirmiyor aynı zamanda çağımızın anlatı türlerinden bilimkurgu ile

geçmiş yüzyılların anlatı türlerinden masalı, fantastik bir bağlamda bir araya yoğuruyor.

Nazlı Eray'ınki fantastik bir roman, ama ne tür bir fantastik? *Muhayyelât*'ı, *Gulyabani*'yi, *Matmazel Noralya'nın Koltuğu*'nu Todorov'un kuramındaki sınıflardan birine yerleştirmiştik, ama Kafka'dan bu yana fantastiğin romandan silindiğini iddia eden Todorov'un kuramında *ASİV*'a yer yoktur. Çünkü bu terimi dar anlamda kullanan Todorov için fantastikte daima epistemolojik bir sorun vardır ve gerçek olanla olmayanın ayırt edilmesine bağlıdır.

Oysa, yine Todorov'a göre 20. yüzyılda gerçeklik kavramının kendi belirsizleştiği için gerçek ile gerçek olmayan arasındaki duvar yıkılmıştır zaten. Bu durumda fantastik roman söz konusu olamaz.

Ne ki, bugün Batı'da *geniş anlamda* fantastik romanlar yazıldığı da yadsınamaz bir olgu.

Eleştirmenlerin de belirttiği gibi kimi bilimkurgu ya da kimi postmodern romanlar Todorov'unkinden farklı bir türde fantastik yapıtlardır. *ASİV*'ın da türünü saptamak gerekirse, bilimkurgudan yararlanan fantastik ağırlıklı bir romandır diyebiliriz herhalde.

ASİV'ı yukarıda ele aldığımız yapıtlarla karşılaştırırsak ondaki fantastiğin niteliği daha iyi belirecektir sanırım. *ASİV*'ı ne 'olağandışı' ne 'belirsiz fantastik' ne de 'garip' sınıfına sokabiliriz.

Okurun olayları nasıl açıklayacağı konusunda bir sorunu yok, çünkü anlatının kahramanı bugün aramızda yaşayan bir yazarımız, Nazlı Eray'ın kendisidir ve yarattığı düşsel kurmaca

dünyayı Ankara'daki evinde yazdığını saklamaz. Metnin içinde açıkça söz eder yazdığı bu romandan. Öykünün kişilerinden Mehmet de yazılanların bir kısmını okumak fırsatını bulur ve sorar:

> "Danton'u da yazacak mısın?"
> "Sanıyorum" dedim. "Robespierre'i, Fouché'yi hepsini yazmayı düşünüyorum."
> "Nasıl, roman gibi bir şey mi olacak."
> "Herhalde." (s. 160)

Bu durumda okurun, olayların doğaüstüyle mi, yoksa doğa ile mi açıklanabileceğini merak etmesi olanaksız. Bunu daha ilk sayfada önlüyor yazar. Öyleyse böyle fantastik bir roman yazmaktaki amacı nedir?

Gürpınar ile Peyami Safa'da fantastik belli bir dünya görüşünü savunmaya hizmet ediyordu. Eray'ınki ise anlamı boşaltılmış bir fantezi, yani fantezi için fantezi. Yazar eğlenceli bir oyuna çağırıyor okuru: kurmacacılık oyununa. Witold Gombrowicz'i izleyerek o da, "kitapta anlam aramak yerine kitapla dans ediniz"[7] der gibidir. Nitekim, Nur Bulum ile yaptığı söyleşide "mutlu olmak ve insanları mutlu etmek için yazıyorum" diyor.[8] Bu bakımdan Eray'ın yapıtı Gürpınar'ın ve Peyami Safa'nınkinden çok, kuşkusuz Aziz Efendi'nin anlatısına yakındır. Aziz Efendi de *Muhayyelât*'ın önsözünde, yapıtının "gönüldeki gamı dağıtmak" özelliğine sahip olduğunu söyler. Yapıtı sadeleştiren Ahmet Kabaklı da yazdığı önsözde "okuyana mutluluk ve huzur vermek Aziz Efendi'de başarılmış amaç olmaktadır" diyerek yapıtın esas amacının okura zevk vermek olduğunu vurgular.

Nazlı Eray çağdaş Türk romanında fantastiğe yönelen tek yazarımız olsaydı bu seçimi fazla anlam taşımazdı, ama 1980'lerden bu yana gittikçe belirginleşen bir olgu var: gerçekçilikten uzaklaşma ve fantastiğe yönelme. Nazlı Eray'da, Latife Tekin'de, Mehmet Eroğlu'nda, Bilge Karasu'da, Orhan Pamuk'da ortak bir özelliktir bu. O halde bir genellemeye girişerek aşağıdaki saptamayı yapmamız belki yanlış olmaz: Başlangıçta Türk romanı fantastikten kurtulmak ve 'olabilir olan'ı yansıtmak anlamında gerçekçi olmak istiyordu, ama 1980'lerden bu yana gerçekçilikten kaçıp fantastiği yakalamak istiyor. Bu yön değiştirmenin toplumsal ve yazınsal nedenleri ise ayrı ve karmaşık bir konu.

1 Bkz. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, (1987) s. 73, 74.
2 *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, sadeleştiren Ahmet Kabaklı, (Devlet Kitapları, 1973) s. 33.
3 *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, cilt 3, hazırlayanlar Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman (İst. Üniv. Edebiyat Fakültesi yayınları, 1979) s. 323.
4 *Türkçe'de Roman*. s. 272.
5 Bkz. Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion* (Methuen 1981), s. 171-172.
6 *Arzu Sapağında İnecek Var*, (Can Yayınları, 1989) s. 74.
7 Witold Gombrowicz'den alıntılayan Christine Brooke-Rose, *The Rhetoric of the Unreal* (1981) s. 352.
8 *Cumhuriyet Kitap Eki*, 14 Ekim 1991, s. 5.

ALTINCI BÖLÜM

ON YIL SONRA SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Sevgili Arsız Ölüm yayınlandığında (1983) tartışmalara neden olmuş, bir yandan övülürken[1] bir yandan da çok olumsuz eleştiriler almıştı. Karşı çıkanlar romanı özellikle gerçekçilik yönünden eleştiriyor, romandaki kişilerin Türkiye gerçeklerine ters düşmese de bu gerçekliğin anlatılışının gerçekçi olmadığını söylüyorlardı.[2]

Roman denen anlatının mutlaka gerçekçi olması gerektiği inancına dayanan bu suçlama gerçekçi yöntemin yöntemlerden yalnızca biri olduğunu hesaba katmadığı için yersiz ve haksız bir suçlamaydı ve Latife Tekin de zaten bu yöntemin dışında ve alışılmış roman tekniklerinden yakasını sıyırmış bir anlatım yolu, hatta belki yeni bir anlatı türü arıyordu. Nitekim kendisi ile yapılan bir söyleşide "Kla sik romanın halkımın kendisine bakışına, dünyayı algılayışına denk düşmediğini düşünüyorum. Romanı büsbütün inkâr etmiyorum. Ama kendi halk edebiyatımızı, kültürümüzü temel alarak yeni bir biçim geliştirme çabasındayım" diyor.[3]

Gerçekten de *Sevgili Arsız Ölüm*'ü incelediğimizde, zaman ve mekân, betimleme, olay örgüsü ve karakter gibi temel roman öğelerine yeni bir yaklaşım denendiğini ve bu konuda halk edebiyatından yararlanmaya çalışıldığını görürüz. Onun için ilk önce, gerçekçi yöntemden kurtulma isteğinin saydığımız roman öğelerini ne yönde etkilediğini kısaca araştırmakta yarar var.

Ardından Latife Tekin'in bu "yeni bir biçim geliştirme" çabasının nasıl sonuçlandığına ve bize ne tür bir roman kazandırdığına bakmak istiyorum.

Eski çağ, ortaçağ ve Rönesans anlatı yapıtlarında zaman ve mekânın belirsiz bırakıldığı ve bu öğelerin önem kazanmasının romanın çıkışı ile başladığı bilinen bir şey. Bizim de masallarımız olsun, efsanelerimiz, halk hikâyelerimiz olsun, zaman ve mekân konusunda suskundurlar. Ama daha ilk romanlarımızda zaman ve mekân ilkelerinin belirginleştiğine tanık oluruz. Hatta mekânın simgeleştiği ve özel bir anlamın taşıyıcısı olduğunu da görürüz. Örneğin Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* adlı romanının başlığındaki semt adları çatışan ideolojileri simgeler. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak*'ı çöken Osmanlı İmparatorluğu'nun simgesidir yine. Olayların hangi kentte, hangi semtte, hangi tarihte geçtiği böyle simgesel bir anlam taşımasa bile, yazar en azından öyküyü inandırıcı kılmak amacıyla bunları belirtmeyi ihmal etmez.

Latife Tekin ise romancıların zaman ve çevreyi özenle betimleyerek yarattıkları kurmaca dünyaya gerçek havası verme amaçlarını paylaşmaz, zamanı ve mekânı bulanık bırakmayı yeğler. Huvat ve Atiye ne zaman evlenmişler, kaç yıl sonra köyden göçmüşler, hangi kente yerleşmişler bilmiyoruz. Ne yaşadıkları ev, ne semti, ne çevresi betimlenmiş. Geçen zamanı da okur olaylardan çıkarmak zorundadır. Halit'in askere gitmesini, Dirmit'in buluğ çağına ermesini bu tür olaylar arasında sayabiliriz.

Destan, masal, öykü, roman gibi kurmaca bir dünyayı sergileyen yapıtların ortak bir özelliği bunların birbirini izleyen olaylardan oluşmalarıdır. Herkesin bildiği gibi, geleneksel edebiyatımızda, kahramanlık romanslarında, vilayetnamelerde olaylar arasında nedensellik bağı yok gibidir, sadece zamansal bir bağ gözetilmiştir. Bu anlatı sorunu sözkonusu edildiğinde genellikle E. M. Forster'ın verdiği örnek anılır. Forster'a göre "Kral öldü, sonra kraliçe öldü" sadece zamansal bağı olan iki olaylı bir öyküdür. "Kral öldü, sonra kederinden kraliçe öldü" ise bir olay örgüsüdür çünkü iki olay arasında nedensellik bağı kurulmuştur.

Özellikle gerçekçi romanda nedensellik bağının ne kadar önemli bir rol oynadığı sık sık tekrarlanır, ne ki Latife Tekin *Sevgili Arsız Ölüm*'de böyle bir bağ kurmayı reddettiği için roman küçük küçük, birbirinden kopuk bir olaylar dizisinden meydana geliyor. *Sevgili Arsız Ölüm*'ün olay örgüsü türü *Battal Gazi, Selçuknâme, Dede Korkut* türünden destansı halk hikâyeleri getiriyor akla. Nitekim, *Battal Gazi, Sevgili Arsız Ölüm*'de adı geçen tek yapıttır. Halit'in "su gibi içtiği" ve Dirmit'e anlattığı bu hikâyeler serisinde birliği sağlayan, tüm hikâyelerin (*Selçuknâme*'de de olduğu gibi) tek bir kah ramanın başından geçmesidir. *Dede Korkut*'ta ise serüvenlerin kahramanları birden fazladır ama hepsi de Oğuz hükümdarı Bayındır Han'ın ve Kazan Bey'in kahramanları olduğu için serüvenler bir Oğuz Destanı oluşturur.

Sevgili Arsız Ölüm'de bir tek kahramanın serüvenleri anlatılmaz, ama roman bir tek ailenin, yani Huvat ailesinin bireylerinin aralarında nedensellik bağı bulunmayan sıradan

ve küçük serüvenlerinden oluşur. Atiye'nin Huvat'ın karısı olarak Akçalı Köyü'ne gelmesi ve arka arkaya Nuğber'i, Seyit'i, Halit'i, Dirmit'i ve Mahmut'u doğurmasıyla bu aile kurulmuş olur. Bir süre sonra kente göç ederler ve köyde olsun, kentte olsun aile bireylerinin birbirinden bağımsız küçük episodları birbirini izler. Bundan ötürü de olay örgüsü bakımından *Sevgili Arsız Ölüm* destanlara ve halk hikâyelerine benzer. Kurgu konusuna aşağıda yine döneceğim ama daha önce *Sevgili Arsız Ölüm*'ün başka bir yönüne değinmek istiyorum.

Eyleme değil, karaktere ağırlık veren modern ve modernist romanda biliyoruz ki roman kişilerinin psikolojisi, iç dünyası, bilinci ve bilinçaltı yazarın dikkatle çözmeye çalıştığı, ilginç sorunları içerir. Bundan ötürü önemli bir yönünü oluşturur romanın. Ama gene biliyoruz ki halk edebiyatı ürünlerinde önemli olan kişinin iç dünyası değil, tersine, eylemidir. Masallarda, *Dede Korkut*, *Battal Gazi* gibi kahramanlık hikâyelerinde kahraman ve diğer kişiler eylem için gerekli araçlar olmaktan öteye gitmezler ki iç dünyaları önemli olsun ve psikolojilerine ilgi duyulsun.

Latife Tekin'in de geleneksel edebiyatın bu özelliğini, titizlikle koruduğunu, karakterlerin iç dünyasına eğilmekten, psikolojilerini çözümlemekten dikkatle kaçındığını ve yalnızca davranışlarını betimlemeyle yetindiğini görüyoruz. Ne ki *Dede Korkut*'ta, *Selçuknâme*'de, *Battal Gazi*'de bu davranışlar ya da eylemler kahramanın yiğitliğini, üstünlüğünü sergilemeye yarar. *Sevgili Arsız Ölüm*'de yiğitlik filan sözkonusu olamadığına ve karakter öğesine de ağırlık verilmediğine göre Latife Tekin ne sürekleyici bir olay örgüsünden medet umuyor,

ne de derinlemesine işlenmiş, iç dünyaları zengin karmaşık karakterlerden. Öyleyse *Sevgili Arsız Ölüm*'ü oluşturan küçük ve sıradan episodların işlevi ne? Sanırım ilk bakışta dağınık görünen bu olayları iki öbeğe ayırmak ve başlıca iki temadan söz etmek mümkün:

1. Huvat ailesinin yaşam koşullarını, inançlarını, ideolojisini anlatan olaylar.

2. Dirmit'in aydınlanmasını ve ideolojik bakımdan aileden kopuşunu anlatan olaylar.

Bu durumda *Sevgili Arsız Ölüm*'ü, Huvat ailesinde meydana gelen ideolojik bir bölünmenin öyküsü olarak okumak gerektiğini ve metnin ideolojik bir çatışmayı sergileyen bir kurguyla düzenlendiğini söylemek doğru olur. Birinci tema tutucu ve baskıcı aile ortamını sergilemeye yarar; ikinci tema ise bu ortam içinde Dirmit'in verdiği savaşımı. Huvat, karısı, çocukları ve geliniyle kente göç ettikten sonra aile geçim konusunda bocalamaya başlar ve çocuklar çeşitli işlere girip çıkarlar: berber çıraklığı, inşaat işçiliği, tombalacılık,vb. Romanda, iş bulma, para kazanma, ev geçindirme sorunuyla ilgili birbirinden bağımsız bu öykücüklerin işlevi ailenin ekonomik durumuna, yoksulluğuna ve verdiği yaşam kavgasına ışık tutmaktır.

Huvat ailesinin yaşamını anlatan olaylardan bir kısmı ise aile bireyleri arasındaki ilişkileri sergiler: ki bunların göze çarpan özelliği, çekişme, kavga, geçimsizlik ve evdeki baskı havasıdır. Vaktini hocalara, camilere, yeşil kitaplara adayan, evdekilere ikide birde vaaz eden, baskı kurmaya çalışan Huvat kafası kızdıkça şiddete başvurur, çocuklara dayak atar, kâh birini kâh

ötekini evlatlıktan reddeder, evden kovar ve sık sık ta kıştığı, arada bir dövdüğü Atiye'yi de üç kez boşar. Boş inançlara kendini tümden kaptırmış Atiye de Dirmit'in peşini bırakmaz, kızı korumak uğruna durmadan eziyet eder ona.

Yazar, Huvat ailesinin yoksul yaşamını, inançlarını sergileyen bu olaylarla Dirmit'in içinde büyüdüğü tutucu, olumsuz ortamı da çizmiş olur.

Ailenin bu genel öyküsü içinde, dediğim gibi, bir de kendi özel tema'sıyla ayrı bir alt öykü oluşturan Dirmit'in bireyleşmesi ve aydınlanması öyküsü var. Ama Dirmit odaklanan kişilerden yalnızca biri olduğundan öyküsü genel öykü içinde eritilmiştir. Latife Tekin *Sevgili Arsız Ölüm*'ün Batı'dan esinlenmiş bir büyüme ya da bilinçlenme romanına (*Bildungsroman*) dönüşmesini istemediği için olacak, bu tema'nın tüm olay örgüsünü düzenleyen bir ilke sayılabilecek derecede öne çıkmasına izin vermez. Bununla birlikte, romanın anlamı bakımından en önemli kişisinin belli bir çizgide gelişen ve bu çizginin bittiği noktada, yani romanın sonunda, ötekilerden kopacak kadar uzaklaşan Dirmit olduğuna kuşku yok. Dirmit'in bireyliğini kazanması, içinde bulunduğu aile ortamının kültür düzeyinden başka bir kültür düzeyine geçmesi uzun bir savaşım sonucu mümkün olur.

Dirmit'in eğitimi ve aydınlanma tema'sı romanda yalnızca bir karakterin gelişimi konusu değildir. Aynı zamanda metne ideolojik düzeyde bir çatışma getirdiği için önemlidir ve bundan ötürü bu açıdan eğilmek gerekir Dirmit'in öyküsüne.

Dirmit'in doğduğu Akçalı Köyü'nün halkı ontolojik bakımdan iki ayrı düzlemde birden yaşarlar: kutsal ve dünyevi. Dinsel

ideolojinin egemen olduğu toplumlarda bu ikili gerçeklik doğal bir bölünmedir ve kimi toplumlarda kutsal ve dünyevi düzlemler ancak belli zamanlarda ve yerlerde (örneğin camide, kilisede ya da cenaze töreninde) kay naşır, bir arada yaşanırlar. Kimi toplumlarda ise (diyelim şeriatla idare edilen toplumlarda, ya da kilisenin egemen olduğu ortaçağ Avrupa'sında) bu kaynaşma çok daha sürekli ve tamdır. Maddeci ve pozitivist felsefenin benimsendiği toplumlarda ise iki değil, tek gerçeklik sözkonusudur ancak.[4]

Akçalı'nın köylüleri kutsal ve dünyevi gerçeklik düzlemlerinin içiçe girdiği bir halk kültürü dünyasında, sürekli olarak ikisini birden yaşayan insanlardır. Ne ki onların 'kutsal'ı, resmi İslâmınkinden çok cin, peri gibi doğaüstü varlıklara, doğa yasalarına meydan okuyan büyü, tılsım ve fal gibi edinimleri içeren bir halk dininin boş inançlarla yoğrulmuş 'kutsal' gerçekliğidir. Üç koyunun şişip ölmesinin, tavuğun yumurtayı kesmesinin, Nuğber dudunun Tahtalıdan düşmesinin nedeni uğursuz Atiye'dir onlarca. Köyü eşeklerin basması, köyün adının değiştirilmesine kızan yatırdan bilinir. Bir ara Dirmit'in adı köyde 'Cinli Kız'a çıkar. Kimse onunla konuşmaz. Kardeşleri bile yanaşmazlar ona, Atiye de Dirmit'in cinlerle görüştüğüne inanır vb.

Çocuk Dirmit'in de farklı inançlar beslemesine, farklı davranmasına olanak yoktur. Cine dönüşmüş olduğuna inandığı sevgili öğretmenini görebilmek için cinleri kızdırıp görünmeye zorlamanın yollarını dener; kuyular taşlar, oraya buraya işer, deliklere çatlaklara kaynar su döker. Kenti göç edildikten sonra ailede boş inançlar aleminde yüzen, okuyup

üfleyerek büyü ve tılsıma sarılarak yaşayan özellikle Atiye'dir. Huvat da hacılar hocalarla düşüp kalkar, camileri dolaşır, yeşil kitaplar okur, durmadan. Bu doğaüstü olaylar, cinler, büyüler, *Sevgili Arsız Ölüm* ile masallarımız, halk hikâyelerimiz ve destanlarımız arasında içerik bakımından da bir köprü atılması demektir. Diyeceğim, Latife Tekin geleneksel anlatı türümüz ile yalnızca teknik bakımdan değil, 'tema'sının bir yönüyle de süreklilik sağlıyor çünkü Dirmit'in aydınlanması tema'sı eski edebiyatımızın inanç dünyasını sürdüren bir ortam içinde gelişiyor.

Başka bir söyleyişle, Dirmit'in içinde büyüdüğü topluluk doğaüstünü kabullenmiş bir dünya görüşünün egemen olduğu bir ortamdır ve Dirmit'in aydınlanma öyküsü bu ikili gerçeklikten az yukarıda sözünü ettiğimiz maddeci-pozitivist tek gerçeklikli dünya görüşüne geçişin öyküsüdür. Ama bu geçiş tutucu ve baskıcı ailenin içinde gerçekleşir. Dirmit'in tutkuları, değer verdiği uğraşlar ailenin kuşkuyla baktığı, Atiye'nin içinde cin parmağı gördüğü meraklardır ve bu nedenden ötürü Dirmit'in okuduğu romanlar, yazdığı şiirler yırtılır, heykel yapma girişimi engellenir. Ne ki bütün bu baskılara rağmen, Dirmit kendi yolunda yürür ve ailesinden kopar sonunda. Evin dışındaki yaşamı, sokakları, denizi seçer kendine dost olarak:

> Eve her gelişinde bir daha evden dışarı çıkamayacağını sanıp korkuya kapıldı. Korkusu gittikçe büyüdü. Evde duramaz, oturamaz oldu. Bağıra çağıra kapıları açıp kaçtı. Kendini deniz kenarındaki taşın üstüne attı. Deniz gece inince gözünün içine ışık sıkıp Dirmit'i eve kovaladı. Dirmit gece denize küstü. Sabah gidip barıştı.... Yanında belinde dolaşan annesi mi el mi bilemedi. Gece şiir yazdı, gündüz gidip denize okudu. Evini evlikten, annesini annelikten, kardeşlerini kardeşlikten, babasını babalıktan reddetti. Sokakları,

> evi etti. Ağaçları, duvarları, bulutları, evleri kardeş, denizi anne, göğü baba. (s. 199-200)

Bilinçlenmesi sonucu dünyaya artık dinsel ideolojinin gözlüklerinden bakmaması Dirmit'i ideolojik bakımdan da ailesinin görüşlerine karşıt bir konuma getirir. Ölmek üzere olan Atiye'nin Allaha nasıl cevap vereceği konusu evcek tartışılırken fikri sorulan Dirmit'in tutumu ve cevabı bu karşıtlığın açık göstergesidir. Alın yazısını yazan Allah ise annesinin ona hesap vermek zorunda olamayacağını söyler Dirmit ve ekler: "Sen yazdın, ben de senin yazdığını okuyup gezdim, ne sorgusuymuş şimdi bu diye, annem ona bir sorsun" (s. 209).

Huvat'ın gözünde Dirmit Allahı inkâr etme ve komünist olma noktasına gelmiştir. Görüldüğü gibi bir zaman tüm aile kutsal ve dünyevi iki gerçekliği bir arada yaşarken, şimdi Dirmit onlardan ayrılmış ve tek gerçekliği kabul eden bir dünya görüşüne varmıştır. Cezasız kalmaz bu davranışı. Bir hafta süreyle evde konuşması yasaklanır ve Dirmit de aileyi konu alan bir anlatıyı (romanda mektup adı veriliyor bu anlatıya) kaleme alır. Böylece aydınlanma ve bireyleşme süreci tamamlanmış olan Dirmit'i romanın sonunda yazarlığın eşiğinde bırakırız.

Sevgili Arsız Ölüm roman boyunca çekişen iki merkez kişiden Atiye'nin ölümü ve bilinçleşen Dirmit'in ise yazarlığa doğuşuyla biter.

Dirmit'in gelişimi ve ailesinden kopması üzerinde uzunca durdum çünkü bu olgu açıklamaya çalışacağım gibi *Sevgili*

Arsız Ölüm'ü anlatı türü açısından da etkiler.

Yukarıda sözünü ettiğimiz *Dede Korkut, Battal Gazi* gibi kahramanlık hikâyelerinde, *Saltuknâme* türünden vilayetnamelerde yapıtın dile getirdiği ahlâk anlayışı, dünya görüşü tektir, çeşitli kişilerin görüşleri, farklı ideolojileri çarpışmaz. Bu yapıtlar Bakhtin'in deyimiyle *monologic*'dirler. Yapıtta söylemin ve ideolojinin çeşitlenmesi, bir görüş dialog'unun yer alması demektir ki bu da özünde *dialogic* olan roman türünün özelliğidir Bakhtin'e göre. Halk edebiyatının anlatı özelliklerinden yararlanmaya çalışan Latife Tekin *Sevgili Arsız Ölüm*'ü temelde *monologic* bir yapıt olarak kaleme almış. Ancak sonlara doğru Dirmit ile diğer karakterler arasında görüş ayrılığının başlamasıyla yapıt, Bakhtin'in terimlerini biraz zorlayarak *dialogic* diyebileceğimiz bir anlatıya dönüşür. Onun için, Dirmit'in aileden kopması dediğim gibi, *Sevgili Arsız Ölüm*'ü tür açısından da etkiler, çünkü bu noktada Latife Tekin destan, masal halk hikâyesi geleneğinden ayrılır ve *Sevgili Arsız Ölüm*'e roman türüne uygun bir özellik katar.

Sevgili Arsız Ölüm'deki ideolojik çatışma ve Dirmit'in gelişmesi tema'sı yapıtı geleneksel edebiyatımızdan ayıran önemli özelliklerden ikisidir. Bunlara bir de *Sevgili Arsız Ölüm*'ün anlatıcısını katmak gerek. Çünkü bu anlatıcı destanların, masalların halk hikâyelerinin anlatıcısından farklı, çok yönlü bir anlatıcıdır. *Sevgili Arsız Ölüm*'ün Latife Tekin'in kendi yaşamından, çocukluğundan izler taşıdığını biliyoruz. Romanın anlatıcısı da bazen Latife Tekin'in bilinçlenmeden önceki, bazen de sonraki tutumunu benimseyen bir anlatıcı sanki. Metnin son sayfasından alınmış, Atiye'nin cenazesi ile

ilgili aşağıdaki parçayı, Dirmit ile bu anlatıcının ortak yanlarına ışık tuttuğu için alıyorum:

> Cenazesine gelenleri saymaya kalktı. Başını "Küt!" diye tabutun kapağına çarptı, öldüğünü hatırlayıp kederlendi. İçin için bir daha acı duymayacağını düşünüp sevindi. Ama son anda yemini yediği için, sevincine, eli sopalı zebaniler karşı geldi. Atiye ilkin hiç o yerli olmadı. Sonra "Ne sopasıymış anam bu!" diye yandan aldı. Olmayınca dikine verdi, "Benim gibi içi yaralı bir kadını dövmek zebanilere iyi gelmezmiş" dedi.
>
> Dirmit, annesinin zebaniler karşısında diklendiğini, bir öfkeyle açıp onlara içini gösterdiğini, annesinin öldüğü günün akşamı küçük kara nokta oynarken öğrendi. Annesinin boyun eğmemesine sevindi. Sevincini yenemedi. Annesinin öte dünyanın altını üstüne getirdiğini evdekilere söyledi. Söyler söylemez Dirmit'e küçük kara nokta oynamak yasaklandı (s. 218).

Atiye'nin mezarda yaptıklarının bu alaylı anlatımı kimin eseri? Gerçi biz bunu *Sevgili Arsız Ölüm*'ün anlatıcısından dinliyoruz ama anlıyoruz ki Atiye'nin öte dünyadaki marifetleri aslında Dirmit'in uydurduğu küçük kurmaca bir 'episod'dur. Anlatıcı Atiye'nin yaptıklarını Dirmit'in o akşam 'kara nokta' oynarken öğrendiğini söylüyor. Kara nokta oyunu ise Dirmit'in o sıralarda kendini kaptırdığı bir kurmacacılık oyunudur, yani kafasında biriyle ya da bir nesneyle konuşmalar uydurma, yaşamından parçalar anlatma oyunu. Buna küçük çapta bir yazarlık oyunu da diyebiliriz sanırım.

Gerçi *Sevgili Arsız Ölüm*'de anlatıcı Dirmit değil, ama yukarıdaki parçada zebaniler ile Atiye'yi konuşturan Dirmit'in bakış açısını alaycı yaklaşımını paylaşan, köylülere ve Huvat ailesine Dirmit gibi hem içerden hem dışardan bakan bir anlatıcı.

Bu söylediğim, tabii, anlatıcının roman kişilerine olan mesafesi sorunuyla ilgili. Anlatıcı roman kişilerine dili, ahlâk

anlayışı, kültür düzeyi ya da ideolojisi bakımından yakın da olabilir uzak da. *Sevgili Arsız Ölüm*'ün anlatıcısı hem yakın hem uzak. Yakın çünkü kullandığı dil onların dili ve gerçekliği onlar gibi algılıyor. Uzak çünkü olaylara ve kişilere başka bir kültür düzeyinden bakıyor ve sözkonusu algılayışı zaman zaman alaya alıyor. *Sevgili Arsız Ölüm*'ün ilginç olan bu yönü üzerinde biraz daha durmaya değer. Mesafe konusunda dil bakımından sorun yok. Bu dil soyut kavramlardan yoksun, sözcük dağarcığı sınırlı, ama kendine özgü deyişleriyle taze, canlı ve çarpıcı bir dil. Anlatıcı öyküyü kişilerin konuştuğu bu yerel dille onlardan biriymiş gibi aktardığı için kişilerine yakın, hatta özdeşleşmiş onlarla. Murat Belge'nin deyişiyle Latife Tekin ormana 'ormanın içinden' bakıyor.[5]

Ama dünyayı algılayış bakımından bence yalnız içerden değil, dışarıdan da bakıyor. Şöyle açıklayayım. *Sevgili Arsız Ölüm*'ün dikkati çeken bir özelliği onu yine gerçekçilikten uzaklaştırıp, masala, halk hikâyelerine yaklaştıran fantastik yönüdür. *Saltuknâme*'de, *Battal Gazi*'de, *Muhayyelât*'ta bol bol görülen doğaüstü olaylar varlıklar, anlatıcının da, kahramanın da olağan karşıladığı şeylerdir. Kahraman atıyla konuşabilir, yeraltında cin padişahının sarayını bulabilir, bir kartalın sırtında ülkeler aşabilir ve bütün bunlar olağan şeylermiş gibi anlatılır. Ne roman kişileri için, ne de anlatıcı için bunlarda şaşılacak bir şey vardır.

Gene günümüz romanında Gabriel Marquez, Miguel Angel Asturias, Salman Rushdie'nin ve daha pek çok yazarın büyülü gerçekçilik dediğimiz yöntemlerinde de doğaüstü olaylar olağanmış gibi sunulur. Latife Tekin bir bakıma hem büyülü

gerçekçiliğe hem de geleneksel edebiyatımıza uygun bir anlatımla, doğaüstü olayların, varlıkların yer aldığı bir dünya sunuyor bize. Anlatıcı doğa yasalarına aykırı inanılmaz olayları olağan şeylermiş gibi aktarırken, doğaüstü karşısında da roman kişilerinin tutumunu paylaşmış oluyor.

Ama her zaman değil çünkü bu konuda yazar iki karşı tutum koyuyor ortaya. Zaman zaman gerçekliği her ne kadar doğa üstü açıklamaların geçerli sayıldığı bir dünya olarak yansıtıyorsa da çoğu zaman bu tutumu hoşgörüyle mi zah konusu yaparak sergiliyor. Kişilerine yalnız içerden değil, farklı bir kültür düzeyinden, dışardan da baktığı için romandaki fantastik olaylar kâh gerçekten olmuş gibi kurmaca dünyanın bir parçası olarak sunuluyor bize, kâh kişilerin boş inançları olarak.

Buraya kadar söylediklerimle *Sevgili Arsız Ölüm*'ü biçimsel ve anlamsal bakımdan çözümlemeye çalıştım ama kuşkum yok ki *Sevgili Arsız Ölüm*'ün belki en önemli özelliği, başka eleştirmenlerin de belirttiği gibi, mizah yönü. Çünkü sergilenen aile yaşamı, aslında, tek odaya sıkışmış birbirini yiyen sekiz kişinin para sıkıntısı içinde geçen mutsuz yaşamıdır. Seyit ciğerlerinden hastalanır, kaynak işinde çalıştığından gözleri neredeyse kör olur, iki kez bıçaklanır, Nuğber intihara kalkışır, sonunda talihsiz bir evlilik yapar. Atiye kanserdir. Huvat karısını da çocuklarını da döver ikide bir. Büyük oğlanlar kardeşlerine dayak atar, Seyit babasına bıçak çeker. Dirmit uğradığı haksızlıklar karşısında sinir krizleri geçirir. Şiddet ve baskı havası egemendir eve. Bir karabasanı andıran ve

Atiye'nin ızdıraplı ölümüyle biten bu aile öyküsünün trajik bir öykü olması işten bile değildi. Ama bütün bunlara rağmen Latife Tekin *Sevgili Arsız Ölüm*'ü eğlenceli ve komik bir romana dönüştürmeyi başarmış. Bunu sağlamak için kullandığı başlıca iki yöntem var bence. Birincisi olayları psikolojiden (duygulardan) arındırma yöntemi; ikincisi karikatürleştirme.

Okurun üzücü olaylardan etkilenmemesinin bir nedeni, yazarın felakete uğrayan, hastalanan, intihara kalkışan, dayak yiyen, bıçaklanan, acı çeken kişiyi odaklamaması, onun duygularından, acısından, düşüncelerinden kısacası iç dünyasından söz etmemesi. Seyit'in aşk yüzünden bıçaklanması olayı bu yönteme iyi bir örnek. Seyit daha köydeyken Elmas'a aşık olur, annesine gidip kızı istemesini söyler, kızın yolunu çevirir ama kız başkasına sözlüdür. Kızın ağabeysinin tehditlerine de aldırmaz Seyit. Sonrasını romandan okuyalım:

> Seyit yenilmedi. Beline bir tabanca taktı, ceketinin koluna, çorabının içine bir kama soktu. Elmas'ı kaçırmaya kalktı. Elmas bağıra bağıra köyü ayağa kaldırdı. Seyit'i Atiye'ye getirdiler. Atiye olduğu yere yığıldı. Nuğber annesinin yanına düşüp bayıldı. Dirmit'le Mahmut uykulu gözlerini Seyit'in kanlar içindeki göğsüne verdiler. Zekiye, Seyit'in yarasına bir avuç tuz bastı. Başının altına kolunu yastık etti. Bir yandan ağladı, bir yandan Seyit'in terini sildi. O vakte kadar duyan çekildi, geldi. Köyün birkaç erkeği, arabaya at koşup Seyit'i kucakladıkları gibi hastaneye götürdüler. Kadınlar toplanıp sabaha kadar Atiye'nin başını beklediler. Atiye dizlerine vura vura sabahı zor etti. Sabah iyi haberle geldi. Seyit ölümden döndü. Elmas'ın adını sayıklaya, sayıklaya Azrail'i yendi. Harman sonu hastaneden çıkıp köye geldi.O gelmeden Elmas'ı amcasının on iki yaşındaki oğlu, amcası, Taçın Ocağı'nda göçük altında kaldığından beri sözlüsü, Ali oğlanla evlendirdiler. Köylü düğünün ardından günlerce Elmas'ın güzelliğini, ağlaya ağlaya gözünde yaş koymayıp akıttığını, onun gönlünün de Seyit'te olduğunu ama amcasının hatırasına beli kırık, oğlanın yanında boynu bükük kaldığını konuştu. (s. 51-52)

Gerçekte bu episod seven ama birbirine kavuşamayan iki gencin öyküsünü anlatan kısa bir tragedya. Bir yanda ölümü göze alacak denli tutkuyla seven ve bu yüzden bıçaklandıktan sonra da hastanede sevgilisinin adını sayıklaya sayıklaya ölümden zor dönen bir delikanlı; beri yanda "ağlaya ağlaya gözünde yaş koymayıp akıtan", sevdiğinden koparılıp amcasının on iki yaşındaki oğluyla zorla evlendiri len "boynu bükük" Elmas var. Anlatıcı bu olaya, iki gencin sözü edilmeyen acılarına, ruhlarında kopan duygu fırtınalarına dışardan bakmakla yetiniyor ve bu aşk serüvenini, derinliği olmayan sıradan bir bıçaklama olayıymış gibi aktarıyor. Besbelli Latife Tekin kişilerin duygularına, düşüncelerine yer vermemeye, psikolojiye bulaşmamaya kararlı. *Sevgili Arsız Ölüm*'de bol görülen dayak olayları da, benzetme yerindeyse, Hacivat'ın Karagöz'den dayak yemesi gibidir, okuru etkilemez. Psikolojiden arındırma, gerçekte hırgür içinde yoksul ve mutsuz bu yaşamın trajik bir nitelik kazanmasını önler.

Bundan başka, *Sevgili Arsız Ölüm*'ün en güçlü yanı mizahı ve Latife Tekin'in şaşmaz silahı da karakterleri, olayları, inançları karikatürleştirmek. Bundan ötürü, Latife Tekin başta da söylediğim gibi derinlemesine işlenmiş karmaşık karakterlerle değil, Atiye ve Huvat gibi güldürüye yatkın canlı karakterlerle görüyor işini.

Yazarın roman kişilerinden birini bırakıp birini odaklaması, bir episoddan çabucak öbürüne geçmesi ve böylece bu küçük öykücüklerin başka başka kişilere dağılması olayların bir başkişi çevresinde dönmesini engeller. Bununla birlikte Atiye *Sevgili Arsız Ölüm*'ün başkişisi değilse de, bir tür merkez

kişisidir diyebiliriz, çünkü öbür karakterler (Dirmit dahil) yalnız kendileri ile ilgili olaylarda yer alırken Atiye hemen hemen hepsinde rol oynar. Diğerleri bir süre için sık sık sahneden çekilirler, ama Atiye'siz sahne yok gibidir. Kocasını ve çocuklarını ölmek üzere olduğuna, Azrail ile konuşup pazarlık ettiğine inandırarak onlara istediğini yaptıran; kurduğu ufak entriklarla onları yönlendiren; sorunlarını hep büyülere fallara başvurarak çözmeye çalışırken beslediği boş inançlar nedeniyle komik durumlar yaratan, iyi niyetli bu sevimli karakterin *Sevgili Arsız Ölüm*'ün başarısına katkısı büyüktür. Latife Tekin'in romana egemen olan mizah havasını sürdürmek için çeşitli yöntemler kullandığını gözden kaçırmamak gerekir. Bir durumu abartarak komikleştirmek, *absurd* durumlar yaratarak güldürmek, boş inançları karikatürleştirmek bunlardan birkaçı.

Latife Tekin'in hazin olayları bile karikatürleştirerek anlatması atmosferin ağırlaşmasına meydan vermez ve romanın tonunu hep hafif tutmaya yarar. Atiye'nin kanserden acılar çekerek ölüşü gibi bir olay bile, kadının öbür dünyada Tanrıya nasıl hesap vereceği, Tanrıyı nasıl kandıracağı konusunda ailece yapılan tartışmalar nedeniyle komik bir olaya dönüşür.

Huvat'ın tek odalı evindeki yaşam tipik bir gecekondu ailesinin yaşamı değil, acayip kişileri ve olaylarıyla, garip meraklıların yarattığı komik durumlarla, Azraili, Hızırı, konuşan çiçekleri ve sokaklarıyla fantastik bir yaşamdır. Bundan ötürü tuhaflıkları her şeyden önce komik olan Huvat ve Atiye gibi tatlı kaçıkların bu fantastik dünyasından

toplumsal, siyasal ya da ahlâksal değerlerle ilgili anlamlar çıkarmaya çalışmak romana yanlış bir yaklaşım olur herhalde. Gerçi *Sevgili Arsız Ölüm*'de Dirmit ile ailesi arasında din konusunda beliren ideolojik çatışma, bugünün Türkiye'sinde görülen aynı çatışmanın bir parçası olarak yorumlanabilir ve Latife Tekin'in fantastik bir romanla Türkiye'deki toplumsal bir soruna gönderme yaptığı ya da dolaylı bir yoldan bir gerçekliği yansıttığı düşünülebilir, ama bence biraz zorlama ve yersiz bir yorum olur bu.

Latife Tekin, başta alıntıladığım söyleşisinde "klasik roman" yerine halkımıza uygun başka bir anlatı türü aradığını söylerken sorunu bir biçim ve yöntem sorunu olarak di le getiriyor. Acaba onu bu arayışa zorlayan kullandığı insanmalzemesine uygun bir biçim bulma gereksinimi mi yalnızca? Bana öyle geliyor ki bu arayışta sınıfsal kökenli bir başkaldırı dürtüsünün de etkisi var. Batı'nın klasik gerçekçi romanı, burjuva toplumunun geliştirdiği bir anlatı türü olduğu için Latife Tekin kendi ülkesinin ve sınıfının insanları anlatırken burjuva romanının konvansiyonlarına, kalıplarına ödün vermemenin çarelerini aramış.

Sevgili Arsız Ölüm özgünlüğünü kısmen geleneksel hikâyemizin özellikleriyle, modern romanın özelliklerini kaynaştırmasına borçlu bence. Mekân ve zamanda belirsizlik, törpülenmiş bir nedensellik bağı, doğaüstü olaylar, psikolojiye bulaşmama, somut bir dil ve tek üslup. Bütün bunlar destan, halk hikâyesi, masal türünden anlatıların da özellikleri. Ama bu roman önceki geleneksel anlatı türüne, Latife Tekin roman

türüne yakışır ideolojik bir sorun, bir gelişme tema'sı ve alaycı bir anlatıcı katıyor.

Onun için Latife Tekin'in yapıtı, perspektifi, kuralları, konvansiyonları bir yana iten modern ressamların primitif halk resmini andıran ama bilinçli olarak çocuksu bir saflıkla yaptıkları naif resimleri anımsatıyor insana.

Yazar roman öncesi ve roman sonrası anlatı tekniklerini kaynaştırıp uzlaştırdığı bu başarılı yenilikçi yapıtı ile, 1980'lerde klasik gerçekçi Türk roman geleneğinin sınırlarını aşarak yeni bir roman türü arayan akımı başlatanların arasında yerini almış ve edebiyatımıza taze bir hava getirmiştir.

1 Örneğin Onat Kutlar, "*Sevgili Arsız Ölüm*'ün Bize Hazırladığı Birkaç Tuzak Üzerine", *Milliyet Sanat*, 15 Ocak 1984; Fatma Akerson, "Alacüvek Cinleriyle İstanbul Cinleri Karşı Karşıya, *Sevgili Arsız Ölüm* Üzerine Bir Yorum Denemesi", *Çağdaş Eleştiri*, Mart 1984; Murat Belge, "Türk Roman Geleneği ve *Sevgili Arsız Ölüm*", *Toplum ve Bilim*, 25/26 Bahar-Yaz 1984.
2 Örneğin Cengiz Gündoğdu, Mustafa Sercan, Atilla Birkiye, "Latife Tekin'in Romanlarında Gerçekçilik", *Varlık Dergisi*, Haziran 1985.
3 *Cumhuriyet* gazetesi, 1 Aralık 1983.
4 Bkz. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, s. 33-34.
5 *A.g.y.*, s. 66-67.

YEDİNCİ BÖLÜM

ÜSTKURMACA OLARAK KARA KİTAP

Kara Kitap hakkında çok yazıldı ve her eleştirmen kendi değişik yorumunu getirdiği için romana çeşitli açılardan bakılmış oldu. Ancak bildiğim kadarıyla *Kara Kitap*'ın burada sözkonusu etmek istediğim yönü üzerinde durulmadı pek. O yön de, *Kara Kitap*'ın konusu ve *Kara Kitap* ile Doğu anlatı geleneği arasında kurulan bağla ilgili.

Romanın hemen başlarında *Kara Kitap* ile *Mesnevî*, ve özellikle *Hüsn ü Aşk* arasında birtakım bağlar kurulacağını, okur, Galip ve Celâl adlarıyla karşılaştığında değilse de apartmanın adının "Şehrikalp" olduğunu öğrendiği zaman tahmin edebilir. Çünkü yazar apartmana verdiği Şehrikalp adıyla, Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ındaki Diyar-ı Kalp'e açık gönderme yapmaktadır. Romanın geri kalan kısmı, yazarın, Celâl karakteriyle Mevlâna Celâleddin Rumî arasında ve Galip karakteriyle de Şeyh Galip arasında çağrışımlar uyandırmak istediğine kuşku bırakmaz. Örneğin, Celâl'in "Mevlâna'dan kendinden söz eder gibi söz (ettiğini) kendini Mevlâna yerine" koyduğunu öğreniriz (s. 240). Galip ile Rüya'nın öyküsü *Hüsn ü Aşk*'ta anlatılan öyküye koşut öğeler taşır. Ayrıca Galip, *Hüsn ü Aşk*'ı Rüya ile birlikte okurken Rüya'ya aşık olur vb.

Kanımca Orhan Pamuk'un yapmak istediği şeylerden biri, Doğu edebiyatı bağlamında ve o gelenekten yararlanarak çağdaş bir roman yazmak. Bu amacın *Kara Kitap*'ta nasıl gerçekleştiğini incelemeden önce, romanda Doğu edebiyatı

bağlamını oluşturan *Binbir Gece Masalları*, *Mantık al-tayr*, *Mesnevî, Hüsn ü Aşk* gibi yapıtların konusunu ve kimi biçimsel özelliklerini anımsayalım derim.

Binbir Gece Masalları, bilindiği gibi bir çerçeve öykü içine yerleştirilmiş İran, Bağdat ve Mısır kaynaklı masallardan oluşur. Hükümdar Şehriyar'ın, karısının ihanetinden sonra intikam için her gece bir bakire alıp ertesi sabah öldürtmesi, sıra vezirin karısı Şehrazat'a gelince kızın her gece bir masal anlatarak ölümden kurtulması ve sonunda Şehriyar ile evlenmesi çerçeve öyküyü (yani birinci düzey öyküyü) meydana getirir. Şehrazat'ın anlattığı masallar ise bu öykünün içine yerleştirilmiş ve iç içe geçmiş ikinci düzey öykülerdir.

12. yüzyılda yaşamış olan Attâr'ın *Mantık al-tayr* adlı mesnevîsinin konusu şudur: Binlerce kuş bir gün kendilerine bir padişah seçmeye karar verirler, ama hüthüt kuşu onlara zaten Simurg adlı bir padişahları olduğunu söyler. Simurg'u bulmak üzere hüthüt kuşunun rehberliğinde yola çıkarlarsa da ancak otuzu bu çetin yolculuğu tamamlayabilir. Simurg'u gördüklerinde anlarlar ki Simurg (Arapça anlamı otuz kuş) kendileriymiş. *Mesnevî*'nin anlamı açık; tasavvuf diliyle söylersek, arayan sonunda Tanrı'yı kalbinde bulur. Yapı bakımından *Mantık al-tayr* bir çerçeve öyküden (Simurg'u aramak için yapılan yolculuk) ve bu öykünün içine yerleştirilmiş küçük küçük öykülerden oluşur. Yolda zorluklarla karşılaştıkça kuşlardan şikâyetler, itirazlar gelir ve Hüthüt onlara birtakım öyküler anlatır ve öykülerin yo rumunu yaparak onlara tasavvuf yolunda mürşitlik görevini yerine getirir.

13. yüzyılda yazılmış ve yine tasavvuf felsefesini dile getiren ve Tanrı'ya akılla değil aşkla ulaşılabileceğini öğreten Mevlâna'nın *Mesnevî*'si de bir öyküler toplamıdır. Mevlâna arada bir öyküleri keserek kendi duygularından, yaşantılarından söz eder. Ama *Mesnevî*'de öyküleri kuşatan bir çerçeve hikâye yoktur.

Şeyh Galip'in 18. yüzyılda yazmış olduğu *Hüsn ü Aşk* da, bilindiği gibi, yine tasavvuf felsefesini anlatan alegorik bir mesnevîdir. Konusunu şöyle özetleyebiliriz: Beni Muhabbet kabilesinden iki çocuk, Hüsn ve Aşk aynı 'mekteb-i edep'e gitmiş, arkadaş olmuş ve birbirlerini sevmişlerdir. Aşk'ın kızla evlenebilmesi için kabile bir şart koşar: Aşk, Diyar-ı Kalp'e gidecek ve orda kimyayı bulup getirecektir. Aşk yolda türlü engellerle, zorluklarla karşılaşır; kuyuya düşer, bir dev tarafından hapsolunur; sonra sihirbaz bir cadının eline düşer, derken Çin padişahının kızı tarafından kandırılır vb. Bütün bu tuzaklardan, kötü durumlardan Aşk'ı kurtaran Sühan adlı bir ihtiyardır. Diyar-ı Kalp'e ulaştıklarında Sühan, Aşk'a 'Esrâr-ı hafiyye'yi açıklar ve Aşk da anlar ki Hüsn kendi içindedir, ondan ayrı değildir. *Hüsn ü Aşk* da *Mantık al-tayr* gibi serüvenlerle geçen bir yolculuk üzerine kurulmuştur, ama içinde başka öyküler anlatılmaz.

Bu anlatılarda biçim bakımından iki özellik önemli bizim için. Birincisi kurgunun yolculuk üzerine oturtulmuş olması; ikincisi anlatının öykülerden oluşması ya da öykü içinde öykü yöntemiyle yazılmış olması. *Binbir Gece Masalları*'nda birinci özellik yok, yalnızca ikinci özellik var yani çerçeve öykü içinde ikinci düzey öykülerden oluşuyor. *Mantık al-tayr*'da ikisi de var;

yolculuk öyküsü ve yolculuk boyunca anlatılan öyküler. *Mesnevî*'de yolculuk yok yalnızca öyküler var. *Hüsn ü Aşk*'ta ise öyküler yok yolculuk var yalnızca. Demek ki andığım yapıtlarda iki özellikten ya birini ya da ikisini buluyoruz.

Orhan Pamuk geleneğin bu iki özelliğini de kullanıyor *Kara Kitap*'ta. Galip'in Rüya'yı ve Celâl'i aramak için İstanbul sokaklarında günlerce dolaşması birinci düzey çerçeve öyküyü sağlıyor ve bu çerçeve öykü ikinci düzey birtakım anlatıları içeriyor. Bu anlatılardan büyük bir kısmını kitabın yarısını kaplayan Celâl'in yazıları oluşturur. İçlerinde deneme türünden olanlar var, otobiyografik serüvenler var.

Doğu yapıtlarıyla ilgili olarak belirttiğimiz özelliklerin Batı edebiyatında da görüldüğünü, söylemeye gerek yok. Arama (*quest*) anlatılarının kaynağının binlerce yıl öncesine giden mitoslar kadar eski olduğunu, sonradan eposlarda, romanslarda, romanlarda karşımıza çıktığını, öykü içinde öykü yönteminin de Doğu'dan Batı'ya geçmiş olduğunu biliyoruz. Ne ki, Orhan Pamuk bu özelliklerden Doğu yapıtlarıyla ilgili olarak söz etmeyi yeğler. Şehrazat "pirimiz"dir; *Binbir Gece Masalları* gibi, bir hikâyeden bir hikâyeye geçilerek kurgulanmış olan *Mesnevî* "tuhaf ve düzensiz bir kompozisyon"dur (s. 241). Orhan Pamuk yolculuk tema'sı ile ilgili olarak Attâr'a, Mevlâna'ya, Şeyh Galip'e göndermeler yapar ve böylece *Kara Kitap*'ta izlenen anlatım geleneğinin bir Doğu geleneği olduğunu sezdirir okura.

Kara Kitap ile adı geçen mesneviler arasında yalnızca anlatım tekniği bakımından değil, içerik bakımından da bağıntılar gözlemleriz. James Joyce'un *Ulysses*'de, Stephen'ın Dublin kentinde ordan oraya dolaşmasıyla (bu arada Stephen da gazeteye ve kerhaneye uğrar) Odysseus'un denizlerde dolaşması arasında kurduğu koşutluk gibi Orhan Pamuk da Galip'in İstanbul sokaklarında dolaşmasıyla Aşk'ın yolculuğu (ve ayrıca Mevlâna'nın Şam sokaklarında Şemsi Tebrizî'yi araması) arasında koşutluk kurar. Aşk, söylediğimiz gibi, Diyar-ı Kalp'e ulaşana kadar, kuyular, cadılar, güzel kadınlar şeklinde beliren sınavlardan geçmek zorundadır. Galip de İstanbul sokaklarında Rüya'yı ve Celâl'i ararken benzer serüvenler yaşar. Yer altında kuyu gibi mahzenlere iner; kerhanede kendisiyle evlenmek isteyen bir fahişeyle yatar; eskiden beri onu seven Belkıs'ın evinde sabahlar vb. Ama sonunda o da Şehrikalp'e varır.

Aşk'ın yollarda çektikleri, bir müridin kemale ermek için katlanması gereken çileyi simgeler. Galip'in çilesi ise göreceğimiz gibi, yazabilmek, yaratabilmek uğrunadır. Alegorik anlatılar olan bu mesnevîlerde aranan varlığın (Simurg, Hüsn, sevgili) Tanrı'yı temsil ettiği bilinen bir şey, ama Galip'in Rüya'yı bulmak için aradığı Celâl'in neyi temsil ettiği açık değil. Unutmayalım ki Celâl'in kendi romanda yok, yazıları var yalnızca ve meslektaşı magazin yazarının dediği gibi onu arayanın, yazılarına bakması gerekecektir, çünkü "yazılarının içinde bir yerdedir" (s. 95). Yani anlatı olarak vardır Celâl ve yazıları tükenince yok olur. Başka bir deyişle Galip'in aradığı Celâl yazarlığı, yazma edinimini, yaratmayı temsil eder gibi

görünmektedir ve Galip Şehrikalp apartmanında Celâl'e dönüştüğünde ya da ikinci kişiliğini bulduğunda yazar olur, yazmaya başlar. Öyleyse birçok postmodernist romanda olduğu gibi *Kara Kitap*'ın konusu da anlatının kendidir.

Kara Kitap'ın konusu hakkında gereken ipucunu okura, "Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri" bölümünde veriyor Orhan Pamuk. Pavyonda öykü anlatanlardan biri bir yazardır ve (kendisi olduğu kuşkusunu uyandıran) güya başka bir yazarın öyküsünü anlatır. Öyküden öğrendiğimize gö re bu yazar "birbirlerinin yerine geçen, birbirinin benzeri iki adam üzerine, sonraları okuyucularının 'tarihi' dediği bir kitap yazmışmış." Daha sonra yeni bir kitap yazmaya başlayınca "eski benzerler hikâyesini yeniden yazarken buluyormuş kendini" ve bu kez okuyucularının hoşlanacağı gerçek dışı bir dünyaya girmeye karar vermiş. "Bu amaçla (...) şehrin Bizans'tan kalma yeraltı dehlizlerinde (...) meyhane ve pavyonlarında geziniyormuş" (s. 152-153). İçeriği hakkında bilgi verilen birinci kitapla, Orhan Pamuk'un bir önceki romanı *Beyaz Kale*'ye gönderme yapıldığı açık. İkinci kitap hakkında söylenenlere, okura, *Kara Kitap*'ı anımsatacaktır kuşkusuz. Yazarın öyküsü bittiği zaman, bunun, "hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatma üzerinde" duran bir öykü olduğu belirtilir.

Aynı şey *Kara Kitap* için de söylenebilir çünkü o da, yazarın öyküsü gibi "hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatma üzerinde" duran bir romandır. Başka bir deyişle üstkurmacadır (*metafiction*) *Kara Kitap*. Üstkurmaca deyimini geniş anlamda kullanıyorum, çünkü aslında *Kara Kitap*'ta edebiyata ilişkin türlü sorunlar irdelenir: kurmaca ve gerçeklik, kopya ve asıl,

taklit ve otantik, metinler arası ilişki, okurun tutumu vb. Onun için *Kara Kitap*'ın konusu edebiyattır demek de olası. Sözkonusu sorunların hepsine eğilecek değilim, yalnızca kitapta ne tür bir kurmaca anlayışının sergilendiğine ve *Kara Kitap*'ın bu anlayışı nasıl somutladığına bakmak istiyorum.

Edebiyatta özgünlük, yüzyıllar boyu ne Doğu'da ne Batı'da önemli bir meziyet sayılmıştır. Ancak Batı'da romanın çıkışıyla birlikte durum değişmiş, bireyin önem kazanması sonucu sıradan insanların kendilerine özgü yaşamları, yazarları yeni konular, değişik olay örgüleri aramaya itmiştir. Buna ek olarak, romantikler, sanatçının kendi yaşantısını, kişiliğini dile getirmesini sanatın koşulu sayınca özgünlük bir değer ölçütü olarak kabul edildi. Ne ki yapısalcılık sonrasında, yapıtların, daha önce yazılmış yapıtlardan bağımsız, tek ve özgün olamayacağı, her metnin kendinden önce gelen metinlerle ilişkili olduğu (*intertextuality*) ortaya konuldu. Bir anlamda, metinleri meydana getiren daha önceki metinlerdir deniyordu. Çünkü yazar yansıtmak istediği gerçeklikle başbaşa kalamaz, araya girmiş başka metinler vardır ve gerçekçi roman bu olguyu ne kadar gizlemeye, hissettirmemeye çalışırsa çalışsın, yazar başka metinlerin gerçekliği yansıtma yollarını sergilemekten kurtulamaz. Bunu yaparken elbette ki bir yenilik getirebilir, ama yazarın bu katkısı, bu yeniliği bile ancak başka yapıtlarla karşılaştırıldığında meydana çıkar. Çağımızın postmodernist yazarları ise gerçekçilerin tersine, bu olguyu açığa vurmaya, görünür hale getirmeye çalışıyor ve romancıların kullanagelmekte oldukları taktikleri, kurgu mekanizmalarını, konvansiyonları kendi romanlarının konusu

yapıyorlar. Romana, dış gerçekliği yansıtan, sosyoloji, ahlâk ya da felsefe alanlarında doğrudan dile getiren bir metin değil, kurmacanın kendi dünyasında oynanan bir oyun olarak bakıyorlar.

Orhan Pamuk romana gerçekçi bir yazar olarak başlamışken yavaş yavaş tutumunu değiştirmiş ve son kitabıyla postmodernist roman anlayışına yaklaşmış ya da katılmıştır. Bundan ötürü *Kara Kitap*'ı gerçeklikle değil kurmaca metinlerle bağlar kurarak okumamız bekleniyor. Nitekim Orhan Pamuk metinler arası ilişkiye okurun sık sık dikkatini çeker, benzerliklerin altını çizer, yazarların birbirlerinden yararlandığını örneklerle belirtmeye çalışır. Örneğin *Mesnevî*'deki öykülerin *Mantık al-tayr*'dan, *Kelile ve Dimne*'den, *Binbir Gece Masalları*'ndan alınmış olduğunu anımsatır okura (s. 240). Şeyh Galip de *Mesnevî*'ye borçludur *Hüsn ü Aşk*'ı.

> Esrarını Mesnevî'den aldım
> Çaldım veli mirî malı çaldım

diyerek bu borcunu itiraf eder, ama çaldığı malın ortak mal olduğunu da belirterek. Orhan Pamuk birinci dizeyi "Esrarlı Resimler" bölümünün başına epigraf olarak koymuş ve *Mesnevî*'deki öyküyü kendi romanına almıştır. Celâl'in de birçok öyküsünü *Mesnevî*'den alarak çağımız İstanbul'una uyarladığını Galip keşfeder.

Kara Kitap'ta adı verilmeden göndermeler yapılan, hatta bir iç metin olarak kullanılan Batı edebiyatından yapıtlar da var, ama bunlar arasında ilişki kurmayı yazar okura bırakmış. İlginç bir örnek olarak Galip'in "Beni Tanıdınız mı" başlıklı

bölümde anlatılan serüveniyle Dante'nin *İlahi Komedya*'daki serüvenini alalım. Bu bölümde Galip, pavyondan çıkan bir grupla birlikte Bedi Usta'nın, şimdi torunu tarafından işletilen Merih Manken Atölyesi'ne götürülür ve orada, torunun rehberliğinde kat kat yerin altına inen dehlizlerde "yüzlerce umutsuzun mankeni" ile karşılaşır. "Çamurla kaplı odalarda sıralanan mankenlerin sahtekârlar, kendileri olmayanlar, günahkârlar, başkalarının yerine geçenler gibi takımlara" ayrılmış "mutsuz evlileri, huzursuz ölüleri, mezarından çıkan şehitleri" görür (s. 175). Grupta bulunanlardan bir mimarın "Mankenler Cehennemi" dediği bu yeraltı dehlizleri, hiç kuşku yok ki, Dante'nin, Vergilius'un rehberliğinde gezdiği ve çeşitli katlara yerleştirilmiş sınıf sınıf günahkârlarla konuştuğu "Inferno" (Cehennem) bölümünden esinlenerek yazılmıştır. Inferno'dan sonra Dante ve Vergilius "Purgatoria"yı (Araf'ı) gezerler, ama sıra göklerin ötesindeki "Paradiso"ya (Cennet'e) geldiğinde Vergilius bu kutsal mekânda rehberlik edemeyeceği için bu görevi Beatrice yüklenir.

Mankenler Cehennemi'nden sonra mimar, Galip ile Belkıs adındaki kadına Süleymaniye Camii'ni gezdirir, ama sıra minareye geldiğinde, mimar çıkamayacağını söyleyince, Vergilius'un yerini Beatrice'in alması gibi, *Kara Kitap*'ta da mimarın yerini Belkıs alır.

Başka bir örnek, pavyonda toplananların sırayla birer öykü anlattığı 15. bölümle, bir villaya sığınanların sırayla birer öykü anlattıkları *Dekameron* kitabı arasında kurulan ilişkidir.

Bunlar bir yana, sevgilinin evi terk etmesi ve aranması gibi olay örüntüleri (*patterns*) ya da tebdili kıyafet gezme,

başkasının adıyla yazma gibi motifler tarihin başka başka dönemleri arasından yankılanır durur. Roman, birbirini izleyen bir olaylar dizisinden çok birbirini çağrıştıran benzer öykülerin, kişilerin, olayların, kent haritalarının sergilendiği bir albümü hatırlatır insana.

Kara Kitap dediğim gibi, bir bakıma, kurmaca hakkında bir kitaptır ve ortaya koyduğu roman anlayışına göre, kurmaca metnin gerçeklikle değil, diğer metinlerle olan ilişkisi önemlidir. Yazar bu roman anlayışını, bir yerde, Celâl'in görüşü ve uygulaması olarak şöyle özetler:

> Celâl birçok köşe yazısını, belki de hepsini başkalarının yardımıyla yazdığını söyler, önemli olanın yeni bir şey 'yaratmak' değil, daha önceden, binlerce zekâ tarafından binlerce yılda yaratılmış yepyeni bir şey söyleyebilmek olduğunu ekler, bütün köşe yazılarını başkalarından aldığını ileri sürerdi. (s. 241)

Kara Kitap da bu görüşün somutlandığı bir roman değil mi? Yazar, romanın son sayfasında, "eski, çok eski, çok çok eski hikâyeleri yeniden kaleme almaktan ibaret yeni işime daha bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum" diyerek bu görüşü uyguladığını belirtmiyor mu? Gerçekten de Orhan Pamuk eski bir gelenekten yola çıkarak ve buna çağdaş romanın anlatım tekniklerini ekleyerek yeni tür bir roman yazmayı başarmıştır.

Bir kurmaca metnin geniş metinlerden bağımsız, kendi başına özgün bir yapıt olamayacağı görüşü, günümüzde pek çok romancının paylaştığı bir düşüncedir. *Kara Kitap*'ta Celâl'in dile getirdiği roman anlayışıyla, örneğin Jorge Luis Borges'inki

arasında pek fark olmadığını, Borges'in Susan Sontag ile yaptığı bir söyleşiden aktaracağım şu satırlar kanıtlar sanırım. Diyor ki Borges,

> Özgünlük denen şeyin olanak dışı olduğunu düşünüyorum. Geçmişi belli belirsiz çeşitleyebilirsiniz ancak. Her yazar yeni bir tonlamaya, yeni bir nüansa sahip olabilir, ama hepsi bundan ibarettir. Belki her kuşak aynı şiiri yazıyor, aynı öyküyü yineliyor, ama küçük, benzeri olmayan bir tonlama, bir ses farkı ile yazıyor ve yineliyor. Bu da yeterli.[1]

Kendini Batı kültür dünyasına ait ve Batı edebiyat geleneğinin bir mirasçısı sayan Borges için yeterli olabilir, ama başka bir kültür dünyasından gelen bir Türk yazarı için yeterli mi? Bu sorunun cevabını sanırım *Kara Kitap*'ın güzel bölümlerinden biri olan "Şehzadenin Hikâyesi"nde aramak gerek.

Osman Celâleddin Efendi "hayatın en önemli sorununun insanın kendisi olabilmesi ya da olamaması olduğunu keşfetmiş" bir şehzade imiş. İleride iyi bir padişah olabilmek için kasrının duvarları arkasında altı yıl durmadan okumuş, ama birden farketmiş ki düşüncelerini, kararlarını, davranış biçimlerini hep okuduğu kitaplar belirlemektedir. Şehzade bu etki altında bir türlü kendi olamamış, başkalarının gölgesi olmuş ancak. Bunun üzerine bütün o yazarlardan, kitaplardan ve hikâyelerden kurtulması gerektiğine karar vermiş ve hepsini kasrından uzaklaştırmış ya da yaktırmış. Onlardan kurtulmak on yılını almış şehzadenin ve bu arada anlamış ki verdiği bu savaş yalnız kendi savaşı değil, kaderleri, yıkılmakta olan Osmanlı Devletine bağlanmış milyonlarca insanın savaşıdır. Çünkü "Kendileri olamayan bütün kavimler, bir ötekini taklit eden bütün uygarlıklar, başkalarının hikâyeleriyle mutlu

olabilen bütün milletler yıkılmaya, yok olmaya, unutulmaya" mahkûmdurlar diye düşünürmüş şehzade (s. 396). Böylece okuduğu kitaplardan gelen "seslerle boğuştuktan sonra, ancak kendi hikâyelerini, kendi sesini o kitapların sesine karşı yükselterek kendisi olabileceğini anlamış" (s. 394). Oysa insanlarımız geceleri soba başında babadan kalma kendi masallarını anlatacakları yerde, birbirlerine *Üç Silâhşörler*'den, *Monte Kristo*'dan apartılmış hikâyeleri okuyorlarmış gazetelerden.

Başka bir uygarlığa öykünme yüzünden yozlaşan ve kimliğini yitiren Türk toplumu sorununa "Bediî Ustanın Mankenleri" bölümünde de eğilir yazar. Türkiye'de mankencilik işini başlatan Bediî Usta'nın mankenlerinde bizleri "bizler" yapan özümüzü bulmak mümkünmüş, ama ilk önce şeyhülislâm tarafından din nedeniyle engellenmiş Usta, sonra Cumhuriyet döneminde de dükkâncılar, Batı'ya öykünen ve artık "Türk" değil başka bir şey olmak isteyen Türklere, bu mankenlerle bir şey satamayacaklarını söyleyerek Bediî Usta'nın mankenlerini geri çevirmiş, Avrupa'dan ithal edilmiş, bizi biz yapan özden yoksun, tuhaf duruşlu mankenleri yeğlemişler.

"Şehzadenin Hikâyesi" olsun "Bediî Usta'nın Mankenleri" olsun Batı taklitçiliğine karşı bir uyarı. Öyle anlaşılıyor ki Orhan Pamuk, romanda 'kendi olabilmek' için geçmiş kültürümüzün yazınsal bağlamını arkasına almaktan yana. Bu bakımdan *Kara Kitap* ile *Tutunamayanlar*'ı karşılaştırmak aydınlatıcı olabilir.

Her iki roman da çerçeve öykü içine yerleştirilmiş öykülerle kurgulanmış; her ikisinde de romanın baş kişisi aldığı küçük

bir not sonucu arama serüvenine başlıyor; Turgut da Galip de sonunda aradığı ile özdeşleşiyor ve yine her ikisi de yazmaya başlıyor. Bu ortak noktaları metinler arası bir ilişkiye işaret etmek için belirtmiyorum; belirtmek istediğim, tersine, iki romanı ayıran bir özellik. *Tutunamayanlar*'ın kültür bağlamı Batı'nın yazınsal bağlamıdır. Metinde anlatılan, gönderme yapılan yapıtlar Batı dünyasının yapıtlarıdır ve karakterleri Batı yazarlarına hayran kişilerdir. Selimde Turgut da biraz İsa, biraz Hamlet, biraz Don Kişot'turlar. *Kara Kitap*'ta Batılı yazarlara gönderme yapılmaz değil, ama yazınsal bağlamı oluşturan Doğu kültürünün yapıtlarıdır. Celâl ve Galip Batılı kişilerle değil Mevlâna ve Şeyh Galip ile ilintili karakterler olarak çizilmişlerdir.

Tutunamayanlar taklit bir romandır anlamına gelmez bu söylediklerim, çünkü Atay yapıtına kendi romancı kişiliğinin damgasını vurmuştur. Aslında iki roman arasında, gerçekçilikten uzaklaşma çabaları bakımından, anlatı yöntemleri, anlatıcı çeşitliliği, değişik üsluplar kullanma, değişik söylemler deneme bakımından fazla fark yoktur. İkisi de modernist ve postmodernist romanın özelliklerini sergiler, ama Oğuz Atay, Orhan Pamuk gibi, Bizans ve Osmanlı renkleri taşıyan, masallar ve mesnevîlerden sesler duyuran, yerli diyebileceğimiz bir atmosfer yaratmaya çalışmamıştır.

Kısacası, Orhan Pamuk romanda ve özellikle Türk romanında "kendi olmak" sorununa bir çözüm getiren bir roman olarak, geçmiş kültürümüzle bağlar kurulmuş *Kara Kitap*'ı sunuyor okurlarına. Anlatı geleneğini "bir köşesinden, bir ucundan değiştirerek yepyeni bir şey" söylemek amacıyla.

19 “Susan Sontag, Borges’le Konuşuyor”, Çeviren Yavuz Baydar, *Çerçeve*, Haziran 1989, s. 16.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

BİR CİNAYET ROMANI VE POSTMODERN POLİSİYE

Geçen Kasım ayında sayın Doğan Hızlan ile yaptığım bir söyleşide (*Gösteri*, Kasım 1990) Türk romanının son durumuyla ilgili bir soruya cevap verirken, Türk yazarlarının çağdaş anlayışlar arasında kendilerine bir yol aradıklarını ve postmoderne yönelen bir çizgiden söz edilebileceğini söylemiştim. Bu bağlamda andığım romanlar arasında *Kara Kitap* ile *Bir Cinayet Romanı* da vardı. *Kara Kitap*'ın postmodern, daha doğrusu üstkurmaca yönüne başka bir yazımda eğilmiştim; bu yazıda da Pınar Kür'ün son yapıtı *Bir Cinayet Romanı*'na, yeni arayışlara bir örnek olarak bakmak istiyorum.

Bir bakıma Pınar Kür'ün yapıtını, polisiye türün bir çeşidi sayılan ve *whodunit* diye adlandırılan detektif romanları sınıfına sokabiliriz. Çünkü *Bir Cinayet Romanı*, Akın Erkan adlı bir yazarın, *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* adını alacak bu tür bir romanı yazışını konu ediniyor. Ama, aynı zamanda Akın'dan öğreniyoruz ki tasarladığı yapıt bildiğimiz detektif romanlarına benzemeyecek, daha çok "cinayet romanı mekanizmasını irdeleyecek, bir yerde anatomisini gözler önü ne serecek"tir.[1] Görülüyor ki Pınar Kür'ün amacı bu türe bir örnek daha katmak değil, bu tür romanın özelliklerini, kalıplarını, konvansiyonlarını sergilemek. Başka bir söyleyişle, Pınar Kür, hem içinde cinayet işlenen *polisiye türde* bir roman

sunuyor bize, hem de bu roman aracılığıyla *polisiye tür üzerine* yazılmış bir üstkurmaca.[2] Gerçi Türkiye'de Peyami Safa'nın Server Bedi takma adıyla yazdığı Cingöz Recai serisi ve Mickey Spillane'den, Agatha Christie'den ve başka yazarlardan yapılmış çeviriler vardır, ama Pınar Kür'ün parodisini yaparak kullandığı detektif romanı Türk edebiyatında kendine yer edinmiş ve gelişmiş bir roman türü olmadığı için, yapıtı Batı edebiyatı bağlamında inceleyebiliriz ancak. Bundan ötürü, *Bir Cinayet Romanı*'na geçmeden önce detektif romanının kalıplarına, konvansiyonlarına ve Batı'daki serüvenine bir göz atmamız gerek.

Polisiye romanın 19. yüzyılda Edgar Allan Poe, Gaston Leroux, Conan Doyle, Emile Gaboriau, Maurice Leblanc gibi yazarlarla başladığı söylenir. Yine genellikle kabul edilir ki bu türün konvansiyonlarının temelini atan E. A. Poe olmuştur. Bunlardan birkaçını şöyle sıralayabiliriz:

1. Çözülmesi olanaksız görülen bir cinayet.
2. Aleyhine gözüken kanıtlar yüzünden haksız yere suçlanan bir şüpheli.
3. Polisin araştırmayı beceriksizce ve yanlış yönde yürütmesi.
4. Parlak zekâlı ve yetenekli bir detektif.
5. Olayı ve çözümünü okura anlatan, detektife hayran bir dostu.
6. İnandırıcılığı sağlam görülmeyen kanıtların dikkate alınmaması gerektiği aksiyomu.[3]

Detektif romanı içinden çıkılmaz gibi görünen esrarlı bir cinayetin çözümünü sunduğu için, her şeyden önce mantığa güveni ve inancı dile getiren bir anlatı türüdür ve bundan

ötürü de “burjuva rasyonelliğinin edebiyattaki özü haline” gelmiştir.[4]

Gerçi detektif romanı iki dünya savaşı arasında Agatha Christie, Dorothy Sayers, Ellery Queen, J. Dickson Carr gibi yazarların elinde en parlak dönemini yaşadı, ama yine de sınırlı kalıpları, işlevleri değişmeyen kişileri, bir cinayet ile onun çözümüne dayalı olay örgüsü ve tekrarlanan konvansiyonları yüzünden, yazınsal değerden yoksun, yalnızca vakit geçirmek için okunan bir anlatı türü olarak sürdü. Bundan ötürü eleştirmenler, yazınbilimciler, edebiyat tarihçileri de polisiye roman üzerinde fazla durmaya gerek görmediler; taa ki yapısalcılık, edebiyatın yapısını ortaya çıkarmak amacıyla yapıtlara yeni bir yaklaşımla eğilene kadar. Yapısalcıların bu amacı için kalıpların açıkça gözlemlendiği, yapısı karmaşık olmayan, masal, epos, romans ve detektif romanı türünden anlatılar elverişli inceleme nesneleri oluşturuyorlardı. Bu arada, örneğin, T. Todorov *La Poétique de la Prose*’daki bir yazısında detektif romanının tipolojisini inceledi.

Beri yandan modernist ya da postmodernist kimi yazarlar polisiye roman formunu başka bir düzlemde ve başka amaçlar için kullanmaya başladılar.

Polisiye roman gibi popüler türlerin ciddi edebiyat sınıfına atlamasının nedenini, Rus Biçimcileri’nin görüşlerini geliştirerek “başat öğe” (*the dominant*) kuramıyla açıklayan Roman Jakobson’un yazısından[5] burda söz etmemiz olanaksız. Ancak bize gerekli bir iki noktayı belirtelim. Bu kurama göre belli akımlarda ya da dönemlerde yapıtı oluşturan öğelerden

biri başat öğe durumuna geçer ve diğer öğeler onun etrafında, kazandıkları öneme göre yerlerini alır ve hiyerarşisi farklı yeni bir düzen meydana getirirler. Örneğin romantizm döneminde sanatçının kişisel duygularının başat öğe durumuna geçtiğini ve önceki dönemin şiirinden farklı bir şiire yol açtığını görürüz. Başka bir dönemde başka bir öğe egemen duruma geçer ve böylece edebiyat tarihi başat öğenin değişmesiyle gelişir.

Yine bu kurama göre edebiyatın kenar mahallelerinde dolaşan ve "edebiyat" adına pek layık görülmeyen önemsiz türler başka bir dönemde merkeze alınır, çünkü hem taze kan etkisi yapacağı düşünülmüş hem de yeni dönemin sorunlarını dile getirmeye elverişli görülmüştür. Polisiye roman da böyle sınıf değiştirmiştir, çünkü J. L. Borges, A. Robbe-Grillet, I. Calvino, Muriel Spark, Umberto Eco gibi yazarlar detektif romanı formunu kendi amaçları için yapıtlarında kullanmışlardır. Örneğin J. L. Borges "Death and the Compass"da (Ölüm ve Pusula) detektif öyküsünden, bu öykülerin tam tersi bir amaca ulaşmak, yani insan aklına olan inancın ve güvenin saçmalığını dile getirmek için yararlanır.[6]

Ülkemizde de polisiye roman formunu başka bir amaçla kullanarak, kanımca, postmodernizm kervanına katılan Pınar Kür'ün romanını yazınsal bağlamı içine oturttuktan sonra, şimdi romanın kendine geçebiliriz.

Dediğim gibi, yapıt, içindeki karakterlerden yazar Akın Erkan'ın tasarladığı *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* adlı bir detektif romanının (buna iç-roman diyelim) yazılışını konu

ediniyor. Akın eskiden tanıdığı, ama yıllarca görmediği birtakım insanlarla temasa geçiyor ve onlara, yazacağı yeni romanında kendisine yardımcı olmalarını ve romanın karakterleri arasında yer almalarını rica ediyor. Her biri günlük tutarak yazdıklarını Akın'a yollayacak ve Akın da bunları ya olduğu gibi ya da üzerlerinde değişiklikler yaparak romanına koyacak. Gerçi düşünülen iç-roman tamamlanmıyor, ama *Bir Cinayet Romanı* bu kişilerin o günlerde neler yaptıklarını, düşündüklerini, duygularını ve yazar Akın ile olan ilişkilerini aktaran günlük biçimindeki yazılarından oluşuyor. Yani *Bir Cinayet Romanı*'nda iç-roman karakterlerinden başkasının yazdığı bir şey yok. Yazarın kişiliğini de, olayların gelişimini de yine onların yazdıklarından öğreniyoruz. Bu bakımdan, yapıtın, detektif romanlarının anlatım tekniğinden ayrıldığını kaydetmeliyiz.

Akın'a yardımcı olacak ve romanda yer alacak kişiler şunlar: Yıldız Gerçel (katil), Levent Caner (maktul), Yeşim Erses (cinayete neden olacak kadın), Yasemin (yazara yardımcı olacak bir gözlemci), ve Emin Köklü (cinayeti çözecek detektif).

Akın'ın roman planına göre Levent, aslında hiç hoşlanmadığı Yıldız'ı baştan çıkaracak; ilk kez bir aşk serüveni yaşayan Yıldız Levent'e aşık olacak, ama Levent onu terk ederek sekreteri Yeşim ile ilişki kurunca, Yıldız, kıskançlık ve öfkeyle Levent'i öldürecek. Emin Köklü de cinayeti çözerek katilin Yıldız olduğunu açıklayacak. Ne ki kişiler bu planı tam bilmezler ama yazarın direktiflerine uyarlar. Örneğin Levent hoşlanmadığı Yıldız'ı baştan çıkarır; Yeşim patronu Levent ile yatar. Roman kişilerinin ipleri onları kukla gibi idare eden yazarın elindedir,

ama duruma başkaldıranlar da olacaktır. Bu tür romanlarda, bilindiği gibi, detektif ile birlikte okur da ipuçlarını değerlendirerek katili bulmaya davet edilmiştir, ne ki Pınar Kür hem detektifi hem de okuru şaşırtmak için, seçtiği kişiler tarafından yazılan günlük parçalarını birbirinden ayırırken başlarına yalnızca yazanın baş harfini ve tarih koymuş. Emin ve Levent'in yazdıkları bir zorluk yaratmıyor çünkü E ve L, Emin ve Levent'ten başkası olamaz. Ama Y, Yıldız da, Yeşim de, Yasemin de olabilir. Üstelik bu kadınların benzeştiği ortak noktalar da var. Hiçbiri evlenmemiş, üçü de bir işyerinde çalışıyor. Ayrıca Yeşim olsun, Yıldız olsun anneleriyle yaşayan yalnız iki kadın. Okurun, yazıların kime ait olduğunu içeriklerinden, Y'nin kişiliğinden çıkarması gerektiği için kitabı çok dikkatle okuması şart. Detektif rolündeki Emin'in işi daha da zor, çünkü yazılanların hepsini ona göstermiyor Akın. Bu yüzden Emin Köklü, başta suçsuz kişilerden şüphelenir, Y harfiyle belirtilen yazıların hep aynı kadın tarafından yazıldığını sanır ve ancak sonunda birkaç Y olduğunu kavrayınca anlar hatasını.

Pınar Kür de dedektif romanlarının yukarda saydığımız temel özelliklerinin ya da konvansiyonlarının çoğuna sadık kalmış ve ayrıca, metin boyunca olaylar gelişirken ayrıntı sayılacak ikinci derece özellikleri de belirtmekten geri kalmamıştır. Dediğim gibi *kurmaca bir cinayetin çözümlenmesi* demek olan detektif romanı Pınar Kür'ün elinde *kurmacanın çözümlendiği* bir detektif romanına dönüşüyor. Bundan ötürü, yapıta, yazarın beklediği şekilde yaklaşan okuru sürükleyen merak da katilin kimliği kadar anlatı sorunları olacaktır. Öykü

nasıl kurgulanacak? Çözümü olanaksız görülen cinayet nasıl planlanacak? Detektif nasıl bir tip olacak? Şüpheli kişiler olarak kimler seçilecek vb. Onun için romanda yazarın sorunları, yaratma sıkıntıları, kurgulama çabaları vurgulanır fırsat düştükçe. Nitekim Emin Köklü de ro man yazma konusunda fikir yürütürken kurgulamanın öneminden ve güçlüğünden söz eder. "Çözümcü olmak kolay" der, "Verileri doğru değerlendirmek yeterli... Yazmaya kalktığında ise, kişi problemi çözmek değil, kurmak durumunda" (s. 70); bir denklem kurarcasına mantığını kullanarak. Yazarı bir matematikçiye benzeten bu görüş, *Bir Cinayet Romanı*'nda dile getirilen ve aşağıda ele alacağım roman anlayışına uygundur.

Pınar Kür'ünki gibi üstkurmaca yapıtlar yaşama değil de anlatının kendisine eğilir, konu olarak "roman"ı irdelerlerken gerçeklikle kurmaca arasındaki ilişkiyi gündeme getirirler ister istemez. *Bir Cinayet Romanı*'nda da budur durum. Üstelik gerçeklikle kurmaca arasındaki ilişki okuru, romanı anlamlandırırken bocalatacak kadar karmaşıktır da. Her romanın, oyunun, öykünün gerçek dünya ile uzak ya da yakın ilişkisi vardır, ama *Bir Cinayet Romanı*'nın yapısı ve dile getirdiği roman anlayışı bu soruna özel bir yer veriyor kanımca.

Yapıtı açıklarken, gerçeklikleri derece derece azalan üç ayrı dünyadan söz edebiliriz. Birincisi gerçek dünya dediğimiz, hepimizin ve bu arada Pınar Kür'ün de okurun da yaşadığı dünya. İkincisi, *Bir Cinayet Romanı*'nda bu gerçek dünyanın yansıtılmasıyla önümüze açılan iş çevrelerinin; mesleğinde

yükselmekten başka bir amaç beslemeyen insanların; “anlamsızlık duygusu” içinde bunalan mutsuz ve yalnız kadınların oluşturduğu kurmaca dünya. Üçüncüsü bu kurmaca dünyanın kişilerinden Akın’ın yazmakta olduğu *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği*’nin, gerçek dünyadan daha da uzak kurmaca dünyası. Görüldüğü gibi, gerçek dünyaya göre kurmaca olan *Bir Cinayet Romanı*’nın dünyası, iç-romana göre gerçek dünya olmuş oluyor. Bu dünyada ser gilenen iş çevrelerinin, anlamsız yaşamın gerçek dünya ile ilişkisinin roman açısından önemli olduğunu sanmıyorum. Ama iç-romana göre gerçeklik statüsüne yükselen bu kurmaca dünya ile iç-romanın kurmaca dünyası arasında kurulan ilinti ilginç. Çünkü Akın’ın tasarladığı romanın karakterleri, yazılacak iç-romana göre metin dışı sayılan ve yazar Akın’ın da paylaştığı sözde gerçek bir dünyada var olan insanlar. Bundan ötürü olaylar ve kişiler hem iç-romanın kurmaca dünyasında yaşıyorlar hem de gerçek sayılan dünyada. Yani olan biteni iki düzlemde izliyoruz ve yer yer kuşkuya düşüyoruz: dış dünya nerde bitiyor iç-roman nerde başlıyor? İç-romanda yer alması gereken cinayetin gerçekten işlendiğini ve romanda kurban rolünü üstlenen Levent’in gerçekten öldürüldüğünü düşünebilir okur. Haklı olarak. Çünkü bu cinayet haberi gazetelerde çıkar ve Emin Köklü, varlığından yazar Akın’ın bile haberdar olmadığı komiser Haydar ile birlikte araştırır cinayeti. Hatta gider Levent’in karısı Eser ile görüşür. Bu durumda okurun bunları gerçeklik düzleminde geçen olaylar olarak yorumlamasına şaşmamak gerek. Ne ki bu bilgileri Emin Köklü’nün günlüğünden ediniyoruz ve ancak romanın

sonlarına doğru bu sayfaların, yazarlık sevdasına kapılan Emin Köklü'nün yazdığı alternatif romanın parçaları olabileceğini fark ediyoruz. Bu olanağı hesaba katarsak, bu kez, cinayetin gerçekten değil iç-romanda işlendiğini düşünebiliriz. Besbelli Pınar Kür okuru sürekli olarak, gerçek mi, kurmaca mı sorusuyla karşı karşıya bırakmak istiyor.

Konvansiyona göre dedektif son bölümde nasıl katilin kimliğini açıklarsa *Bir Cinayet Romanı*'nın son bölümünde de Emin Köklü katili açıklamak üzere yazarın evine gelir. Ama burdaki sahne detektif romanlarının bir parodisidir, çünkü Emin Köklü ünlü detektifleri oynar bu sahne de. Zaten romanın başından beri onda biraz Agatha Christie'nin Poirot'sunu, biraz Rex Stout'un şişman ve tembel detektifi Nero Wolfe'u buluruz. Philip Marlowe, Mike Hammer gibi ünlü detektiflerin jestlerini ve üslubunu taklit ederek yaptığı açıklama nedeniyle mizah yanı ağır basan bu eğlenceli son bölüm Emin Köklü ile Akın Erkan arasında bir savaşımı sergiler.

Detektif romanlarında zeki bir katil ile zeki bir dedektif arasında, E. Mandel'in deyişiyle bir "zekâlar çarpışması"nı izleriz. Biri kusursuz bir cinayet planlamıştır, öteki de onun açığını yakalayacaktır. *Bir Cinayet Romanı*'nda da budur durum, çünkü Emin Köklü cinayeti çözmüş ve gerçek katilin yazar olduğunu ortaya çıkarmıştır. Ama aslında mesele bu kadar basit değil, çünkü Pınar Kür metni iki düzlemde yürütmek için elinden geleni yapar. Okur yine iki yorum arasında gidip gelecektir. Sözkonusu olan gerçek bir cinayetin çözümü mü, yoksa iç-romandaki cinayeti kimin işlemiş olmasının romanının mantığına daha uygun düşeceğinin

saptanması mı? Soruyu şöyle de sorabiliriz: “çarpışma” *detektif* ile *katil* arasında mı, yoksa *yazar Akın* ile, *yazarlık hevesinde olan Emin Köklü* arasında mı? Her ikisi de mi yoksa?

Unutmayalım ki Emin Köklü daha baştan beri Akın’ın yazarlığından memnun değildir. Romanı ilerletemediğine, kimin katil, kimin maktul olacağına bir türlü karar veremediğine ve ayrıca roman anlayışının detektif romanlarına asla uygulanamayacağına inanmaktadır. Bu nedenle “korkarım bu işin yönetimini ele almam gerekecek” (s. 145) diye düşünür ve romanı kendi istediği şekilde yürütüp sonuçlandırmaya karar verir. Gerçekten de Akın’ınkinden farklı, ayrı bir roman geliştirir. Akın, Emin Köklü’nün taslağında rastlantıların fazla ve cinayetin acemice planlandığını söyleyerek bu kurguyu eleştirir ve “Başka bir romanın konusu olabilir. Ne yazık ki bizimkine hiç uymuyor” diyerek geri çevirir (s. 342). Öyleyse cinayet gerçek bir cinayet değil ve son bölümdeki çarpışma, romanı ele geçirmek isteyen Emin Köklü ile romanı kaptırmak istemeyen Akın arasında, roman üstüne bir yazarlık savaşımı.

Tartışmanın tam bu aşamasında, Pınar Kür, Emin Köklü’ye yaptırdığı son hamleyle bir kez daha gerçeklik düzlemine çeker okuru. Gerçeklik düzlemine geçeriz, çünkü Emin Köklü, iç-romanda hiç sözü edilmeyen, Akın ile ilgili eski bir olayı keşfetmiş ve cinayetin gerçek nedeninin bu olay olduğunu bulmuştur. İşte bu beklenmedik açıklama doğrudur ve ayrıntıları, olayı itiraf eden Akın’ın kendinden dinleriz. Daha ortaokula gittiği yıllarda, komşunun, ondan birkaç yaş büyük olan oğlu Levent, Akın’a matematik dersleri verirken kızı baştan çıkarmış ve ders günlerinde onunla sevişmiş. Ne ki bir

gün kızı tenha bir yere götürmüş ve orda bekleyen arkadaşlarının da kızın ırzına geçmelerine fırsat vermiş. Akın yıllar sonra, bu tecavüz olayı yüzünden kimseyle insanca ilişki kuramadığını ve tüm erkeklerden nefret ettiğini kavrayınca aklına Levent'ten öç almak gelmiş. "Öç almak o zaman geldi aklıma işte, yıllar sonra. Aslolan öç almak bile değildi belki. Onu öldürürsem nefretten kurtulacağımı ummuştum." (s. 353-54)

Okur metne anlam verirken, cinayeti gerçek bir cinayet olarak yorumlayıp yorumlamamakta kararsızlığa düşecektir yine. Akın, romanında rol verip kullandığı insanlardan yararlanarak, kendi işlediği cinayeti başkasının üstüne yıkmaya çalışan bir katil mi, yoksa içinde Levent'in öldürüldüğü bir roman yazmakla öcünü alma ve nefretten kurtulma yolunu seçmiş bir yazar mı?

Emin Köklü bu eski olayı meydana çıkarmış olmanın verdiği üstünlükle Akın'a şantaj yapar ve kendisiyle evlendiği takdirde onu ele vermeyeceğini, romanı da istediği gibi bitir mesine karışmayacağını söyler. Akın'ın cevabının ne olduğunu bilmiyoruz, çünkü Emin Köklü'nün aktardığı şu konuşmayla bitiyor roman:

> "Bu roman, benim istediğim gibi bitecek. Ya benimle evleneceksin, ya da..."
>
> Sözümü kesmesine gerek kalmaması için susuyorum.
>
> Sessizlik birkaç dakika uzadıktan sonra soruyor: "Ya da...?"
>
> "Haydar Bilir benimle çalışmaya alıştı. Bu müthiş cinayetin çözümünü eline tutuşturduğumu da düşün... Artık her dediğimi Allah kelâmı olarak kabul eder. Günü geldiğinde, ünlü yazarlarımızdan birinin esrarengiz ölümünün intihar olduğuna kolaylıkla ikna edebilirim onu."
>
> "Seni pis matematikçi!"
>
> Çok uzun bir süre... belki de sonsuza dek... pis pis bakışıyoruz.

Sonsuza dek bakışma, olay örgüsünün bir noktada kesilerek dondurulması demektir ki okuru kesin sonuçtan yoksunbırakır. Akın evlenme teklifini kabul edecek mi? Tasarlanan roman ne şekilde bitecek? Akın'ın istediği gibi mi, Emin Köklü'nün istediği gibi mi? Pınar Kür bu sorulara cevap vermediğine göre romanı sonuçsuz, ama okuru alternatif çözümlerden birini seçmekte serbest bırakıyor demektir.

Yazımın başında *Bir Cinayet Romanı*'nı yeni arayışlara örnek bir roman olarak inceleyeceğimi söylemiştim. Yapıtın belirtmeye çalıştığım özellikleri, bu arayışın postmodern roman doğrultusunda olduğunu göstermiştir sanırım.

Pınar Kür'ün okura sunduğu parodi yalnızca dedektif romanının "anatomisini" yapmaya yaramıyor, aynı zamanda kendi benimsediği (ya da denemek istediği) yeni bir roman anlayışını dile getirmeye yarıyor. Bu anlayış gerçekçilikten uzaklaşmadır her şeyden önce. Biliyoruz ki gerçekçi yazar, gerçek yaşamı olduğu gibi yansıttığı izlenimini vermek ister ve bundan ötürü, yapıtın aslında bir kurmaca olduğunu unutturmak için elinden geleni yaparken, kurmaca konvansiyonlarını kullandığını belli etmemeye özen gösterir. Pınar Kür ise tersine, konvansiyonlara, kalıplara, göndermeler yapıyor, kurgulama hesaplarının öneminden ve güçlüğünden söz ediyor, kurmaca ile yaşam arasındaki bağ ile ilgili görüşünü romanındaki "yazar" karakterine mal ederek açıklıyor. "Yazar"ın bu roman anlayışını Emin Köklü aktarıyor okura.

> Romanın hayatı yansıttığını yazmışım bir ara. Dediklerine bakılırsa son derece yanılıyormuşum. Matematik hayatı ne kadar yansıtırsa, roman da o

> kadar yansıtırmış. Yani roman yaşamdan çok matematiğe yakınmış. Çünkü yaşam gelişigüzelmiş, romansa keyfi – ama kurallı keyfi. (s. 96-97)

Bir Cinayet Romanı'nın kendi de, matematiksel düzenlenişi, kurgu oyunlarını sergileyen alternatif çözümleri ve roman yazmayı konu edinmesiyle kurmacanın yaşamdan çok mantığa (ya da matematiğe) yakın olduğuna somut bir örnek. Pınar Kür bundan bir önceki romanı *Bitmeyen Aşk*'ta da okura, okuduğu anlatının yaşamı yansıtan bir ayna değil, yazar tarafından uydurulmuş, inşa edilmiş yapay bir yapı olduğunu hatırlatmıştı hep. *Bir Cinayet Romanı*'nda da yansıtılan, yaşamdan çok, daha önce yazılmış metinlerdir – özellikle detektif romanı metinleri.

Demek ki gerçekçilikten uzaklaşmanın nedeni, yaşamı daha uygun bir yöntemle daha iyi yansıtmak değil, gerçeklikle romanın bağını sorgulamak ve gevşetmek. Postmodern romanın bu özelliği, hiç değilse Batı'da, kısmen, modern dü şünün getirdiği gerçeklik krizinden kaynaklanır. Gerçi 19. yüzyılın gerçekçilik anlayışı 1960'lardan çok önce sarsılmıştı, ama özellikle 1960'lardan sonra, sağduyuya ters düşen daha köktenci bir görüşün geliştiğine tanık olduk. Bugün modern felsefe, yapısalcılık, göstergebilim ve Derrida'cılar çıplak ontolojik olguya da doğrudan doğruya ulaşamayacağımızı, onu ancak dil gibi keyfi gösterge sistemlerinin prizmasından geçirerek algılayabileceğimizi ileri sürüyorlar. Başka bir deyişle, gerçeklik bellediğimiz şey de, bir bakıma kurmacadır.

Pınar Kür'ün postmodern romana hangi gereksinmelersonucu yöneldiğini bilmiyorum; ama denebilir ki, *Bir Cinayet Romanı*, anlatıyı konu edinmesiyle ; kurmaca ile gerçeklik arasında kurduğu oyunlarla; postmodern romanlara

özgü “çok sonuçlu” ya da “sonuçsuz” bitişiyle; yazarla tartışan, rollerine itiraz eden, romanı ele geçirerek yazarın kendisini roman kişisine dönüştürmek isteyen karakterleriyle, Pınar Kür’ün romancılığında, postmodern doğrultuda yeni bir aşamadır.

1 *Bir Cinayet Romanı*, Can Yayınevi, 1989, s. 22.
2 *Bir Cinayet Romanı*’nın üstkurmacalığına daha önce Füsun Akatlı kısaca değinmişti (“Bir Cinayet Romanı”, *Cumhuriyet*, 16 Mart 1989). Romanın bu yönünü belirten başka bir yazı için bkz. Fatma Akerson, “Bir Cinayet Romanı’nı Eleştirmek”, Gösteri, Nisan 1989.
3 Bk. Joseph Shipley, *A Dictionary of World Literary Terms*, “The Detectif Novel” maddesi.
4 Ernest Mandel, *Hoş Cinayet*, Yazın Yayıncılık, 1985, s. 38.
5 “The Dominant”, Ladislav Matejka ve Krystyna Pomorska’nın derlediği *Readings in Russian Poetics* içinde.
6 Bkz. Patricia Waugh, *Metafiction*, Methuen 1984, s. 81-84.

DOKUZUNCU BÖLÜM

BİLGE KARASU'NUN KILAVUZ'U

Kılavuz Uğur adlı bir gencin bir tatil kasabasında geçirdiği onbeş günlük bir süreyi öykü biçiminde anlattığı bir yapıttır. Gazetede, yaşlı bir adama refakatçi arandığını bildiren bir ilana cevap verir ve işe kabul edilir. Romanın kişileri Uğur, ilanı veren Yılmaz Bey, onun akrabası Mümtaz Bey (ilanda sözkonusu olan yaşlı adam) ve taksi şoförlüğü yapan İhsan'dır. Roman üç bölümden oluşuyor: Birinci bölüm Uğur'un Yılmaz Bey'in evinde geçirdiği ilk günü anlatıyor. İkinci bölüm yine tek bir güne, onüçüncü güne ayrılmış. Üçüncü bölüm son iki günü yani ondört ve onbeşinci günleri kapsıyor. Öykünün sonuna Uğur'un Yılmaz Bey'e yazdığı bir mektup eklenmiş.

Kılavuz çeşitli tema'ları işleyen bir anlatı, ama başlıca iki yönü var: 1. Anlatının kurmaca olarak kendi üzerinde duran üstkurmaca yönü. 2. İnsan ilişkilerine (dostluk, sevgi, sevgisizlik) eğilen yönü. Daha sonra bu iki yönün, ortak bir tema'da birleştiğini göreceğiz, ama önce ilk ikisini teker teker incelemek istiyorum.

Kılavuz'a kurmaca sorunları açısından bakarsak ne görü rüz? *Kılavuz*, fantastiği içeren ve tür olarak gotik ile polisiye karışımı bir anlatıdır. Bilindiği gibi İngiltere'de 18. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan gotik roman, gizemli ürpertici olayların, hortlakların ve daha bir sürü doğaüstü yaratıkların yer aldığı popüler korku romanlarıdır. Zaman zaman yeniden canlanarak

ve biraz değişik biçimler alarak günümüze dek süregelmiştir de.

Gotik türde fantastik bir roman olarak *Kılavuz*'u, *Gulyabani* ile *Matmazel Noralya'nın Koltuğu* çizgisine yerleştirebiliriz. Daha önceki bir yazımda (ikinci bölümde) (Türk Romanında Fantastiğin Serüveni) belirttiğim gibi bu son iki roman "perili köşk" tema'sını kullanırlar. Bu fantastik korku romanlarında korkunç, anlaşılmaz doğaüstü olaylar yoğun bir biçimde, kapalı bir mekânda birbirini izler. *Gulyabani*'nin kahramanı Muhsine Hanım ıssız kırların ortasında bir çiftlik evine hizmetçi olarak gelir ve cinlerin, perilerin egemenlik kurmuş oldukları bu evde korkunç olaylarla karşılaşır. *Matmazel Noralya'nın Koltuğu*'nda Ferit'in kiracı olarak geldiği evde de doğaüstü olaylar üst üste yığılır. *Kılavuz*'un kahramanı Uğur da Mümtaz Bey'e bakmak üzere geldiği evde karşılaştığı olaylar sonucu daha ilk günün akşamında çıldıracak gibi olur.

Uğur çalışacağı eve geldiğinde Yılmaz Bey ile görüşürken onu bir yerden tanıdığını farkettiği ve Yılmaz Bey'in de Uğur'un adını önceden biliyormuş gibi bir hali olduğu için genç adam, sanki her şey kendisinden habersizce önceden tasarlanmış bir plana göre yürütülüyormuş duygusuna kapılır ve tedirginliği artar. Son aylarda sık sık karabasanlar gören ve bunları birinci, ikinci, üçüncü düş diye sıralayan Uğur, Yılmaz Bey'i, ikinci dediği düşünde gördüğünü anımsayınca altüst olur. İş bu kadarla da kalmaz; içinden çıkılmaz durumlar video kaseti olayı ile doruğa varır. Uğur, Yıl maz Bey'in giderken "sanırım ilginç bulursunuz" diyerek bıraktığı kaseti oynatmaya

başlayınca kasetteki filmin kendi düşlerinin filmi olduğunu dehşetle görür.

Gulyabani'de ve *Matmazel Noralya'nın Koltuğu*'nda konvansiyonel "perili köşk" tema'sının işlendiğini söylemiştim. *Kılavuz*'da da öyledir ve nitekim Uğur ilk gece olanları "perili köşk filmi" sözcükleriyle betimler. (s. 32)

Kılavuz'da fantastik türe girecek olaylar sergilenmez yalnızca, polisiye olaylar da karışır işin içine. Örneğin İhsan bir yıl önce henüz tanımadığı Mümtaz Bey'in bahçeli bir kahvede bir gün bir turistle Fransızca, bir gün de başka bir turistle İtalyanca konuştuğunu görmüş ve aslında İsviçreli olan iki turistin de sonra otellerinde intihar ettiklerini haber almış. Norveçli diğer bir turist de kasabanın dışında Yılmaz Bey'e ait bir bahçedeki kuyuda kafası parçalanmış olarak bulunmuş. İhsan'a göre bu adam ile de Mümtaz Bey arasında bir tanışıklık vardır çünkü adam telefonda bir dostuna çok ilginç bir profesör ile tanıştığını söylemiş. Mümtaz Bey de profesördür. Üç turistin ölümüyle Mümtaz Bey arasında bir bağ olduğuna inanan İhsan, Uğur ile birlikte evde kimse yokken, hafiyecilik oynarcasına araştırma yaparlar ama bir sonuç alamazlar. Dolayısıyla bu ölümlerde *Kılavuz*'da gizemli olaylar olarak kalır.

Bilge Karasu korku ve cinayet romanlarının gizemli atmosferini sağlamak için bu türe yakışır motiflerle bezer öyküyü. Sözgelimi korku romanları geleneğinde yeri olan kedi motifini *Kılavuz*'da da buluruz. Evin kedisi Gümüş, Uğur'un gözünde evin en akıl sır ermez varlığıdır. Kapılar, pencereler kapalı olduğu halde eve girip çıkan ve Mümtaz Bey ile bir arada hiç görülmeyen bu garip hayvan, okura A. E. Poe'nun "Kara

Kedi” adlı fantastik korku öyküsünü anımsatacaktır herhalde. Kedi motifi Yılmaz Bey’in Uğur’a hediye ettiği Go ya’nın gotik esprideki tablosu dolayısıyla bir kez daha gündeme gelir. Resimde uyuyan bir adamı çevreleyen, “gece karanlığının yaratıkları, yarasalar, baykuşlar, kediler” görülmektedir. Resmi görünce Gümüş’ü anımsatır:

> Bu resimde de kedilere, beni öfkelendiren simgesel işlevleri sürdürtülüyordu. (...) Gümüş de, kestirilemezliğini, tedirgin ediciliğini, dolayısıyla ürkütücülüğünü kendi ölçüsünde, getirip katıyor değil miydi geleneğe? (s. 110-111)

Geleneğe katkıda bulunan başka motifler de eksik değil *Kılavuz*’da. Örneğin Yılmaz Bey’in elini hiç sağ cebinden çıkarmamasındaki giz, Uğur’un çekmecedeki notlarının yer değiştirmesi, kasetin yok olması.

Uğur kötü bir şeyler olacağına inandığı için tedirgindir, anlamadığı bir oyun dönmektedir ama o neyi oynadığını bilmeyen tek taşıdır bu gizemli oyunun.

Anlatının bu gotik ve fantastik niteliklerine Bilge Karasu’nun dikkatimizi çekmek istediği açık. Nitekim Mümtaz Bey, Uğur’un evde geçirdiği ilk günü anlatan yazısını okuduğu zaman korku romanı türünden olduğunu düşünür ve sorar Uğur’a:

> Her şey gerçekten, bu kadar tuhaf, bu kadar anlaşılmaz geldi mi sana Uğur? Yoksa, bir korku romanı, bir gerilim öyküsü mü denemek istedin? (s. 68)

Uğur’un her şeyi böyle anlamlı bulması, İhsan’dan da, Mümtaz Bey’den de, Yılmaz Bey’den de kuşkulanması, davranışlarında gizli bir kasıt araması, yazdığı metni yani *Kılavuz*’u korku ve polisiye türlerinin parodisine dönüştürür.

Ama şunu da unutmayalım ki bu tür bir anlatıyı Bilge Karasu yazmıyor, genç ve deneyimsiz Uğur'a yazdırıyor.

Gotik ya da fantastik romanlardaki korkunç varlıklar, doğaüstü olaylar okuru ürpertir, meraklandırır, heyecana boğar ama sonunda olup bitenlerin bazılarının gerçekte doğaüstü olmadığı, akılla ve doğa yasalarıyla açıklanabilecekleri anlaşılınca (*Gulyabani*'de olduğu gibi) bilinmezin verdiği ürküntü yerini bir rahatlamaya bırakır. Böylece okur hem kendisini kaptırdığı korku ve heyecan dünyasının tadını çıkarmış, hem de, sonunda, kendi rasyonel dünyasının güvenirliğine kavuşmuş olur. Ne ki *Kılavuz* Todorov'un "garip" diye adlandırdığı bu sınıfa sokulamaz. Gerçi *Kılavuz*'da da Uğur'a doğaüstü gibi ya da en azından gizemli görünen olayların pek çoğunun mantıksal bir açıklaması olduğu yavaş yavaş meydana çıkar, ama açıklanamayan bir şeyler de kalır. Gerçeklik belki de sanıldığı kadar rasyonel değildir.

Evet, Uğur'u tedirgin etmiş olayların çoğunun rasyonel bir açıklaması olduğunu öğreniriz. Örneğin Uğur, Yılmaz Bey'i ilk gördüğünde onun düşündeki adam olduğunu sanmıştı; aslında Yılmaz Bey, Uğur'un arkadaşı Bülent'in kardeşidir ve Uğur'un düşünde gördüğü Yılmaz Bey değil Bülent'tir. Yılmaz Bey ilk kez gördüğü Uğur'u önceden tanıyormuş izlenimini uyandırır, çünkü Bülent'teki fotoğraflardan tanımıştır Uğur'u. Üç turistin ölümüyle Mümtaz Bey arasında bağ kuran İhsan'da aldanmıştır. Mümtaz Bey'in haberi bile olmamıştır bu ölümlerden. Yılmaz Bey'in bir elini cebinde tutmasının nedeni de basit bir kesiktir, vb., vb.

Buna karşılık Uğur'un video kasetinde kendi düşünün filmini seyretmesi gibi akıl almaz doğaüstü bir olayın kesin bir açıklaması yoktur. Mümtaz Bey olayın gerçekte yer almadığına, Uğur'un gördüğü bir düş olduğuna inanır, ama Uğur o esnada düş görüp görmediğinden kendi de kuşkulanmış ve uyanık olduğunu anlamıştır. Kaseti bir daha seyretme olanağı da yoktur, çünkü kaset Uğur'un koyduğu yerden yok ol muş kayıplara karışmıştır. Daha sonra Yılmaz Bey o gece kaseti bırakmadığını, yanlışlıkla çantasında götürdüğünü söyler. Belki de işi aydınlatabilecek bu video kasetinin de başına gelen kaza gerçeği anlama umutlarını tümden yıkar. Onun için açıklığa kavuşturulmayan kaset olayı, esrarı çözümlenemeyen bir olay olarak kalır öyküde.

Bilge Karasu'nun amacı popüler bir korku romanı yazmak değil kuşkusuz. Öyleyse bu türü kullanmak niye?

Ciddi edebiyat ürünleri arasında sayılmayan popüler türleri (polisiye, korku romanı, casus romanı, bilimkurgu vb.), özellikle modernist ve postmodernist yazarların ciddi romanlarında başka amaçlarla kullanmalarına, Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı* üzerindeki yazımda değinirken Roman Jakobson'un kuramından söz etmiş ve demiştim ki:

> Bu kurama göre edebiyatın kenar mahallelerinde dolaşan ve "edebiyat" adına pek layık görülmeyen önemsiz türler başka bir dönemde merkeze alınır, çünkü hem taze kan etkisi yapacağı düşünülmüş hem de yeni dönemin sorunlarını dile getirmeye elverişli görülmüştür.

Bilge Karasu da *Kılavuz*'da polis ve korku romanı gibi iki popüler türü kullanmakla hem öyküye sürükleyici bir olay örgüsü sağlamış oluyor hem de metinde yer alan fantastik

olaylar sayesinde düş/uyanıklık, kurmaca/gerçeklik, hayal gücü/akıl arasındaki ilişkileri kurcalamak fırsatını.

Uğur'un yaşadıklarıyla, yazdığı öykü arasında yani gerçeklikle onu yansıtan kurmaca dünya arasında nasıl bir ilişki var? Öykü içinde öyküye değinen parçalardan öğreniyoruz ki Uğur bir de günce tutmaktadır. Daha doğrusu kendine önemli gözüken ve daha sonra öyküsünde kullanabileceği olayları, konuşmaları not ettiği bir defter (bk. s. 64-65). Nasıl yazdığının ipuçlarını gene kendi verir. Öykünün için de yer alan, "Önce bunları yazdım. Üç kısa notu nasıl geliştirip nerede kullanacağımı düşünürken Mümtaz Bey aşağı indi." (s. 70). Ya da "Oturalı beri de öyle parçacıkla, kırıntıyla yetinmeyip öykü yazıyorum. İlk günün yazısı gibi." (s. 65) türünden kendi öyküsünü konu edinen parçalar *Kılavuz*'u bir üstkurmacaya dönüştürürken, gerçeklik, yazar, kurmaca ilişkilerini de gündeme getirir. Uğur'un öyküsü gerçekliği yansıtıyor mu, yoksa araya yazar olarak giren Uğur gerçekliği ister istemez değiştiriyor mu? Bu sorunun cevabını da öyküyü okurken Uğur'un ağzından öğreniyoruz:

> Neyi ne kadar doğru aktardığımı bilemem; eninde sonunda, usumda kalanı yazıyorum. Belki de ağır ağır, farkına varmaksızın, uydurmaya, bir öykü yazar gibi yazmaya başlıyorum. (s. 72).

Görülüyor ki Bilge Karasu'nun kahramanı gerçeği yansıtmadığını, çünkü "öykü yazarı gibi" yazdığını, yani uydurduğunu söylüyor.

Gerçekçi yazarlar okura, anlatılanların aslında bir kurmaca yani uydurma olduğunu unutturmak isterler. İsterler ki okur, öyküyü gerçek yaşamda geçmiş bir olaya tanık oluyormuş

duygusuyla okusun. Özellikle birinci kişi ağzından yazılmış romanlarda anlatıcının başından geçenlere okurun gerçekmiş gözüyle bakması ve böylece kahramanla özdeşleşmesi amaçlanır. *Kılavuz*'un ilk bölümü de böyle yazılmıştır; okurun da Uğur gibi şaşırması, hayret etmesi ve Uğur'un kaygusunu paylaşması beklenmektedir. Ne ki ikinci bölümde durum değişiyor çünkü Mümtaz Bey ile yapılan konuşmalar ve Uğur'un yazdıkları hakkında kendi söyledikleri öyküye bir üst düzlemden bakmamıza yol açarken bir yabancılaşma etkisi yapıyor.

Bu bakımdan *Kılavuz*'u *Yaban* ile karşılaştırmak yarar lı ve aydınlatıcı olabilir. *Yaban*'ın metnini de öykünün kahramanı Ahmet Celal'in güya bir Anadolu köyünde geçirdiği iki üç yıllık süreyi kapsayan anı defteri oluşturur. Ne ki Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun okuru gerektiği yönde etkileyebilmesi için olayların gerçekten yaşanmış olduğu kanısını uyandırabilmesi lazım. Bundan ötürü, bir tür önsözde, defterin, Yunan ordusunun çekilirken yakıp yıktığı Haymana ve Sivrihisar bölgelerindeki bir köyün harabeleri arasında "Tetkiki Mezalim Heyeti" tarafından bulunduğunu söyler. Böyle bir heyet gerçekten de oralarda araştırma yapmakla görevlendirilmişti ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu da bu heyetin üyelerindendi. Bu tarihsel bağlamı kullanmak, defter olayına inandırıcılık kazandırmak için başvurulmuş bir hileydi. Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Yaban*'da, cahil Anadolu halkını, onun acıklı durumunu, Kuvvayi Milliye'ye karşı tutumunu sergiler ve bundan ötürü Türk aydınını suçlarken yapıtının kurmaca bir

anlatı olduğunu, okura, elden geldiğince unutturmak zorundaydı. Zaten gerçekçiliğin de gereğiydi bu.

Bir an için Ahmet Celal'in (Uğur'un yaptığı gibi) gerçekleri değiştirmiş, hatta farkında olmadan uydurmuş olabileceğini söylediğini düşünelim; o zaman *Yaban* inandırıcılık kaygusu taşımayan, gerçekçilikten sapmış bambaşka bir anlatıya dönüşür ve üstelik okur üzerindeki etkisi de çok çok farklı olurdu.

Bu bakımdan Bilge Karasu Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun tam tersi bir yöntem kullanıyor ve yazdıklarının bir kurmaca olduğuna dikkatimizi çekiyor.

Kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişki sorunu bizi, *Kılavuz*'da işlenen düş/uyanıklık karşıtlığı tema'sına getirir.

Uğur hayal gücüne fazla abanan, çokça düş gören bir gençtir ve düşle gerçeği ayırt etmekte güçlük çeker. Bazen gördüğü düşü gerçek sanır, bazen de gerçeği düş. Bundan ötürü Mümtaz Bey'in onun ilk yazısını korku romanına benzetmesini, Uğur'un kendini hayal gücüne fazla kaptırdığına bir ima saymamız yanlış olmaz. Yılmaz Bey'in hediye ettiği Goya tablosunun altında ressamın şu sözleri vardır: "Usun uykuya dalması canavarlar üretir." (s. 109) Bu da sıradan olaylara gizemli ve ürpertici anlamlar yükleyen Uğur'a bir uyarıdır. Gerçeklik/düş ya da gerçeklik/kurmaca karşıtlığı konusunda başka örnekler de verebiliriz. Yine Mümtaz Bey şaşırtıcı video kaseti olayının bir düş olduğu kanısındadır. Uğur ise ona katılmaz çünkü kuşkuları vardır ve kararsızlığını sonuna dek sürdürür.

Bilge Karasu'nun bu karşıtlığı işlemekle ne yapmak istediği yeterince açık değil. Belki, temelde ayrılan iki dünya görüşüne gerçeklik/kurmaca bağlamında işaret etmek istiyordur. Bu durumda Yılmaz Bey'i ve akrabası Mümtaz Bey'i akıl-dışını reddeden ve gerçekçi romanın temelinde yatan ampirist, pozitivist bir dünya görüşünün temsilcileri olarak yorumlayabiliriz. "Anlaşılmayacak şeyler hep kalacaktır yolumuzun orasında burasında" (s. 53) diyen Uğur ise bir sanatçı olarak akıl-dışının dünyası olan düşü (hayal gücünü) büsbütün boşlamaktan yana değil. Uğur'un bilinemeyeni kabul etmesi, bir bakıma, gerçekçi romanın yetersizliğine bir işaret sayılabilir.

Belki de bundan ötürü *Kılavuz*'un kendi de bir düşü andırmaktadır. Bir kere karakterler net olarak çizilmemiş bulanık bırakılmış kişilerdir. Haklarında bildiklerimiz çok az. Örneğin Yılmaz Bey garip araştırmalar yapan esrarlı bir adam. Eve gelmesi ile gitmesi bir olan, nereden gelip nereye gittiğini bile bilmediğimiz bu karakteri Uğur da hiç anlaya maz: "Yılmaz Bey kim? Yani, ne?" (s. 78). "Yılmaz Bey nasıl bir soruydu? Bu sorunun nasıl sorulması gerekiyordu?" (s. 111). Aynı durum İhsan için de sözkonusu. Bu gencin mesleği gerçekten şoförlük mü? Uğur ondan söz ederken diyor ki: "'Taksi' sürücülüğünü asıl merakına, araştırdığına bahane ettiğini anlatıyor." (s. 78) Ama merakı nedir araştırdığı nedir söylemiyor. Onun için İhsan da okurun çözemediği bir bilmece, bir kapalı kutu. Yalnız okur için değil Uğur için de öyle: "İhsan'ı tanımak, anlamak benim için de uzun, güç bir iş olacağa benziyordu." (s. 96).

Uğur hep şaşkınlık içindedir; olup bitenleri nasıl yorumlayacağını kestiremez:

> İşin tümü bir oyun belki, ama bu oyundaki taşlardan biri, yalnız biri, ben, neyi oynadığımı bilemiyorum. Oyundaki yerimi bilmek şöyle dursun, birilerinin beni oynatıp oynatmadığını da kestiremiyorum. (s. 78)

Ayrıca karanlık bırakılmış noktalar da var romanda. Bir iki örnek vereyim. Yılmaz Bey de, Mümtaz Bey de, ayrı ayrı, Uğur'a birlikte çalışmayı önerirler, ama önerilenin nasıl bir iş olduğunu hiçbir zaman öğrenemeyiz. Konu o kadarla kalır. Romanın sonlarına doğru Mümtaz Bey, İhsan ve Uğur ile Ankara'ya dönerken İhsan'a şu soruyu sorar: "Yılmaz ile ilişkiniz gerçekten bu kadar ciddi miydi?" (s. 138) Yılmaz Bey ile kendisine arada sırada şoförlük eden İhsan arasında herhangi bir ilişki olduğundan o ana kadar söz edilmemiştir; daha sonra da edilmez. Kastedilen cinsel bir ilişki midir acaba? İhsan'ın cevabı da duruma tam açıklık getirmez ve bu önemli konu gene kapanıverir. Oysa klasik gerçekçi romanda bir giz varsa sonunda açıklanır, kişilerin durumu, olay örgüsünün iplikleri toparlanır ve bir sonuca bağlanır. *Kılavuz*'da kişilerin durumu da sonuç da açık ve belirsiz bırakılmıştır.

Romanda karşılaştığımız bu belirsizliklerin, karanlık bırakılmış noktaların, tutursızlıkların okurda bir düş izlenimi uyandırmasına şaşmamak gerek. İhsan'ın dediği gibi "Sanki her şey Uğur'un düşlerinin birinde olup bitiyor." (s. 140). Hem ne de olsa Uğur, "düşle uyanıklığı, sandığımdan da fazla karıştırıyorum" diyen (s. 140) çiçeği burnunda bir yazar değil mi?

Gözden geçirdiğimiz anlatı sorunları dışında ikinci bir tema daha işleniyor *Kılavuz*'da: sevgi tema'sı. *Kılavuz* insan ilişkilerini konu edinen bir roman ve özellikle iki sevgili arasındaki ilişkide sevgi, sevgisizlik, bencillik, sorumluluk gibi duyguları ve davranışları irdeleyen bir roman. Şunu da ekleyelim: sözkonusu sevgi iki genç erkek arasında, yani eşcinsel bir sevgi. Zaten romanda kadın karakter yok; gündelikçi Eminanımdan başka.

Uğur'un birinci düş, ikinci düş, üçüncü düş diye sıraladığı düşlerin, daha doğrusu karabasanların ortak bir yönü var: herbirinde Uğur bir ya da birden fazla kişiyi öldürmekle suçlanmakta ve kendisinin de ölmesi gerektiği söylenmektedir. Bu karabasanların nereden kaynaklandığı da belli. Uğur'un Bülent adında bir arkadaşı (sevgilisi) Amerika'da kansere yakalanmış ve başka bir arkadaşına (Şefik) yazdığı mektupta "Uğur'u gücendirmiş olmam içimi kemirdi durdu; hastalığım, olsa olsa, bu duygunun nesnelleşmesi. Öyle düşünmek istiyorum." (s. 120) diyor ama Uğur'a bir şey söylememesini tembih ediyor. Uğur dargın ayrıldığı Bülent'in ölüm haberini ve yukarıdaki mektubu iki yıl sonra öğrendiğinde kendini suçlu hissetmiş. Düşler bundan sonra başlıyor ve düşlerden birinde Bülent "beni kendi elimle öldürdüğünü, sen, bilmiyordun..." (s. 53) diyor. Demek ki karabasanların ne deni Bülent'in tedavi olmayı reddederek ölmek istemesi ve ölümünden Uğur'u sorumlu tutması.

İşte roman Bülent'in ölümü dolayısıyla kendini suçlayan ve karabasanlar gören Uğur'un yaşamına yeni birinin girmesiyle gelişen taze bir sevginin, yeni bir bağın öyküsüdür de

diyebiliriz. Bu aşk öyküsü, yukarıda da söylediğim gibi, insan ilişkileri konusunda sorular sorulmasına, cevaplar aranmasına, kimi davranışların psikolojik nedenlerinin araştırılmasına koşut yürüyor. Bir yandan Uğur ile Bülent, bir yandan da Uğur ile İhsan arasındaki ilişkide bu genç sevgililerin tutumları incelenmekte ve iki ilişkinin karşılaştırılması yapılmaktadır. Bundan ötürü, bağlanma, ayrılma, kopma ve ölüm gibi kavramlar önemli bir yer tutar öyküde. Uğur Bülent'ten niye ayrılmıştır? Uğur'a sorarsanız, iki sevgiliyi ilgilendiren meselelerde kararları taraflardan biri tek başına vermek istiyorsa, böyle bir ilişkiyi sona erdirmek için çekilmekten başka yol yoktur. Bülent'ten ayrılmasının nedenini böyle açıklar Uğur. Öyle midir gerçekten de? Mümtaz Bey başka bir açıklama önerir:

> Kopmuşluk, ölüm de demektir. Bir ölümü yaşarken –ya da beklerken– bağını öldürmen, duyacağın acıyı azaltmak isteğinden ileri geliyor da olabilir. (...) Kırıldığın, gücendiğin için yaptığını sanmış olabilirsin bunu. Bana sorarsan, kendini savunuyordun, daha çok acıyı daha çok duymamak için; sevgiyi kendi elinle azaltmaya, koparıp yolmaya kalkıyordun... (s. 66-67)

Mümtaz Bey'in amacı Uğur'un kendisini daha iyi anlamasına yardımcı olmak.

Başka bir yerde yine Mümtaz Bey Uğur ve İhsan ile konuşurken dostluklar, sevgiler konusunda insanları üçe ayırır. Birinciler "karşısındakini ele geçirebilecek bir ülke gibi görenler"dir. İkinciler "karşısındakini tanımak isteyen, karşılıklılık gözeterek birbirlerini birbirlerine açan, veren" insanlardır. Üçüncüler ise gelir sizi kendisine bağladıktan sonra, sizin ne düşündüğünüzü merak bile etmeden çekip gidenler. (s. 121). İhsan ile Uğur'u ikinci kesimde görmek ister

Mümtaz Bey. Gerçekten de Uğur ile İhsan'ın dostluğu bu anlayış içinde gelişir. Uğur tatilden eve dönecektir ama her şey başkadır şimdi. Güncenin bittiği yerde şunları yazdığını görüyoruz:

> Aylar sürmüş bir yolculuktan dönmüş gibiyim. Her şey geride kalmış, karşı kıyıya varmışım. Evime *dönmüş* olmam bir şey değiştirmez. Yepyeni bir ülkeye varmış gibiyim. (s. 148)

Uğur, Bülent'in ölümü dolayısıyla duyduğu sorumluluğu ve gerekeni yapmadığı için beslediği suçluluk duygusunu, yeni keşfettiği dostu İhsan sayesinde aşarken, Bülent'in hastalığı sırasında yapamadıklarını, şimdi, kazada yaralanan İhsan'a gösterdiği şefkat ve sevgiyle bağışlatıyor gibidir. Bülent'in yerini almıştır İhsan.

Uğur'un eski aşkından kopuşu da, İhsan ile olan ilişkisi ve bu ilişkinin gelişimi de üstü kapalı bir biçimde anlatılır. Uğur ile Bülent'in kopuşu bir kez daha düşler yoluyla duyurulur okura. Mümtaz Bey ile konuşurken düşlerinin değiştiğini, yeni düşünde kimsenin ona ölmesi gerektiğini bildirmediği için artık düşünde ölmeyi beklemediğini söyler:

> Ama gördüklerimden anladığım, düşün içindeyken anladığım, ölmüş olduğum. (...) Anlıyorum ki ölmüşüm... Ne iç açıcı bir gelişme değil mi? (s. 125)

Uğur farkında değildir ama, öyle sanıyorum ki bu düşü Uğur'un nihayet Bülent'ten koptuğu ve suçluluk duygusundan kurtulduğu şeklinde yorumlayabiliriz. Nitekim Müm taz Bey de Uğur'un sorusuna "Sandığından çok daha iç açıcı. Emin ol!" cevabını verir. (s. 125).

Kılavuz'daki iki ana tema (anlatı sorunları ile sevgi tema'ları) birbiriyle ilgisiz apayrı konulara aitmiş gibi görünüyor ama aslında bunların üçüncü bir tema oluşturan ortak bir yönleri vardır. Bu üçüncü tema "öğrenme" temasıdır. Romanda Uğur'un, hem kendisinin hem İhsan'ın henüz olgunlaşmamış gençler olduğuna, hatta çocukça davrandıklarına işaret eden sözleri dikkati çeker. Örneğin şöyle düşünür İhsan için: "bir çocuğa benziyordu daha çok; pencereden sarkıp 'dokuz taş oynarız' diyordu sanki." (s. 28). Duş yaparken çıplak gördüğünde de İhsan'ın hali ona, arkadaşlarıyla denize çıplak giren bir çocuğu anımsatır. (s. 40). Uğur'un gözünde "karanlıktan korkan iki çocuk" gibidirler. Çocuk motifi ısrarla tekrarlanır; özellikle romanın ilk bölümünde. Motifin tekrarlanması ne gelişigüzeldir ne de rastlantısal. Uğur yaptığının bilincindedir: "Çocuklara benzetme... akşamdan beri bunu yapıp duruyordum." (s. 42).

Bu motifin vurgulanması, özellikle Uğur'un olgunlaşmasını sergilemek bakımından gerekli görülmüşe benziyor. Çocukluklarının ya da deneyimsizliklerinin en önemli göstergesi olaylar arasında yanlış bağlantılar kurarak gerçekliğe, kendi kafalarında ürettikleri bir örüntüyü giydirmeleridir. Örneğin Uğur kimi olaylarda ve davranışlarda bir gizemlilik olduğunu sanır; İhsan, Mümtaz Bey ile turistlerin arasında aslı olamayan bir bağ kurar. Öyleyse Uğur yazar olarak gerçeklikle kurmaca, düş ile uyanıklık konularında bilgilenecektir. İnsan olarak da sevgi, sorumluluk, bağlanma, kopma gibi konularda bilinçlenecek, "bir arada yaşamayı öğrenmemiz" gerektiğini anlayacaktır. Nitekim geçirdiği tatil

için “güzel” deyip diyemeyeceği sorulduğunda cevabı şu olur: “‘güzel’ falan değil, (...) ‘Çok ilginçti’ diyeceğim, ‘çok şey *öğrendim*’ diyeceğim...” (s. 124. Altını ben çizdim. B.M.)

Kısacası tatil için evinden ayrılan toy ve çocuksu Uğur yaptığı yolculuk sonunda evine olgunlaşmış olarak döner. Sevgiyi, sevgiliyle bir arada yaşamayı, vericiliği öğrenir ve böyle bir ilişkide erdemli davranmayı başarırken bir yandan da kendi kimliğini keşfetmiştir. Şu da var ki Uğur’un erdemleri, 12 Mart romanlarında vurgulanan toplumsal erdemler değil bireysel erdemlerdir.

Kılavuz, anlamı okura hazırlop sunulmuş metinlerden değil. Belirsizlikleri, anlamı karanlık bırakılmış diyalogları, avucumuzdan kayıp giden karakterleri okuru edilgen tutumdan çıkarıp metni anlamlandırmaya zorlar. Okur yazarın edinimine katılacak ve boşlukları kendince dolduracak olduğuna göre, metin çeşitli okurlar tarafından çeşitli biçimde okunacak ve farklı şekilde yorumlanacak demektir.[1] Her roman için sözkonusu olan bu durum *Kılavuz* gibi metinler için daha da geçerlidir.

1 Farklı yorumlar için bkz. Oruç Aruoba, “*Kılavuz*’a Kılavuz”, *Argos*, Mart 1991; Semih Gümüş, “*Kılavuz*: Kendini Yazan Yazı”, *Adam Sanat*, Ağustos 1991.

Dizin

A

A Rhetoric of the Unreal 54
Adıvar, Halide Edip 34
Ağaoğlu, Adalet 13, 34, 35, 37, 39, 40, 44
Ahmet Mithat 59, 63, 64
Akatlı, Füsun 110
Akerson, Fatma 77, 110
Alice Harikalar Ülkesinde 64
Altan Çetin 13, 15
Aruoba Oruç 137
Arzu Sapağında İnecek Var 59, 69, 70, 73
Atay Oğuz 36, 53, 106
Attâr 96, 98
Aziz Efendi 63, 69, 74
Asturias, Miguel Angel 88

B

Bakhtin, M. 85, 86
Balzac, H. 54
Barthelme, Donald 56
Barth, John 56
Battal Gazi 79, 80, 85, 88
Baykurt, Fakir 11, 16
Belge, Murat 12, 77, 88
Bereketli Topraklar Üzerinde 36
Beyaz Kale 100
Bilbaşar, Kemal 11, 16
Binbir Gece Masalları 61, 96-98, 101

Bir Avuç Gökyüzü 13, 15
Bir Cinayet Romanı 109-121, 128
Bir Düğün Gecesi 13, 33-47
Birkiye, Atilla 77
Bitmeyen Aşk 120
Borges, Jorge Luis 56, 57, 104, 112
Bulum, Nur 74

C

Calvino, Italo 56, 57, 112
Carr, J. Dickson 111
Christie, Agatha 110, 111, 117
Cohn, Dorrit 37

Ç

Çengi 59, 63

D

Dante, A 102
Dede Korkut 79, 80, 85
Dekameron 103
Derrida, Jacques 121
Doktor Jekyll ve Mr. Hyde 64
Doyle, Canon 110
Drakula 64

E

Edebiyat Kuramları ve Eleştiri 52
Eco, Umberto 112
Emil, Birol 63
Enginün, İnci 63
Eray, Nazlı 10, 53, 59, 69-75
Eroğlu, Mehmet 75

F

Fantasy: The Literature of Subversion 64
Fatih-Harbiye 78
Forster, E. M. 79
Frankenştayn 64
Füruzan 13

G

Gaboriau, Emile 110
Gombrowicz, Witold 74
Gulyabani 59, 64-68, 71, 73, 124, 127
Gün Doğdu 13
Gündoğdu, Cengiz 77
Güntekin, Reşat Nuri 53
Gürpınar, Hüseyin Rahmi 59, 64, 68, 69, 74
Gümüş, Semih 137

H

Hemingway, Ernest 36
Hüsn ü Aşk 95-98, 101
Hızlan, Doğan 109
Hoş Cinayet 111

I

Introduction à la littérature fantastique 59

İ

İlahi Komedya 102
İnce Memet 16

J

Jackson, Rosemary 64

Jakobson, Roman 112, 128
Jauss, Hans Robert 52
Joyce, James 98

K

Kabaklı, Ahmet 62, 74
Kafka, Franz 73
Kara Kitap 95-107, 109
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 78, 130
Kaplan, Mehmet 63
Karasu Bilge 10, 33, 53, 75, 125-131, 133, 135, 137
Kelile ve Dimne 101
Kerman, Zeynep 63
Kiralık Konak 78
Kılavuz 123-137
47'liler (*Kırkyedililer*) 13, 15
Kocagöz, Samim 13
Kuruyazıcı, Nilüfer 36
Kutlar, Onat 77
Kür, Pınar 10, 33, 53, 109-121, 128

L

Leblanc, Maurice 110
Leroux, Gaston 110
Lodge, David 55
Lukacs, G 51

M

Mandel, Ernest 111, 117
Mantık al-tayr 96, 101
Marquez, Gabriel Garcia 56, 57, 88
Matejka, Ladislav 112
Matmazel Noralya'nın Koltuğu 36, 59, 66, 68, 71, 76, 124, 125
McHale, Brian 62, 83
Mesnevî 95-98, 101, 102

Metafiction 112
Metinlerarası İlişki (intertextuality) 100, 101
Mevlâna Celâleddin Rumi 95, 97-99, 106
Monte Kristo 105
Mukaddime-i Celâl 63
Muhayyelât-ı Aziz Efendi 59, 61-66, 71-74, 88

N

Namık Kemal 63

O

12 (On İki) Eylül Romanı 49-57
12 (On İki) Mart Romanı 9, 11-17, 20, 33, 34, 51, 53, 137
Orhan Kemal 11, 16, 36

Ö

Öz, Erdal 13, 14
Özön, Mustafa Nihat 63

P

Pamuk Orhan 10, 33, 53, 75, 96-107
Poe, Edgar Allan 110, 125
Poetique de la Prose 111
Pomorska, Krystyna 112
Postmodern, postmodernist 10, 53, 55-57, 73, 99, 101, 106, 109-113, 115, 117, 119-121, 128
Postmodernist Fiction 62, 83

Q

Queen, Ellery 111

R

Robbe-Grillet, Alain 112
Rose, Christine Brooke 54, 74
Rus Biçimcileri 52, 111
Rushdie, Salman 88

S

Safa, Peyami 36, 59, 64, 66, 68, 69, 74, 78, 110
Saltuknâme 85, 88
Saussure, Ferdinand 55
Sayers, Dorothy 111
Selçuknâme 79, 80
Sercan, Mustafa 77
Sevgili Arsız Ölüm 77-93
Shipley, Joseph 111
Sinekli Bakkal 34
Sontag, Susan 104
Soysal, Sevgi 13, 15, 20-29, 32
Spark, Muriel 112
Spillane, Mickey 110
Stout, Rex 117
Sukenick, Ronald 56
Surfiction 56

Ş

Şafak 13, 15, 19-32, 51
Şeyh Galip 95, 97, 98, 101, 106
Şemsettin Sami 63

T

Tarık Dursun K. 13
Tartışma 13
Tekin, Latife 10, 33, 53, 75, 77-93
The Modes of Modern Writing 55
The Rhetoric of the Unreal 74
Todorov, Tzevan 59, 60, 67, 73, 111, 127

Tolstoy, Leo 54
Transparent Minds 37
Tutunamayanlar 36, 37, 106
Türkçe'de Roman 63

U

Ulysses 98

Ü

Üç Silâhşörler 105
Üstkurmaca 57, 95, 97, 99-101, 103, 105, 107, 109, 110, 115, 123, 129

V

Vergilius 102, 103
Vonnegut, Kurt 56

W

Waugh, Patricia 112

Y

Yaban 129, 130
Yapısalcılık 101, 111, 121
Yapısalcı Dilbilim 55
Yaralısın 13, 14
Yaşar Kemal 11, 16
Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi 63